

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**Ayêska Oassé Luis Paulafreitas de Lacerda**

**O CACIQUE DO CANDEAL**

**Estudo da trajetória artística de Carlinhos Brown e de suas  
relações com o mercado da música**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra Rita de Cássia Lahoz Morelli**

**TESE DE DOUTORADO**

Campinas  
Dezembro de 2010

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP  
Bibliotecária: Cecília Maria Jorge Nicolau CRB nº 3387

L116c

Lacerda, Ayêska Oassé Luis Paulafreitas de  
O Caciقة do Candeal: estudo da trajetória artística de  
Carlinhos Brown e de suas relações com o mercado da música /  
Ayêska Oassé Luis Paulafreitas de. -- Campinas, SP : [s. n.],  
2010.

Orientador: Rita de Cássia Lahoz Morelli.  
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Brown, Carlinhos, 1962- 2. Música popular.  
3. Musicais – Discografia. 4. Organizações não-governamentais.  
5. Bahia – Carnaval. I. Morelli, Rita de Cássia Lahoz, 1959- II.  
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e  
Ciências Humanas. III.Título.

Título em inglês: The Caciقة of Candeal: a study about the artistic trajectory  
of Carlinhos Brown and his relations with the music market

Palavras chaves em inglês (keywords) : Popular music  
Musicals - Discography  
Non-governmental organizations  
Bahia - Carnival

Área de Concentração: Cultura e Política

Titulação: Doutor em Ciências Sociais

Banca examinadora: Rita de Cássia Lahoz Morelli, Heloisa de Araújo Duarte  
Valente, Marilda de Santanna Silva, Eduardo Vicente,  
José Roberto Zan

Data da defesa: 20-12-2010

Programa de Pós-Graduação: Ciências Sociais

C-1  
WR 164

**Ayêska Oassé Luis Paulafreitas de Lacerda**

## **O CACIQUE DO CANDEAL**

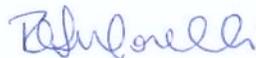
### **Estudo da trajetória artística de Carlinhos Brown e de suas relações com o mercado da música**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Ciências Sociais, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dra Rita de Cássia Lahoz Morelli.

Este exemplar corresponde à redação final da tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 20/12/2010.

Banca Examinadora:

Prof<sup>a</sup> Dra Rita de Cássia Lahoz Morelli (orientadora)



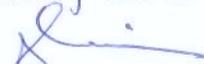
Prof<sup>a</sup> Dra Heloísa de Araujo Duarte Valente



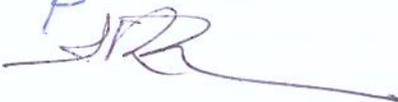
Prof<sup>a</sup> Dra Marilda de Santanna Silva



Prof. Dr. Eduardo Vicente



Prof. Dr. José Roberto Zan



Suplentes:

Prof<sup>a</sup> Dra Maria da Conceição Paranhos Pedreira Brandão

Prof<sup>a</sup> Dra Maria Suely Kofes

Prof Dr Fernando Antonio Lourenço

Campinas, 2010

201109028

## **O CACIQUE DO CANDEAL - Estudo da trajetória artística de Carlinhos Brown e de suas relações com o mercado da música**

### **Resumo:**

A partir da década de 1980, configurou-se em Salvador, Bahia, a cena musical da axé music, que se caracteriza por acolher canções de diversos estilos e ritmos produzidos para o carnaval de Salvador e executados por bandas de trio elétrico e bandas afro percussivas. Esta produção notabilizou-se no Brasil, principalmente após a eclosão do samba-reggae, ritmo criado por Neguinho do Samba, e ganhou a mídia nacional nos anos 90, proporcionando aos compositores e intérpretes da axé music uma relativa independência, no que se refere à etapa da produção, do pólo fonográfico situado no sudeste. Na década de 2000, classificada como world music, a axé music chegou a vários países da Europa, Ásia, África e Américas através de apresentações ao vivo de vários de seus artistas. O músico e compositor baiano Carlinhos Brown participou, ainda como percussionista, do nascimento dessa cena, para a qual vem contribuindo com dezenas de composições, equipamentos, bandas, trios elétricos e performances até os dias atuais. A partir da criação de uma organização não-governamental denominada Associação Pracatum Ação Social, Brown desenvolveu projetos sociais em sua comunidade de origem, o Candéal Pequeno de Brotas, que proporcionaram melhoria da qualidade de vida da população local, com a construção e reforma de habitações, pavimentação e implantação de rede de esgoto no local, além da construção e instalação da Escola Profissionalizante de Música Pracatum, com uma pedagogia própria que reúne música e formação para a cidadania. No Candéal ele instalou também o centro cultural Candyall Guetho Square e o estúdio Ilha dos Sapos, onde gravaram artistas nacionais e estrangeiros. O projeto musical mais conhecido de Carlinhos Brown é a banda Timbalada, criada em 1991 com uma proposta inovadora que se diferenciava das demais bandas percussivas do carnaval baiano, mas há outras bandas: Vai Quem Vem, Lactomia, Bolacha Maria, Zárabe, Hip Hop Roots e Camarote Andante. A produção autoral de Carlinhos Brown se caracteriza pela hibridação, conceito formulado por Néstor García Canclini que explica as operações segundo as quais são selecionados, reunidos, combinados e recriados elementos tradicionais e modernos, de diferentes origens, religiões (candomblé e catolicismo), línguas (do iorubá ao inglês), ritmos (samba, salsa, zouk), enfim, elementos de diversas culturas hibridizados através de processos artesanais acústicos e tecnologia eletrônica digital. Nascido para a arte em um tempo e lugar em que a negritude era valorizada, Brown preferiu defender a mestiçagem, que ele realça usando um grande cocar sobre os seus *dreadlocks*, sendo por isso chamado de Cacique do Candéal. Este trabalho oferece um estudo da sua trajetória artística, considerando-se o contexto estético e sócio-político em que ela foi construída, e das suas relações com o mercado da música.

**7 - Palavras-chave:** música popular, carnaval, Bahia, indústria fonográfica, organização não-governamental

## **THE CACIQUE OF CANDEAL – A study about the artistic trajectory of Carlinhos Brown and his relations with the music market**

### **Abstract:**

From 80's decade onwards, has been configured in Salvador, Bahia, the scene of axé music, which is characterized by grouping songs of diverse styles and rhythms produced for Salvador's carnival and played by electric trio and afro percussive bands. That product was noticed in Brazil, specially after the creation of samba-reggae, rhythm created by Neguinho do Samba, and gained national media in the 90's, providing axé music composers and interpreters with a relative independence from the phonographic hub in southeast, when it comes about the production stage. In the 2000's first decade, classified as world music, axé music made it to many countries of Europe, Asia, Africa and America through live presentations of its various artists. The bahian Carlinhos Brown joined, by time as a percussionist, the birth of that scene, to which he's been contributing with dozens of compositions, equipments, bands, electric trios and performances until actual days. From the creation of a nongovernmental organization named Associação Pracatum Ação Social, Brown started developing social projects in the community he came from, the Candéal Pequeno de Brotas, which brought improvements in the life quality of local population, with the building and reform of houses, pavement and implementation of sewage, beyond the building and establishment of the Escola Profissionalizante de Música Pracatum, with its own pedagogy which combines music and citizenship preparation. In Candéal he also established the cultural center Candyall Guetho Square and the Ilha dos Sapos studio, where national and foreign artists have recorded. The most known musical project of Carlinhos Brown is the band Timbalada, created in 1991 with an innovative proposal that differed from the other percussive bands of bahian carnival, but there are other bands: Vai Quem Vem, Lactomia, Bolacha Maria, Zárabe, Hip Hop Roots e Camarote Andante. The autoral production of Carlinhos Brown is characterized by hybridization, a concept thought by Néstor García Canclini that explains operations through which traditional and modern elements, from different religions (candomblé and catholicism), languages (from iorubá to english), rhythms (samba, salsa, zouk), in other words, elements from diverse cultures, are selected, grouped, combined and recreated, through acoustic processes and digital technology. Born for art in a time and place where being negro was valued, Brown preferred to defend the mixture, what he highlights by using a big *cocar* on top of his dreadlocks, being for this called Cacique of Candéal. This work offers a study on his artistic trajectory, considering the aesthetic and socio-political context through where it was built.

**Keywords:** popular music, carnival, Bahia, music industry, nongovernmental organization

Para Toninho Lacerda (in memoriam),  
que viu nascer a axé music.

Para Luis Lacerda,  
que vive a axé music.

Para Lui, Lua e Nina,  
que verão muitas outras cenas musicais nascerem na Bahia.

## AGRADECIMENTOS

Aos professores Rita Morelli, minha orientadora, José Roberto Zan, duas vezes avaliador, Evelina Danigno, Angela Araujo, Renato Ortiz e Heloísa Buarque, pelas aulas na Unicamp.

Ao professor Antonio Albino Canelas Rubim, pelo primeiro incentivo e orientações no Exame de Qualificação.

Aos demais professores da banca Heloísa Valente, Marilda Santanna e Eduardo Vicente, que disponibilizaram seu tempo em favor do meu trabalho.

A Maria Rita Gandara, funcionária da Unicamp a quem recorri inúmeras vezes para solucionar problemas burocráticos.

A Carlinhos Brown.

Aos colaboradores:

Vera Lyra, Saul Mendez, Kesser Jones, Maria da Conceição Paranhos, Madalena Gonçalves dos Santos, Gilson Freitas, Claudia Lima, Ivana Souto, Cristina Nascimento, Magno Santana, Judith Leite, Ildásio Tavares (in memoriam), Wesley Rangel, Carlinhos Marques, José Emmanuel Athayde, Jorge Santos (in memoriam), Joatan Nascimento, Valéria Kaveski, Ray Vianna, Vevé Calasans, Gerônimo Santana, Franklin de Carvalho Oliveira Júnior, Stefan Kronenberg, Selma Calabrich, Arinalva Arcaño dos Santos (Tita), Graciete Batista Bispo dos Santos (Ciete), Carlos Monteiro, Osmar Macêdo (in memoriam), que dividiram comigo seus conhecimentos, especialmente sobre Carlinhos Brown e música baiana, e me deram apoio de variadas maneiras.

Às minhas filhas Adelyne, Alyne e Ayane, ao meu filho Luis e à nova filha Angela, que me incentivaram e contribuíram, cada um a seu modo, para o bom andamento deste trabalho, e a Maria Nazaré Pires de Souza, pelo carinho e atenção na rotina do dia-a-dia.

## SUMÁRIO

Introdução	17
I – O Candeal, a cena musical nas décadas de 1960 e 1970 e suas influências...	39
1 – O Candeal	39
1.1 – A comunidade	39
1.2 – As famílias Santos e Freitas no Candeal	41
1.3 – O Candeal de Carlinhos Brown	43
2 – A cena musical	50
2.1 – A “renascença baiana”	50
2.2 – O trio elétrico	54
2.3 – Gravações JS e TV Itapoan	63
2.4 – O rock baiano	66
2.5 – Grupo de Compositores da Bahia e Bienal Nacional Artes Plásticas	68
2.6 – Candomblé e festivais	70
2.7 – Tropicalismo	73
2.8 – Indústria fonográfica	82
2.9 – MPB e a linha evolutiva	86
3 - Mestre Pintado do Bongô: influências do samba, música caribenha e jazz	91
3.1 - A música tradicional baiana que influenciou Carlinhos Brown	92
3.1.1 – Caymmi	94
3.1.2 – Riachão	96
3.1.3 – Batatinha	98
3.1.4 – Gordurinha	100
3.1.5 - Tião Motorista	102
3.2 - Orquestras, sambas-canção e boleros	103
3.3 - Música caribenha	106

3.4 – Mestre Pintado, Fia Luna e Matheus Aleluia	108
II – Os anos 80	113
1 – Brasil, Bahia, rock e política	113
2 – Salvador dos anos 80	116
3 – Brown e os bastidores da cena musical baiana	119
4 – Os Studios WR	122
5 - O mercado de música no Brasil dos anos 80	128
6 - A cena da axé music e a baianidade	132
7 - Caetano descobre Brown, Brown descobre o Rio	140
III – Os anos 90	145
1 - Carlinhos Brown e a axé music nos anos 1990	145
1.1 - O boom da axé music	145
1.2 – Reflexos na música instrumental baiana	151
1.3 - Vai Quem Vem, Timbalada e Candyall Guetho Square	153
1.3.1 – Vai Quem Vem	154
1.3.2 – Timbalada	157
1.3.3 – Bolacha Maria	168
1.3.4 – Sucessores da Timbalada	170
1.4 – Zárabe	172
1.5 – Candyall Guetho Square	178
1.5.1 – O Candeal em música e verso	182
1.6 – Declínio da axé music	185
2 – Carlinhos Brown como ator social	186
2.1 – Sociedade civil e movimentos sociais	186
2.2 – Organizações não-governamentais – ONGs	188
2.3 – Representatividade, participação e cidadania	191
2.4 – Associação Pracatum Ação Social – uma “revolução...”	193
2.5 – Lactomia	204
2.6 – Escola Municipal Virgen de La Almudeña	206

2.7 – Aos Olhos dos Erês	207
3 - Carreira individual – fazendo “música popular planetária”	212
3.1 – A música digital	212
3.2 – Carreira solo de Carlinhos Brown	213
3.3 – Alfacamabetizado	216
3.4 – Mr Brown	222
3.5 – Omelete Man	223
IV – Com cara-de-pau e persistência	229
1 – Indústria da música	230
2 – Pirataria, creative commons e internet	231
3 – Carnaval	239
4 – Carreira artística de Carlinhos Brown nos anos 2000	244
5 – Rock in Rio 2001	246
6 – Bahia do Mundo – Mito e verdade	248
7 – Tribalistas	251
8 – Baiano globalizado	253
9 – Carlinhos Brown é Carlito Marrón	258
10 – Camarote Andante	261
11 – Carlinhos Brown Inside Carlito Marrón	262
12 – Candyall Beat	263
13 – O Milagre do Candeal	264
14 – Candombless	270
15 – Carlinhos Brown ao vivo no Festival de Verão Salvador	271
16 – A Gente Ainda Não Sonhou	274
17 – Pipocão	276
18 – O novo Guetho	277
18.1 – Patrimônio cultural	277
18.2 – Museu do Ritmo: patrimônio e entretenimento	283
18.3 – Sarau du Brown	292
18.4 – Pensando o Museu do Ritmo	295
19 – Música Falada	297

20 – Museu de Música Negra	298
21 – Responsabilidade social e ambiental	300
22 – Outras de Carlinhos Brown	301
V – Identidade, canções e estética em Carlinhos Brown	307
1 – Considerações sobre a identidade mestiça do Cacique do Candeal	307
1.1 – Identidade nacional	310
1.2 – O 2 de Julho	312
1.3 – Cacique do Candeal	313
2 – Panorama do cancionero de um artista glocal	316
2.1 – Canção	317
2.2 – Poemas e canções	319
2.3 – Crioulização	321
2.4 – As letras das canções de Carlinhos Brown	324
2.5 – O Candeal e o candomblé nas canções de Carlinhos Brown	326
2.6 – Parcerias	331
3 – A estética miscigens de Carlinhos Brown	333
3.1 – Do lixo ao luxo	339
3.2 – Os figurinos da era Soudam&Kaveski	343
3.3 – Ray Vianna, o homem que dá plasticidade aos sonhos...	349
VI – Finalizando	357
Referências	363

## Introdução

*Raiz do timbau, raiz do timbau / Um certo índio de um certo Candeal / Antonio Carlitos Pintado de James Brown / Brotas e tocas / concreto e contato / Escreves a tato no barco e no salto / Planetário e imaginário de rimas com som / Pra ficar tudo além, pra ficar tudo zen / Pra ficar tudo de bom / Natural, visceral, ancestral, animal // Seja como seja, com ou sem abadá / Começou a festa, deixa o índio tocar tacu... // Timbau universal, timbau universal / Sinfonia do gueto / na levada mundial / Timbau universal, timbau universal / Nu com a mão no atabaque / Cacique da tribo carnaval. (Jorge Zárath, in Timbau Universal)*

O objetivo deste trabalho é oferecer um estudo sobre a trajetória artística do cantor, compositor e instrumentista baiano Carlinhos Brown, com vistas à compreensão de suas identidades, estéticas, performances e ações na sociedade, considerando-se as relações do artista com a música baiana, a mídia, a indústria fonográfica e o mercado cultural.

Considera-se importante conhecer a trajetória de Brown pelo fato de ser ele um artista singular em um contexto da música baiana onde se observa a repetição de alguns modelos e por sua contribuição ao cancioneiro popular produzido na Bahia durante as décadas de 1980 a 2000. Sua produção como compositor e intérprete o levou a participar do mercado nacional e internacional da música, sendo classificado, neste último, como *world music*. A escolha de Carlinhos Brown como objeto de estudo deve-se também ao fato de destacar-se como líder comunitário. Além de construir uma carreira artística multifacetada, desenvolveu projetos sociais que obtiveram o reconhecimento de instituições transnacionais como a Organização das Nações Unidas. Essas duas vertentes – o artista e o ator social – se entrelaçam.

Outros aspectos que moveram a pesquisa foram os fatores que contribuíram para a ascensão de sua carreira e para o trânsito de sua música do mercado local ao internacional; o modo como se deram as relações da sua música com a mídia e as indústrias culturais; os elementos que constituem a formação híbrida das suas canções; e a sua contribuição social e cultural na comunidade do Candeal.

Para compreender Carlinhos Brown, e até mesmo para destacar sua originalidade, foi necessário estudá-lo contra o pano de fundo da axé music, porque foi nesta cena musical que ele surgiu e se mantém até hoje, embora não tenha permanecido apenas nela. Ao contrário, deslocou-se para outras cenas, não oferecendo exclusividade a nenhuma delas, mas sempre retornando à sua origem. No decorrer da pesquisa, verificou-se uma afinidade de Brown com compositores baianos tradicionais, que exerceram uma reconhecida influência no seu trabalho autoral, motivo pelo qual esses compositores foram revisitados, em seus respectivos contextos técnicos, culturais e políticos de produção. Por considerá-lo um neotropicalista, voltou-se no tempo à década de 1960, para melhor entender as razões e conseqüências do Movimento Tropicalista.

É bastante conhecida a tradição de pioneirismo que a Bahia tem no campo da música popular brasileira, tanto no que se refere à composição e interpretação, quanto à fonografia. Foi nas casas das tias baianas, por exemplo, que nasceu o samba carioca; a canção Isto é Bom, de autoria de Xisto Bahia, foi o primeiro fonograma gravado no Brasil, em 1902, na voz do cantor Bahiano<sup>1</sup>. No século XX, a Bahia firmou-se como exportadora de talentos; e, até a década de 1980, compositores, músicos e cantores tinham que fazer as malas e aventurar-se no sudeste, onde artistas de todo o país lutavam por uma oportunidade na mídia e no mercado. Humberto Porto, Assis Valente, Dorival Caymmi, João Gilberto, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Raul Seixas, Novos Baianos, Antonio Carlos e Jocafi... esses e outros partiram em direção ao centro produtor de música brasileiro. Depois de esgotarem o parco mercado local, iam em busca da sobrevivência no eixo Rio-São Paulo, onde se concentravam as gravadoras e emissoras de rádio e, a partir dos anos 50, as emissoras de TV. Quando conseguiam o aval dessa estrutura centralizadora, lá se radicavam, porque era lá que as chances apareciam. Essa realidade só começou a mudar na segunda metade da

---

<sup>1</sup> Cf. O vídeo em <http://www.youtube.com/watch?v=iUqorvESjQI>.

década de 1980, graças a alguns fatores que veremos mais detalhadamente a seguir, como a ascensão dos blocos afro ligados a movimentos de valorização da cultura de matriz africana e o investimento na produção e gravação de discos de artistas locais por parte dos Studios WR. Apoiados na emergente indústria do carnaval, intérpretes e compositores baianos começaram a inverter o fluxo; passaram a obter reconhecimento primeiramente na Bahia para depois se arriscarem no mercado nacional. Já não precisavam deslocar-se atrás do sucesso; como parte do processo de segmentação do mercado nacional do disco, as gravadoras voltavam-se para a Bahia atraídas pelo novo segmento musical denominado axé music. Desde então, passaram-se 25 anos e, apesar de sua morte ter sido anunciada mais de uma vez, a axé music continua lançando hits a cada ano, destacando-se nas listas de arrecadação de direitos autorais, espalhando-se em shows pelo Brasil, apresentando-se em turnês mundiais e tornando-se um negócio cada vez mais rentável na indústria da música. Nesse período, a indústria fonográfica mudou; nos anos 2000, o disco já não é o principal suporte; o segmento, que começou a ser registrado em LPs, passou pelo CD, DVD, MP3, pelo celular e ultimamente nem mesmo o fonograma tem sido o principal produto. A indústria e os artistas da música estão arrecadando mais com os shows ao vivo, o que, afinal, não é difícil para esses artistas que construíram suas carreiras em cima de um trio elétrico, tocando para multidões, primeiro no carnaval de Salvador, depois em carnavais fora de época pela Bahia, pelo Brasil e alguns lugares do mundo. A maioria continua gravando em estúdios locais, que hoje são em grande número devido a facilidades tecnológicas, e recorre a grandes gravadoras mais para a distribuição. Mesmo alguns artistas que conseguiram se inserir no mercado internacional, como Ivete Sangalo, Daniela Mercury e Carlinhos Brown, gravam em seus próprios estúdios e fazem parcerias com as majors para prensagem e distribuição. Apesar dos altos e baixos, algumas vertentes da axé music conseguiram, ainda, manter-se em sintonia com a música pop internacional, conquistando espaço e fazendo apresentações em festivais e concertos. Mas, afinal, o que vem a ser a axé music?

Há uma certa dificuldade em explicar e se fazer entender quando se fala em axé music. Embora tenha reunido muitos integrantes, não é um movimento; não havia um projeto, um ideal, um compromisso ou uma proposta. Também não é um estilo ou um ritmo: nesse balaio cabem muitos estilos e ritmos e ainda as suas misturas. Alguns estudiosos, jornalistas

e artistas já pensaram em conceituá-la; Milton Moura, por exemplo, oferece uma definição longa e abrangente, que abraça vários dos seus aspectos:

Chamo *axé music* à interface de repertório musical e coreográfico que se desenvolveu basicamente a partir do encontro entre a tradição do trio elétrico e o evento afro, que por sua vez recapitula a tradição da musicalidade negra do Recôncavo em conexão com outras vertentes estéticas da Diáspora. Não se trata de um *estilo* ou *gênero musical*, pois não há uma unidade formal interna a esse denominador comum. Não se trata tampouco de um somatório do repertório de determinado tipo de artista ou grupo musical. É uma interface, no sentido de que recursos de composição e interpretação ou aspectos formais de diferentes grupos ou artistas são compatibilizados e/ou identificados entre si, criando-se então uma ambiência de que são mais emblemáticos alguns ritmos e coreografias, algumas bandas e intérpretes, sem que se tenha contornos precisos do estilo, como no caso do tango ou do jazz. Podemos dizer então que a *axé music* é a *cara contemporânea da Bahia no Carnaval*. (Moura, 2001:215)

A pesquisadora Marilda Santanna (2009) a apresenta simplesmente como “música do carnaval de Salvador”. Para o jornalista Osmar Martins, que se dedicou a acompanhar artistas e festas, a *axé music* “é uma cena, não é um ritmo”. A cantora Daniela Mercury, considerada uma das estrelas desta cena, a compreende como “uma vertente dançante da MPB, que bebeu no galope, no samba-reggae, no samba de roda e até no rock”<sup>2</sup>. O compositor Carlinhos Marques (2005), que participou de sua criação, a define como “música popular de rua nascida na Bahia”. Neste trabalho a *axé music* é entendida como a música popular de rua produzida na Bahia para o carnaval, a partir de meados da década de 1980, cujo repertório é formado por músicas e canções dançantes, de vários estilos e ritmos e suas fusões. Podemos então deduzir que todos os artistas que participam do carnaval de Salvador fazem *axé music*, desde a marcha-rock de Durval Lelys, até o samba-de-roda do É o Tchan!, do galope do Chiclete com Banana ao pagode do Harmonia do Samba, do samba-reggae do Olodum e de Daniela ao rap da Timbalada, do ti-ti-ti de Luiz Caldas à *world music* de Carlinhos Brown.

---

<sup>2</sup> BITTENCOURT, Bruna. “Eclético, gênero baiano nasce da fusão de estilos”. Folha de S.Paulo, 10/03/2010.

Exemplo de autodidata com poucos meses de escolaridade, Brown carrega uma bagagem de conhecimento adquirido pela vivência própria, pela observação e pelo respeito à experiência do outro mas, sobretudo, pela disposição de experimentar o novo, embora seus projetos nem sempre tenham dado certo, conforme relata Ray Vianna (2009), artista plástico responsável pela materialização de grande parte de seus sonhos. Alvo da crítica mordaz e preconceituosa de jornais de grandes cidades brasileiras, principalmente na década de 90, assim como de pessoas que recentemente registraram sua opinião em democráticos espaços de redes sociais da internet, como o YouTube e o Orkut, é também admirado por outros que com ele conviveram pessoal e profissionalmente, mas é unanimidade quando se trata de seu talento como percussionista, uma aptidão inata desenvolvida no convívio com os mestres Pintado do Bongô e Fia Luna<sup>3</sup>.

No que se refere à sua identidade, Brown defende a mestiçagem para si e também para o povo brasileiro. Nem sua mãe sabe explicar o uso do cocar que lhe rendeu o apelido de Cacique do Candeal, já que não há, ao que lhe consta, ascendência biológica indígena - e por baixo do cocar exibe *dreadlocks*, como um rastafari. Da mesma forma, sua música não se acomoda a um estilo. A produzida para o carnaval se diferencia do padrão das bandas de trio elétrico e, mesmo percussiva, não se parece com as dos blocos afro. Também não se pode defini-lo como um cantor/compositor romântico, ou rapper, ou étnico ou pop. Ao que parece, não se define porque sujeitar-se a um rótulo é uma forma de limitação, é abrir mão de outras possibilidades. Em seu discurso, seja artístico ou na prática cotidiana, não se ocupa em defender uma baianidade, tão comum aos artistas de sua geração, nem uma brasilidade que se ouviu, por exemplo, nos tropicalistas, nos roqueiros do BRock dos anos 80, e até mesmo no repertório de sua contemporânea Daniela Mercury. É um cidadão do mundo, um artista glocal, aquele que combina o local com o global, integrando aspectos de

---

<sup>3</sup> “Brown me lembra um fato interessante (ele me lembra vários...) passado mais ou menos nessa época, quando, por iniciativa da Faculdade de Música da Universidade Federal da Bahia e de Marcos Alemão, um abnegado colaborador da polirritmia baiana, aconteceu um curso de percussão com mestres de vários países da América Central, que foi um divisor de águas no modo de digitar instrumentos como congas, bongôs e timbaus. Praticamente todos os percussionistas em atividade participaram, como Tostão, Ivan Huol, Toni Mola, Renatão, Orlando, Bastola, eu e Carlinhos, que logo na segunda aula, sem saber, criou um impasse: os professores sentiram um acentuado desnível entre o grupo e ele, decidindo separá-lo para aulas individuais para não haver prejuízo de rendimento. Adivinhe quem ia prejudicar quem. Brown além de já se mostrar um músico que iria em poucos anos encantar o mundo a bordo da banda de Caetano, já compunha pérolas como Remexer, música título do LP de Elba Ramalho, Visão do Cíclope do Luis [Caldas], e tanta coisa mais.” (CUNHA, 2008:38-39)

várias culturas (Canclini, 2003:137). Fazendo uma analogia com o conceito de transnacional, que não se atém à idéia de nação, poderíamos considerar essa multiplicidade identitária incorporada por Brown como transétnica, porque reconhece as questões relacionadas a etnias, mas as atravessa e não se ocupa delas. No início da década de 2000, usou o nome Carlito Marron em um disco solo lançado na Espanha e explicou a sua adoção como uma forma de reconhecer a influência dos rumbeiros, destacando, assim, uma latinidade pouco explorada entre os compositores baianos de sua geração, mas evocou também influências árabes, africanas e norte-americanas.

Para compreendê-lo em toda a sua complexidade, foi necessário situá-lo primeiramente na cidade do Salvador, no Candeal, para depois encontrá-lo no mundo; e, ainda, considerar suas relações com o carnaval de Salvador, que entrou para o Guinness World Records-2005 por atrair um milhão e cem mil turistas e movimentar mais de US \$ 250 milhões, grande parte em patrocínios de empresas em busca de visibilidade diante desse público. A festa tornou-se uma vitrine para as marcas espalhadas por *outdoors*, camarotes, trios elétricos, fantasias<sup>4</sup>. E se o carnaval é interface onde se dá a troca de valores simbólicos, é também espaço para negociações de altas cifras no mercado cultural. O carnaval da cidade da Bahia é *back ground* de grande parte da produção de Brown; é onde se realizam suas relações com a música produzida para esta festa. Conhecer sua trajetória artística é também conhecer parte da história da música popular baiana, especialmente a música popular de rua, porque foi nesse contexto que ele se lançou como artista e cresceu, vindo a tornar-se um dos empresários mais bem-sucedidos do mercado baiano. Mas confiná-lo a esse segmento da música seria limitar e reduzir sua atuação, porque hoje tem espaço assegurado no universo pop - participou do Festival de Mawazine 2010, o maior evento musical do continente africano, ao lado de Elton John, B. B. King, Sting, Santana e Julio Iglesias – e cada vez mais vem representando a música brasileira em espaços transnacionais, a exemplo de sua participação na Exposição Mundial 2010, em Xangai. Assim, Brown é um ícone da axé music mas ultrapassa esse contingente, uma tendência também verificada em outras estrelas do axé; no entanto, não é apenas mais um nesse caldeirão.

---

<sup>4</sup> CORREIO DA BAHIA. Correio Negócios. Salvador, sexta-feira, 28/01/2005. p.1-6.

\*\*\*

No início dos anos 1980, teve início o interesse acadêmico pelo carnaval de Salvador. Duas publicações deram a partida na sequência de estudos sobre a festa, que apresentava um diferencial quanto aos realizados nas demais cidades: *Carnaval Ijexá* (Risério, 1981), que nos legou o conceito de “reafricanização do carnaval”, quando se refere ao movimento de ascensão dos blocos inspirados na cultura afro, e *O País do Carnaval Elétrico* (Góes, 1982), o primeiro estudo acadêmico sobre o trio elétrico. A partir dos anos 1990, quando a axé music passou a ter mais repercussão na mídia nacional e movimentar grandes cifras, outros estudiosos começaram a pensar na festa e na música dessa festa com rigor científico, a exemplo de Marcelo Dantas, com o livro *Olodum* (1994), resultado de sua dissertação de mestrado. Em seguida, pesquisadores da Bahia, do Brasil e de algumas partes do mundo se dedicaram ao tema<sup>5</sup>, e a leitura de alguns deles foi fundamental para um mergulho em certos aspectos do carnaval soteropolitano como parte do universo por onde circula Carlinhos Brown. Dentre eles Paulo Miguez Oliveira (1996, 2002, 2008), Milton Moura (2001), Goli Guerreiro (2000; 2005), Ari Lima (1997; 2001), Marilda Santana (2009); no entanto, não há, até o momento, um estudo que abranja toda a trajetória de Brown, nas duas vertentes principais: a do artista e a do ator social.

Ana Dumas, no texto “Do Brown ao brau” (1996), discorre sobre o significado da gíria *brau* e levanta a possibilidade do sobrenome Brown ter sido adotado como uma extensão desta. Débora Gershon (2003) publicou um estudo sobre o *Tá Rebocado*, um dos projetos da ONG Associação Pracatum Ação Social - APAS, criada por Brown na década de 90; projeto que recebeu o prêmio Best Practice, da Organização das Nações Unidas. Marcelo Gadêlha, em sua dissertação de mestrado *Organizações Brown: identidade cultural e liderança em um complexo de organizações baianas* (2004), analisou pelo viés da administração de empresas algumas instituições criadas pelo artista, como a APAS, a

---

<sup>5</sup> Para citar apenas livros e teses, Cf. Ari LIMA, *A estética da pobreza. Música, política e estilo* (1995); Paulo MIGUEZ DE OLIVEIRA, *Carnaval baiano: as tramas da alegria e a teia de negócios* (1996); Fred de GÓES, *50 anos de Trio Elétrico* (2000); Lívio SANSONE e Jocélio Teles dos SANTOS (orgs.), *Ritmos em trânsito - Sócio-antropologia da música baiana* (1997); Goli GUERREIRO, *A trama dos tambores* (2000); Milton MOURA, *Carnaval e baianidade* (2001); Jonga CUNHA, *Por trás dos tambores* (2008); Marilda Santana, *As donas do canto* (2009); MCGROWAN e PESSANHA, *The Brazilian Sound; samba, bossa nova and the popular music of Brazil* (1998).

Timbalada, a Nariz de Borracha e a Fênix Produções. Josenildes Apolinário e Eneida Cunha, no trabalho “Referências locais e familiaridades transnacionais nas imagens identitárias da Bahia cantada por Carlinhos Brown”, procuram mostrar como a temática da identidade cultural e algumas referências matriciais aparecem nas letras de suas canções. Flávia Candusso, na dissertação de mestrado em Música *O sistema de ensino e aprendizagem musical da banda Lactomia: um estudo de caso* (2002), apresenta um estudo detalhado da metodologia utilizada para o ensino de música e de confecção de instrumentos junto aos alunos da banda Lactomia, formada por crianças do Candeal.

Este trabalho dá prosseguimento a esses estudos anteriores, guiado pela idéia de uma Bahia moderna que se apresenta a partir dos anos 1960, pela cena musical baiana de 1960 a 2010 e pelo caminho percorrido pela indústria fonográfica em seus altos e baixos (especificamente a nacional, mas sem desprezar suas relações com a local e a internacional). O autor escolhido para dar sustentação a esta pesquisa foi Néstor García Canclini, especialmente os conceitos de *hibridação* e de *glocal*, por ele elaborados.

\*\*\*

Canclini observa que, nos anos 80 do século XX havia, nos meios acadêmicos, um domínio do pensamento pós-moderno. Nos anos 90, a globalização passou a ser o centro das ciências sociais; no entanto, nem a pós-modernidade substituiu a modernidade, nem a globalização deixou de interessar-se por ela, e teóricos da globalização a pensaram como culminância de conflitos modernos. Em vez de tentar excluir as tradições, a globalização passou a aceitar diversas tradições, e às modalidades clássicas de fusões foram acrescentadas aquelas geradas pela indústria cultural. Mas o autor adverte que é preciso atentar para o fato de que a globalização não só integra e gera mestiçagens, como também segrega e produz desigualdades.

A alta cotação de artistas do carnaval baiano no mercado cultural mundial vem comprovar que a diluição das fronteiras e a globalização não destroem o local; ao contrário, ressaltam as diferenças. Mesmo quando fazem adaptações no repertório ou na performance para melhor se integrarem a esse mercado – como é o caso de Brown se apresentando como

Carlito Marrón na Espanha – não há homogeneização. Ortiz esclarece que “uma cultura mundializada corresponde a uma civilização cuja territorialidade se globalizou. Isso não significa, porém, que o traço comum seja sinônimo de homogeneidade” (2003:31). Martín-Barbero (2003) também registra que, no caso de esferas dotadas de autonomia, como o nacional e o local, a globalização leva à hibridação das culturas.

No prefácio à segunda edição do livro *Culturas híbridas*, que foi publicada em 2001, Canclini propõe que observemos conceitos que irrompem com força; eles anunciam uma mudança na disciplina ou campo do conhecimento. Assim foi com o conceito de hibridação, cujos estudos “modificaram o modo de falar sobre identidades, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalismo e sobre pares organizadores dos conflitos nas ciências sociais: tradição-modernidade, norte-sul, local-global” (Canclini, 2003b:xvii). O autor define a hibridação como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2003b:xix). No entanto, esclarece que, ao explicá-la, é preciso levar em conta as contradições e o que não se deixa hibridar.

O conceito de hibridação foi usado para designar mudanças históricas desde a Antiguidade, e também por Mikail Bakhtin para explicar a coexistência de linguagens cultas e populares desde o início da modernidade. Foi tomado de empréstimo à biologia pelas ciências sociais, o que não é algo novo: o conceito de reprodução também foi reelaborado para explicar a reprodução social, econômica e cultural; Bourdieu apropriou-se de conceitos econômicos para propor os de capital cultural e mercados linguísticos. No mundo contemporâneo, em que as fronteiras são porosas e fluidas, e propostas essencialistas não servem mais para explicar identidades como puras ou autênticas, ele se estende a diversos processos culturais – interétnicos, de descolonização, cruzamento de fronteiras, fusões artísticas, literárias, comunicacionais. Canclini o escolhe também por ser capaz de dar conta dos conflitos resultantes de processos interculturais “em meio à decadência de projetos nacionais de modernização na América Latina” (2003:xviii).

A idéia de hibridação reúne uma família de conceitos que são úteis para designar relações em territórios mais específicos, como a mestiçagem, para combinações étnicas; sincretismo,

para crenças; fusão, para músicas; crioulização, para línguas<sup>6</sup>. Esses conceitos, já bastante conhecidos, foram ampliados. *Mestiçagem* refere-se tanto ao biológico (produção de fenótipos a partir de cruzamentos genéticos) quanto ao cultural (mistura de hábitos, crenças, etc.). *Sincretismo*, antes uma combinação de práticas religiosas tradicionais, estendeu-se a uma dupla ou tripla pertença, não só religiosa mas a outros sistemas de crença, como os de cura. *Crioulização*, que em sentido estrito refere-se a línguas e culturas geradas a partir de uma língua matriz no contexto do tráfico de escravos, ampliou-se para fluxos entre centro e periferia marcados pela desigualdade (Canclini, 2003b:xxix). Embora continuem valendo para combinações tradicionais, Canclini observa que esses termos não são suficientes para designar combinações contemporâneas, como as culturas de bairro e midiática, músicas locais e transnacionais ou estilos de consumo de diferentes gerações. A palavra hibridação é mais adequada para designar “não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos”. O autor acrescenta que alguns atores sociais encontram na hibridação recursos para resistir à globalização e reescrevê-la, propondo intercâmbios, principalmente em contextos mais favoráveis, como as grandes cidades e as fronteiras entre países.

Como este estudo refere-se ao universo da canção, cabe pensar o processo de hibridação a que foi submetida. A música popular brasileira já nasceu híbrida, tendo como matrizes a modinha de raiz europeia e o lundu de raiz africana. Ao refletir sobre a canção latino-americana, Herom Vargas (2007) destaca a dificuldade de conformá-la em metodologias tradicionais calcadas em conceitos pouco flexíveis, sobretudo os lineares e evolucionistas. Essa canção, de perfil notadamente híbrido, na qual se combinam elementos tradicionais e modernos, nacionais e estrangeiros, caracteriza-se por uma complexidade que requer “um certo grau de mobilidade conceitual, certa pluralidade de pontos de vista e o enfoque relacional de conceitos fundados na idéia de hibridismo” (Vargas, 2007:62).

Teorias lineares evolutivas – que buscam uma origem e propõem um devir histórico – não dão conta, portanto, da complexidade e da transitoriedade características da canção latino-americana: existem várias linearidades que não podem ser desprezadas porque se

---

<sup>6</sup> É importante ressaltar que Canclini usa o termo  *fusão*  para designar misturas em todos esses territórios, assim como Canevacci (1996) o faz com o termo  *sincretismo*  que, para esse autor, não designa apenas combinações religiosas mas todas as que não se propõem a realizar uma síntese.

aproximam, cruzam-se e sobrepõem-se. No caso da música brasileira, a linha evolutiva adotada por Caetano Veloso<sup>7</sup> em meados da década de 1960, e que daria continuidade à bossa nova, esfiapou-se em vários segmentos que, na virada do século XX para o XXI, passaram a combinar-se, fundando novos estilos. O conjunto de canções latino-americanas, no qual se insere a canção brasileira, exige para sua análise o que Canclini denominou “ciências sociais nômades”, aquelas que transitam por diversas disciplinas, combinam procedimentos metodológicos e relacionam conceitos.

\*\*\*

Embora este trabalho tenha um recorte cronológico, em que se deu a trajetória artística de Carlinhos Brown, o período em foco foi um pouco ampliado para abranger não só as cinco décadas de sua existência histórica - de 1960 a 2000 -, mas alguns aspectos de décadas anteriores, porque considerou-se a necessidade de apresentar o lastro em que se fez a Bahia moderna. Assim, nesta Introdução serão visitados, de modo breve, a modernização, o modernismo e a modernidade brasileira e baiana.

Perry Anderson (1986), no ensaio “Modernidade e Revolução”, conceitua modernização como um processo de fluxo contínuo; modernismo, um conjunto específico de práticas e doutrinas estéticas; e modernidade, experiência histórica compartilhada por homens e mulheres em vários lugares do mundo. Ele acentua que o modernismo não chegou da mesma forma a todos os lugares.

---

<sup>7</sup> “Só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza de eu, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás João Gilberto para mim é exatamente o *momento* em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente, da música popular brasileira. Creio mesmo que retomada tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Betânia, Maria da Graça (que pouca gente conhece) sugerirem essa retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral”. (Depoimento de Caetano Veloso à *Revista Civilização Brasileira*, n. 7, maio / 1966. Apud CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.63)

Anderson compreende o modernismo como um “campo cultural de força” que se constituiu orientado por três coordenadas. A primeira diz respeito a um academicismo das artes, associado à forte presença do Estado e de sociedades em que as aristocracias rurais e urbanas davam o tom político e cultural. A segunda refere-se ao surgimento de novas tecnologias relacionadas à segunda revolução industrial como telefone, rádio, automóvel, avião. A terceira, que norteou o modernismo, seria “a proximidade imaginativa da revolução” (Anderson, 1986:8), uma vez que na Europa da Belle Époque persistiam monarquias, a democracia não se efetivara de fato em nenhum Estado europeu, nem o movimento operário se consolidara como uma força. Anderson acredita que o academicismo forneceu um conjunto de valores que tanto serviu como foco contra o qual se voltavam as formas insurgentes de arte, como serviu de motivo para articulação entre elas. Por outro lado, embora houvesse essa tensão contra os cânones estabelecidos, a antiga ordem fornecia um conjunto de códigos que permitia resistir à idéia do mercado como princípio organizador da cultura e da sociedade, ou seja, a alta cultura preservada era uma arma contra o espírito comercial da época. Se a nova era da máquina era um estímulo à imaginação, as técnicas e artefatos deveriam ser abstraídos das relações sociais de produção que os criavam, porque o capitalismo não era exaltado pelo modernismo. Essa situação paradoxal era possível porque não se sabia, ainda, aonde as novas tecnologias iriam levar. Anderson conclui que o clima de revolução social que pairava sobre vários Estados estimulou algumas correntes de modernismo a rejeitarem de forma radical a nova ordem social. “O modernismo europeu nos primeiros anos deste século floresceu assim no espaço situado entre um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível” (id., *ibid.*:9).

Transportando as idéias de Anderson para o cenário brasileiro, observa-se que, se no contexto europeu o academicismo atuou como resistência ao mercado, o que aconteceu no Brasil foi uma aproximação entre eruditos e populares. "O modernismo procurou instituir um novo modo de relacionamento entre a alta cultura - dos letrados, academias, conservatórios, salões - e as culturas populares. As barreiras entre erudito e popular foram sacudidas tanto pela transformação dos bens culturais em mercadorias produzidas em larga escala quanto pela atuação dos artistas e pensadores da cultura" (Travassos, 2000:16). Na década de 60 o tropicalismo também acolheu e integrou músicos de vanguarda como

Rogério Duprat e compositores-intérpretes de música popular como Caetano Veloso e Gilberto Gil, o que resultou em uma produção caracterizada pelo encontro da cultura de massa com a arte de vanguarda. E na Bahia dessa mesma época, o Grupo de Compositores da Bahia, nascido na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia também aproximou eruditos e populares.

Assim como ocorreu com a produção artística europeia do início do século, inovações tecnológicas no Brasil dos anos 50 e 60 acabaram por interferir na atividade artística. Nessa época foi implantada a televisão, o transistor revolucionou o meio rádio com a possibilidade do radinho de pilha, na fonografia deu-se o advento do LP e as transmissões via satélite alargaram as comunicações entre o Brasil e o resto do mundo, o que teve reflexos no circuito produção-circulação-consumo da música popular.

Quanto à terceira e última coordenada, a possibilidade de uma revolução social permeou tanto o modernismo europeu da década de 1910 como as vanguardas brasileiras do século XX, que culminaram com o movimento revolucionário na década de 60 que envolveu poesia, teatro, cinema, artes plásticas e música popular. Nos anos 20, o Brasil foi palco do Movimento Modernista<sup>8</sup>, que promoveu grandes transformações nas artes, mas então não podíamos ser modernos porque o país não passara pelo processo de industrialização. Na década de 60, o contexto já era outro: estávamos em pleno processo de modernização e o Tropicalismo se configurou como o mais vigoroso movimento no campo da música popular, porque desestabilizou e renovou a cultura brasileira.

O modernismo brasileiro foi marcado pelo sentimento de nacionalidade, pela exploração de aspectos telúricos e por uma atuação interligada das manifestações artísticas: literatura, música, artes plásticas. Embora o evento pioneiro tenha sido uma exposição em 1917<sup>9</sup>, o movimento tem como marco a Semana de Arte Moderna realizada nos dias 13, 15 e 17 de

---

<sup>8</sup> O movimento teve como marco a Semana de Arte Moderna de 1922 e como principais integrantes Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Menotti del Piccia.

<sup>9</sup> Anita Malfatti participou dessa exposição e recebeu duras críticas de Monteiro Lobato, às quais Oswald de Andrade reagiu, acusando o meio artístico paulistano de atraso.

fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. Seu principal teórico foi Mário de Andrade, e o expoente na música, Heitor Villa-Lobos<sup>10</sup>.

O movimento teve duas fases: a primeira foi caracterizada por uma preocupação estética; a segunda, pelo sentimento de nacionalidade. Travassos toma como marco inicial a Semana de 22, mas Eduardo Jardim de Moraes (apud Vianna, 2004:95), a exposição de 1917. Para ambos, o Modernismo, além de dividir os artistas entre modernos – ou futuristas, como eram comumente denominados – e passadistas, teve duas fases. A primeira, de ruptura, foi marcada pela ênfase na atualização estética e pela luta contra o passadismo, com maior liberdade formal que permitia o uso de uma linguagem própria e uma temática voltada para a vida contemporânea. Caracterizava-se por uma atitude combativa, demolidora, que se comprazia com a rejeição da crítica e do público (Travassos) e pela absorção das vanguardas européias (Moraes). A segunda, iniciada em 1924, é uma fase construtiva, que já não se propunha a eliminar o passado, mas pretendia encontrar nele a base para a arte dos novos tempos; caracterizou-se pela exploração de aspectos telúricos, pela ênfase na realidade brasileira e introduziu o tema da nação, constituindo-se o que se denominou modernismo nacionalista. Para Travassos, esta segunda fase, período de consolidação do ideário modernista, permanecerá até 1945, ou seja, o fim da II Guerra Mundial e também o fim da ditadura Vargas; Moraes a encerra em 1929, em concordância com Mário de Andrade, para quem o movimento não coadunava com as revoluções políticas dos anos 30.

A construção de uma identidade nacional brasileira tem início, portanto, no modernismo, especialmente nessa segunda fase iniciada em 1924, quando seus integrantes deslocaram o foco da preocupação estética, na qual tentavam absorver as conquistas das vanguardas européias, para a questão nacional, que envolve a construção de uma brasilidade e uma identidade nacional. A idéia de modernidade estava presente na Europa desde o século XIX, em decorrência do surgimento da nação, e havia provocado a emergência de movimentos de vanguarda no início do século. O Brasil, porém, estava em descompasso com a Europa: nosso modernismo ocorreu sem que o país tivesse passado pelo processo de modernização e alcançado a modernidade – segundo Ortiz, uma experiência comum em países periféricos, que expressa um desejo de modernização ainda por vir. É o Movimento

---

<sup>10</sup>Além de Mário de Andrade e Villa-Lobos, outros integrantes de peso do movimento foram Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Menotti del Piccia.

Modernista, já na terceira década do século XX, que irá idealizar e projetar uma nação utópica a ser construída. Ao Brasil real os modernistas contrapunham um Brasil de sonho, com uma sociedade moderna; e como esse desejo de modernização estava ligado à construção de uma identidade nacional, a brasilidade passou a ser o centro das atenções. Dizia-se: “só seremos modernos se formos nacionais” (Ortiz, 1985:35).

No modernismo brasileiro, a cultura brasileira foi pensada na sua relação com outras culturas e também nas relações entre a cultura das elites e a do povo. Elizabeth Travassos (2000) aponta duas linhas de tensão na formação da música popular brasileira, que estiveram presentes desde o romantismo do século XIX até as vanguardas do século XX: uma delas se dá entre a reprodução de modelos europeus e a descoberta de caminhos próprios; a outra, entre o erudito e o popular. Essas duas linhas irão aparecer também na década de 60, quando o Tropicalismo surge como vanguarda, em contraposição ao ideal nacional-popular de esquerda que estava efervescente e ainda vigente no período imediatamente anterior e imediatamente posterior ao golpe militar de 1964.

\*\*\*

No ensaio “A Revolução de 1930 e a Cultura”, Antônio Cândido (1984) defende que, embora o Movimento Modernista tenha assumido o caráter renovador da vanguarda, suas inovações só foram incorporadas a partir da década de 30. Para ele, a Revolução de 1930 foi um eixo catalizador em torno do qual girou a cultura brasileira - facilitando, assim, a unificação nacional - e proporcionou as condições para realizar, difundir e “normalizar” as aspirações da década de 20, que até então permaneciam isoladas. Só então a sociedade aprendeu a aceitar, conviver e apreciar fatos de cultura como “normais” em diversos setores, como instrução pública, vida artística e literária, meios de difusão cultural.

O Governo Provisório criou o Ministério de Educação e Saúde e promoveu uma reforma no ensino em âmbito nacional, que aumentou o número de escolas de ensino médio e superior, com destaque para o papel das Faculdades de Filosofia que “levaram o espírito crítico a domínios onde reinava a tradição e o dogmatismo” (Cândido,1984:29) e desmontaram a hierarquia das escolas de medicina, direito e engenharia sobre as demais. Na Bahia, os fatos

acontecem com um certo *delay*: a primeira Faculdade de Filosofia baiana foi criada em 1941 e quando formou sua primeira turma, em 1945, entregou à sociedade os primeiros professores licenciados para o ensino médio, até então exercido por profissionais liberais – bacharéis em direito, medicina, engenharia -; mas, enquanto a Universidade de São Paulo foi criada em 1934, a Universidade da Bahia só surgiu em 1946.

Nas artes e literatura, diz o autor, a renovação foi mais flagrante. O 38º Salão da Escola Nacional de Belas Artes (1931) reuniu pela primeira vez artistas de vanguarda. Na arquitetura, Lúcio Costa e Niemeyer foram convidados para elaborar o projeto do Ministério de Educação e Saúde, no qual Portinari pintou murais, e o “estilo futurista” acabou por estender-se a residências. Na literatura, deu-se a incorporação de inovações formais e temáticas do modernismo e a expansão das literaturas regionais à escala nacional. Os textos foram simplificados, libertados da oratória, tornaram-se coloquiais; e na poesia foi adotado o verso livre de rima e métrica. Autores modernistas passaram a ser lidos nas escolas, junto com os da tradição literária, proporcionando uma nova visão do país a seus leitores. Nessa década também ocorreu um interesse pela “realidade brasileira”, e foram lançados ensaios de cunho sociológico: *Casa Grande & Senzala* (Gilberto Freyre, 1935), *Raízes do Brasil* (Sérgio Buarque de Holanda, 1935) e *Formação do Brasil Contemporâneo* (Caio Prado Júnior, 1942). O livro foi transformado em instrumento da cultura, gerou a criação de uma literatura didática brasileira e motivou o crescimento de grandes e pequenas editoras, provocando uma “onda de industrialização e atualização editorial” (Id., *ibid.*:34). Essa descoberta da literatura regional veio se dar na Bahia na década de 50, pela Geração Mapa, liderada por Glauber Rocha, que não só se debruçou sobre livros de José Lins do Rego, João Cabral de Melo Neto, Ascenso Ferreira e outros, como empreendeu viagem a estados do Nordeste a fim de conhecer de perto essa realidade que, mais tarde, se veria refletida nos filmes.

Antônio Cândido considera positiva a repercussão da Revolução de 1930 na cultura, principalmente pela difusão do ensino médio e técnico, mas também porque passou a ser considerada um direito de todos, o que propiciou maior consciência das contradições da sociedade. Além de inaugurarem “a fase moderna nas concepções de cultura no Brasil”, os anos 30 cunharam o conceito de “intelectual e artista como opositor, ou seja, que o seu lugar é no lado oposto da ordem estabelecida; e que faz parte da sua natureza adotar uma

posição crítica em face dos regimes autoritários e da mentalidade conservadora”(Id., *ibid.*:34). Ainda segundo Cândido, na ditadura Vargas, artistas e intelectuais foram cooptados pelo governo, embora alguns conseguissem subverter a ordem. No caso específico da música popular, com a utilização do rádio como instrumento difusor do ideário e das ações do governo, o samba e a marcha saíram dos morros e subúrbios, espalharam-se pelo país e conquistaram todas as classes. Na Bahia, porém, a industrialização e a renovação nas artes tiveram início em meados dos anos 50, quando se deu a chamada Renascença Baiana, e só na década de 60 o estado se tornou moderno. Para Francisco de Oliveira, a fase de industrialização do Nordeste, incluindo a Bahia, se inicia na década de 1960, quando finalmente, passamos a ter uma Bahia moderna. É nessa Bahia moderna que este estudo tem início.

\*\*\*

O objeto de estudo desta pesquisa foi sendo construído no decorrer do processo, paulatinamente, enquanto novas descobertas surgiam a cada passo do trabalho. As fontes diversas iam causando surpresa ao mostrarem as várias faces do artista e do ator social. A princípio, revelaram um mar de informações desordenadas que, ao serem organizadas, muitas vezes indicavam a necessidade de novas fontes, para confirmar, negar ou enriquecer as primeiras.

O ponto de partida foi uma entrevista realizada anteriormente, em 2004, com Wesley Rangel, proprietário dos Studios WR, na qual o produtor relata os caminhos tomados pelo segmento, desde 1984 até aquela data. Outras duas entrevistas também foram fundamentais para a compreensão da música popular produzida na Bahia: com Osmar Macêdo, um dos inventores do trio elétrico, e com Jorge Santos, criador da Gravações JS, primeira gravadora da Bahia, responsável pela divulgação de Gilberto Gil, Maria Creuza, Antonio Carlos e Jocaí, entre outros. Para compreender melhor o carnaval e seu ícone maior, o trio elétrico, recorreu-se também a trabalhos anteriores da autora (Paulafreitas, 2004<sup>a</sup>; 2004b; 2006) procedendo-se uma revisão das fontes primárias. A seguir foi realizado um levantamento histórico em bases de dados bibliográficos (livros, coleções de jornais e

revistas), audiovisuais (discos, DVDs, fonogramas, vídeos, programas de TV, clipes, filmes) e iconográficos (fotos, encartes, cartazes). Paralelamente, foi feita a revisão bibliográfica, tanto aquela que ajudaria a embasar teoricamente a construção do objeto, como a que indicaria os rumos a serem tomados pela pesquisa, que foram se apresentando no decorrer do trabalho. A presença desses autores se fez à proporção que foram surgindo os fatos, para iluminá-los, elucidar as questões, dialogar entre si e com o texto. Esse trabalho de fundamentação teórica acompanhou todas as fases da pesquisa, até a redação final, devido ao constante movimento do objeto que frequentemente contribuía com novos dados. Foram levantadas novas fontes primárias: entrevistas com músicos, familiares de Brown, colaboradores que compunham seu staff artístico – cenógrafo, figurinista, empresário – e na sua ONG – diretores, pedagogos, professores, alunos, pessoas da comunidade. Outras fontes foram levantadas no processo, a partir de novas participações do artista em entrevistas e programas de TV, jornais, revistas, a sua presença em eventos e shows; mas as que melhor fizeram compreendê-lo foram as resultantes do trabalho de campo, nas várias idas à comunidade do Candeal Pequeno, para entrevistas a pessoas, visitas a espaços, participação no carnaval, em festas, shows, palestras e outros eventos, e também ao Museu Du Ritmo, onde foi possível acompanhar e registrar em fotos e vídeos as mudanças ocorridas nos seus três anos de existência. De todas as fontes, a mais importante foi, sem dúvida, a entrevista com Carlinhos Brown em sua casa, em Salvador.

Como se tratava de uma trajetória artística, caminho percorrido por uma figura pública, e não uma biografia, história de vida muito próxima ao romance, no qual ao autor é permitida a introdução e ainda a valorização de elementos subjetivos, tomou-se como baliza as palavras de Eneida Souza (2008): “é necessário distinguir e condensar os pólos da arte e da vida, através da utilização de um raciocínio substitutivo e metafórico, com vistas a não naturalizar e reduzir os acontecimentos vivenciados” pelo objeto. Assim, embora a pesquisa tenha se utilizado de um aparato biográfico, até mesmo com vistas a uma humanização do objeto, não se trata de uma biografia, porque este trabalho não pretende um aprofundamento psicológico do artista, nem uma varredura em sua vida pessoal, mas o acompanhamento do processo produzido na articulação da existência social, política e cultural de um sujeito com a música popular brasileira.

\*\*\*

A tese divide-se em cinco partes, sendo as quatro primeiras determinadas de acordo com a ordem cronológica dos fatos que contribuíram para a trajetória do artista Carlinhos Brown. A Parte I, que compreende as décadas de 60 e 70, apresenta o contexto geográfico, histórico, político e cultural em que Carlinhos Brown nasceu e passou a infância e adolescência. Mostra a Salvador da época, uma cidade que se faz moderna, culturalmente efervescente, com a criação recente dos cursos de arte da Universidade da Bahia, da primeira gravadora e da primeira emissora de televisão. Descreve a formação social da comunidade do Candeal Pequeno de Brotas, uma roça que tem um mito de fundação datado do século XVIII, que se desenvolveu junto com o processo de favelização do perímetro urbano de Salvador, iniciado em 1946, e se configura como um lugar de signos e de pessoas que exerceram influência sobre o artista, seus ideais e sua produção. Discute a cena da música popular brasileira, suas relações com a indústria fonográfica e o fenômeno de migração dos artistas baianos para o centro de produção, distribuição e consumo da música nacional, o eixo Rio-São Paulo. Descreve a iniciação musical de Brown; traz os artistas que adubaram o solo onde iria florescer a axé music: Dodô&Osmar, os sambistas tradicionais, a música afro-caribenha, o rock and roll, os compositores da classe média universitária que surgiram nos festivais, os tropicalistas, os Novos Baianos. Para apoiar a discussão dessa etapa, foram convocados os autores: Mircea Eliade, com o conceito de mito que difere do olhar antropológico; Halbwach e as discussões sobre memória; além de autores que forneceram dados numéricos e históricos sobre a cidade do Salvador e o Candeal, como Gordilho-Souza, Ormindo, Rubim e Risério. No que se refere à música, seja em suas relações com o mercado, seja na sua função política, contribuíram os estudos de Morelli, Zan, Bahiana, Ortiz, Risério, Favaretto, Cyntrão, Napolitano e Carpentier. Preenchendo as lacunas, fontes primárias com dados fornecidos em entrevistas de familiares e artistas como Osmar Macêdo, Jorge Santos, Ildásio Tavares, Madalena Freitas e o próprio Carlinhos Brown.

A Parte II refere-se aos anos 80, quando surgiram, em sequência, os blocos afro, o samba-reggae e a axé music, e quando Brown começou a carreira profissional. Saído de uma

experiência na banda de rock Mar Revolto, Brown foi tocar na banda Salamandra, de onde saltou para a Acordes Verdes, do “pai” da axé music Luiz Caldas, e passou a integrar o cast da gravadora WR, responsável pelo lançamento de praticamente todos os artistas do segmento. Convidado a participar da banda de Caetano Veloso, partiu para o Rio de Janeiro, onde artistas do axé também começavam a conquistar espaço, principalmente através do programa do Chacrinha. Autores que fundamentaram a discussão dessa parte foram Dapiéve, Teixeira e Guerra, Risério, Milton Moura, Ildásio Tavares, Jonga Cunha, Fred de Góes, Marilda Santanna, Goli Guerreiro, Marcelo Dantas, Eduardo Vicente, Paul Lopes, Peterson e Berger. Contribuíram os depoimentos de Wesley Rangel, Ivana Souto, Carlinhos Marques, Vevé Calasans e também de Brown.

Os fatos da década de 90, considerada o auge da axé music, são analisados na Parte III, quando os artistas do segmento começaram a ganhar cachês vultosos e fazer turnês nacionais, por dezenas de cidades do Brasil, nos chamados “carnavais fora de época”, e também mundiais. Essa parte é dividida em três capítulos. O primeiro refere-se à atuação de Brown como criador de bandas que pretendiam dar uma ocupação aos jovens do Candeal, das quais a mais importante foi a Timbalada. Seguiram-se as bandas Bolacha Maria, Hip Hop Roots, Zárabe e a construção do centro cultural denominado Candyall Guetho Square. O segundo capítulo refere-se à atuação social do artista, a partir da criação da ONG Associação Pracatum Ação Social, que transformou o Candeal com a fundação da escola de música Pracatum e a execução do projeto Tá Rebocado, de urbanização na comunidade. O terceiro capítulo aborda a construção de sua carreira solo com o lançamento dos dois primeiros discos e o salto para uma possível carreira internacional, enquanto a axé music invadia a mídia nacional, fazia shows e vendia muitos discos. Nessa década começava uma revolução digital que desestabilizou a indústria fonográfica, inclusive na Bahia, e falava-se em fim da axé music. Esses fatos foram pensados com o apoio de autores como Canclini, Vicente, Flávia Candusso, Mônica Leme, entre outros, enquanto para a compreensão do funcionamento e diálogos da Pracatum com o Estado contribuíram os autores Danigno, Lavalle, Alonso, Teixeira e Baierle. Foram de fundamental importância entrevistas com Vera Lyra, Gilson Freitas, Selma Calabrich, os professores Cristina Nascimento, Magno Santana e Judith Leite e as moradoras Tita e Ciete.

A década de 2000, quando o carnaval da Bahia efetivou-se como “a maior festa popular do planeta” e tornou-se palco de grandes negócios, é também a década da ascensão da tecnologia digital, que facilitou a emergência de artistas independentes e a queda da arrecadação de gravadoras, causando uma grande mudança na indústria fonográfica. Há uma renovação na axé music; o pagode iniciado nos anos 90 sofre reformulação e ganha força; a maioria dos artistas e bandas emergentes surge e desaparece, mas alguns dos pioneiros conseguem renovar-se e manter-se no auge, ganhando público em outros países e aumentando consideravelmente o patrimônio, caso do Chiclete com Banana, Asa de Águia, Daniela Mercury e Carlinhos Brown. Dentre os autores que deram sustentação à Parte IV estão Eduardo Vicente, Michel Porter, Weinschelbaum, Rubim, Tega, Lima Filho, Abreu, Calabre, Chagas, Santos, Victor, além de relatórios e documentos oficiais.

A Parte V enfoca especificamente Carlinhos Brown, embora não o afaste do contexto estético e sócio-político da música baiana. Procura salientar três facetas de sua personalidade artística que se destacam: a sua identidade múltipla e o apelido de Cacique do Candéal; a sua estética própria e original, que influenciou tanto os jovens de sua comunidade como *designers* de jóias e estilistas; e suas canções, que passeiam por vários estilos, ritmos e sons, combinam palavras em diversas línguas, trazem palavras novas e são uma clara marca da *hibridação* a que se refere Canclini. Os autores consultados para a discussão estética foram Pitombo Cidreira, Ana Dumas, Gusmão Pereira, além de entrevistas com Valeria Kaveski e Ray Vianna, responsáveis respectivamente pelo figurino e pelos cenários de Brown; para compreender as questões identitárias, Stuart Hall, Luis Henrique Tavares, Antonio Risério; quanto às canções, recorreu-se a Afonso Romano de SantAnna, Carlos Felipe Moisés, Ítalo Moriconi, Heloísa Valente, dentre outros.

Para finalizar, um breve balanço dessas cinco décadas.

Espera-se que este trabalho atenda às expectativas do leitor.

# I – O Candeal, a cena musical nas décadas de 1960 e 1970 e suas influências em Carlinhos Brown

*Essa ideia de ser internacional, o cara disse: vamos fazer um disco na França, você é um artista pro mundo todo. Daí eu sonhei. Mas sonhei, rapaz! E não sonhava com coisa de grana... mas eu achava que artista do mundo inteiro tinha que ter aquelas bananas que Carmem Miranda tinha, aquela camisa assim, de listras, de Caymmi, as roupas e o Tropicalismo. Eu sonhava com aquilo. Aquilo era a minha influência musical. (Brown, 2010)<sup>11</sup>*

## 1 – O Candeal

Quem desejar conhecer Carlinhos Brown, há de começar pelo Candeal. Andar a pé por suas ruas estreitas, trocar idéias com moradores, visitar os lugares emblemáticos: a bica, o terreiro de Maiamba, o Guetho, a Pracatum, a Casa Rosa, o estúdio Ilha dos Sapos, o conjunto Zé Botinha, a rua 8 de Outubro, a Casa das Latas... No Candeal, tudo (ou quase) lembra o artista, não apenas porque foi onde nasceu, mas principalmente porque, mesmo viajando para lugares de vários continentes, mesmo tendo casa no Rio Vermelho e no Rio de Janeiro, é para lá que sempre retorna, para reforçar laços afetivos, alimentar o espírito, trabalhar, festejar, receber amigos de todos os cantos do mundo. É por onde começamos.

### 1.1 - A comunidade

A comunidade do Candeal Pequeno de Brotas está situada no subdistrito de Brotas, cidade do Salvador, Bahia, nordeste brasileiro. Consta que foi uma senzala, da fazenda Quinta do Candeal<sup>12</sup>, e recebeu esse nome devido à existência, no local, de grande quantidade de uma árvore chamada candeia, hoje praticamente extinta. O Candeal, como é comumente chamado, é uma área com cerca de 20 mil metros quadrados incrustada em um bairro de classes média e alta, o Cidade Jardim, e tem como vizinhos bairros de classe alta (o Horto

<sup>11</sup> Programa MPB-Solo Carlinhos Brown, parte 3. Disponível em <http://mpbbrasil.com.br/mpbsolo/Carlinhos+Brown-0-4.html>.

<sup>12</sup> Cf. Jornal A TARDE, 03/12/2000.

Florestal) e média: Vila Laura, Matatu, Acupe de Brotas, Brotas. Um levantamento realizado por agentes comunitários de saúde, em 2003, apontou cerca de 1500 famílias, reunindo 6 mil habitantes. Aproximadamente 80% das famílias ali residentes recebem até um salário mínimo, e é alto o número de desempregados que sobrevivem de atividades informais. Mais de 50% da população só atingiram o nível fundamental e apenas 20% chegaram ao nível médio<sup>13</sup>.

Suas ruas são estreitas, sinuosas, algumas enladeiradas e cortadas por becos. Muitas dessas vias são inacessíveis a carros ou permitem apenas a passagem de um veículo. As casas são simples, frente de rua, coladas umas às outras, algumas sem reboco e sem forro. Hoje, 99% delas são de tijolo ou adobe, e todas têm luz elétrica, água encanada, esgotamento sanitário e coleta regular de lixo, mas nem sempre foi assim. Até meados da década de 1990, a parte mais baixa do local era cortada por esgoto a céu aberto, que a população denominava “a vala”. Quando chovia, a água da chuva misturada à do esgoto invadia as casas e, por ser um lugar sempre alagadiço, onde as pessoas de fora não queriam entrar, ficou conhecido como Ilha dos Sapos.

A situação do Candéal não era isolada. A pequena aglomeração surgiu, segundo Gordilho-Souza, nos anos 1930/1940, no perímetro de expansão da cidade antiga de Salvador, um pouco antes do fenômeno da favelização, que teve início em 1946. Em 1991, enquanto os índices das principais cidades brasileiras - São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte - não ultrapassavam os 20%, a capital baiana tinha cerca de 30% do total de seus habitantes vivendo em área de favela-invasão (Gordilho-Souza, 1997:204). No entanto, o fato de ser mais uma dentre tantas não diminuía o grau de precariedade do local.

A comunidade tem um mito de fundação, e mito é aqui compreendido não apenas como uma narrativa de feitos lendários (do grego *mythos*), mas como uma história sagrada, passada em um tempo primordial, que conta como uma realidade passou a existir (Eliade, 2000). É um mito fundador porque narra uma origem que se situa no passado mas que se “conserva perenemente presente” (Chauí, 2006). A história do surgimento do Candéal, que vem sendo transmitida via oralidade através de gerações, conta que a comunidade foi instalada em 1781, por Josepha de Sant’Anna, uma negra da elite africana que veio da

---

<sup>13</sup> Informações no site oficial da Associação Pracatum Ação Social: <http://www.pracatum.org.br>.

Costa do Marfim para alforriar parentes no Brasil e comprou as terras para abrigá-los, o que deu ao local características semelhantes às dos quilombos. Josepha casou-se com um muçulmano livre chamado Manoel Mendes, e essa união é apontada como o primeiro casamento católico entre negros africanos na igreja da Paróquia de Nossa Senhora de Brotas (Gadêlha, 2004:25; Tita, 2007). Grande parte dos moradores é descendente direta de Josepha e de seu marido.

Por ser real, e ter como protagonistas seres com uma existência histórica, a instalação do Candeal por Josepha não é um mito como tradicionalmente entendido, com seres sobrenaturais, mas é uma história verdadeira e também sagrada, porque

Instalar-se num território equivale, em última instância, a consagrá-lo: Quando a instalação já não é provisória, como nos nômades, mas permanente, como é o caso dos sedentários, implica uma decisão vital que compromete a existência de toda a comunidade. “Situá-lo” num lugar, organizá-lo, habitá-lo – são ações que pressupõem uma escolha existencial: a escolha do Universo que se está pronto a assumir ao “criá-lo”. Ora, esse “Universo” é sempre a réplica do Universo exemplar criado e habitado pelos deuses: participa, portanto, da santidade da obra dos deuses. (Eliade, 1992:23)

Segundo Eliade, o mito de origem é considerado uma história sagrada mas verdadeira, porque se refere a algo que está aí para se ver. Da mesma forma, o mito de origem do Candeal é verdadeiro porque o próprio Candeal está aí para se ver. Considerar a história de Josepha o mito de fundação do Candeal é, portanto, compreender a comunidade como fruto de um feito importante, cujo exemplo de solidariedade, embora realizado há mais de dois séculos, se reflete até hoje no modo de convivência entre seus moradores.

## 1.2 – As famílias Santos e Freitas no Candeal

*Antônio, Candeal de Santo Antônio / O nosso padroeiro que nos deu / A fé e o festejado matrimônio / Nós todos somos filhos teus / Cantamos tão fiéis a ti, Antônio / Gostamos de chamá-lo de Ogun / Antônio um ser humano / Santo e franciscano / Antônio, Antônio, Antônio / Antônio //*  
*Antônio santo / Antônio Antônio / Antônio santo / Dai-nos a luz / Interceda por nós todos / Junto a Jesus // Antônio*

*santo / Antônio Antônio / Antônio santo / Dai-nos a paz /  
 Interceda por nós todos / Mortais //  
 Ogun é de irê, irê, irê, irê / Ogun é de memê, memê, memê /  
 Ogun é de nenê, nenê, nenê, nenê / Ogun xoroquê / É um  
 táta que malembê.  
 (Carlinhos Brown, em Candéal de Santo Antônio)*

No dia 23 de novembro de 1962, no Candéal Pequeno de Brotas, nascia Antonio Carlos Santos de Freitas, filho de Madalena Gonçalves dos Santos, a Madá, e Renato Teixeira de Freitas Filho, o Bororó. O menino recebeu esse nome devido à devoção que sua mãe, à época uma adolescente de 16 anos e 3 meses, tinha por Santo Antônio e também por sua admiração pelo então deputado Antônio Carlos Magalhães<sup>14</sup>. Carlinhos foi o primogênito dos nove filhos do casal; a ele se seguiram Gilson, Maurício, Cristina, Roberto, Roseneide, José Renato, Elaine e Marcos Bertolino, todos nascidos no Candéal. Hoje Antonio Carlos é conhecido como Carlinhos Brown.

A história da relação dessa família com o lugar havia começado muitos anos antes, com seus avós maternos Damiana Pereira dos Santos e Bertolino Gonçalves dos Santos (1907-1980). Em data imprecisa, Bertolino migrara do interior da Bahia para a capital. Conta Madá que ele possuía uma roça grande no município de Cruz das Almas, mas se indispôs com vizinhos e decidiu mudar-se, abandonando as terras e o que nela havia.

Bertolino tinha um irmão, Virgílio, que trabalhava para uma família tradicional de Salvador, os Correa Ribeiro, e conseguiu emprego para ele na propriedade de outra família tradicional, a de Clemente Mariani<sup>15</sup>, onde trabalhou por 25 anos fazendo serviços diversos. “Ali mesmo ele morava. Depois, papai era meio cismado, tinha temperamento acho que de

---

<sup>14</sup> Antônio Carlos Peixoto de Magalhães iniciara carreira política com a eleição para deputado estadual em 1954 (UDN). Em 1958 foi eleito deputado federal, tendo sido reeleito em 1962 e 1966. Em 1967 foi nomeado prefeito da cidade do Salvador e em 1970, eleito por via indireta para governador do estado da Bahia, cargo que ocupou novamente no período 1979-83, por indicação de um colégio eleitoral. Foi ministro das Comunicações do governo Sarney e ocupou o cargo de governador da Bahia, dessa vez por meio de eleições diretas, de 1991 a 94. Eleito senador da República em 1994, permaneceu no cargo até 2001, quando, durante investigações sobre o painel eletrônico do Senado, renunciou para preservar os direitos políticos, sendo reeleito em 2002. Morreu em 2007.

<sup>15</sup> Clemente Mariani Bittencourt (Salvador, 1900-1981) foi advogado, jornalista, professor e deputado (em 1933 e 1934 pelo Partido Social Democrata – PSD, em 1945 pela União Democrática Nacional – UDN); diretor do Banco Comercial da Bahia (1942), do Banco da Bahia (1944) e do Banco do Brasil (1954); ministro da Educação e Saúde Pública (governo Dutra, 1946) e ministro da Fazenda (governo Jânio Quadros, 1961). (Cf. [http://www.cpdoc.fgv.br/nav\\_jk/hm/biografias/Clemente\\_Mariani.asp](http://www.cpdoc.fgv.br/nav_jk/hm/biografias/Clemente_Mariani.asp))

índio, de cigano, sei lá, e por qualquer coisa ele se invocava. E ele se invocou com uma funcionária que tinha lá, e não teve santo que fizesse ele ficar lá”. (Madá, 2009)

Quando Bertolino deixou o trabalho na casa de Mariani, já havia constituído família com Damiana, tinha duas filhas - Madalena e Alice - e morava em Brotas, no local chamado Baixa da Torre, hoje Daniel Lisboa. Foi, então, trabalhar na Chácara Suíça, atualmente Horto Florestal, e em 1951 arrendou um pedaço de terra na vizinhança, para onde se mudou. Esse lugar era situado no Candeal Pequeno de Brotas, onde Madá, aos 15 anos, veio a conhecer o pintor de paredes Renato Bororó, filho de Gertrudes Cruz e Renato Teixeira de Freitas, que viera do Acupe de Brotas para o Candeal. Na propriedade de Bertolino, hoje conhecida como a Casa Rosa, cresceram os filhos de Madá e Bororó, os irmãos que viriam a contribuir, cada um a seu modo, para a melhoria da qualidade de vida do lugar.

### **1.3 - O Candeal de Carlinhos Brown**

Da memória da infância e adolescência de Brown, saltam as cercas vivas de chuchu, as muriçocas, o fogo no esterco de boi para espantá-las, as latrinas que iam sendo construídas na parte da frente do terreno (um apêndice da casa, visível, como sinal de status), as fontes de água doce, os pomares, as casas de santos do candomblé. Uma conhecida crônica de Frei Betto, que circula pela internet sob o título “Consumo, logo existo”<sup>16</sup>, mostra a relação de Brown com o Candeal, na sua infância, como um modo quase primitivo de subsistência.

Ao visitar em agosto a admirável obra social de Carlinhos Brown, no Candeal, em Salvador, ouvi-o contar que na infância, vivida ali na pobreza, ele não conheceu a fome. Havia sempre um pouco de farinha, feijão, frutas e hortaliças. "Quem trouxe a fome foi a geladeira", disse. O eletrodoméstico impôs à família a necessidade do supérfluo: refrigerantes, sorvetes, etc. A economia de mercado, centrada no lucro e não nos direitos da população, nos submete ao consumo de símbolos. O valor simbólico da mercadoria figura acima de sua utilidade. Assim, a fome a que se refere Carlinhos Brown é inelutavelmente insaciável.

---

<sup>16</sup> Disponível em [http://www.triplov.com/frei\\_betto/consumo.html](http://www.triplov.com/frei_betto/consumo.html).

A geladeira, nesse caso, simboliza as necessidades criadas pela sociedade de consumo, na qual o valor é atribuído ao homem de acordo com os bens que possui. Enquanto não tinham geladeira, as necessidades de alimento eram providas na maior parte por legumes, verduras, frutas e pequenos animais cultivados naquela roça. Quando, enfim, se teve acesso à mercadoria geladeira, esta criou novas necessidades, que a roça já não poderia prover: os produtos industrializados e perecíveis.

Muito antes da chegada da geladeira no Candeal – ressalte-se que a energia elétrica só chegou por lá em 1970 -, Bertolino tinha seus próprios meios para controlar o desperdício. Segundo Madá, ele fabricou uma balança para uso pessoal, de madeira e ganchos, com fiel e pesos feitos de pedra, com a qual conferia suas compras em casa, ao chegar da feira de São Joaquim. “Ele não botava nada na vasilha, não armazenava nada, enquanto ele não pesava item por item. Eu fazia: ah, papai, mas por que isso? E ele: não, porque se ele roubar 100 gramas, 50 gramas, ele vai perder o freguez” (Madá, 2009).

Ao se referir ao pai, Madá lhe atribui uma série de ensinamentos para a vida prática, especialmente no que se refere à criação dos filhos, como o respeito aos mais velhos, a valorização do trabalho e a compostura diante das adversidades.

Eu tinha muita dificuldade, não quando eu vivia com ele, mas quando eu adquiri a minha família, eu passei momentos muito difíceis para criar esses filhos, mas muito, muito difíceis. Então, que que eu fazia? Os meninos estavam “assim” de fome, mas ninguém ia pra porta de ninguém. ‘Aguarde. A hora que Deus determinar, você come. Pode deixar que sua mãe vai conseguir’. E ele tinha muita confiança em mim. Ele dizia: você é a filha, é a mulher, é o marido... que qualquer homem queria ter dentro de uma casa. Ele confiava em mim, na minha garra, na minha luta. Porque eu lutei! (Madá, 2009)

Manter a dignidade, assumir uma “miséria recatada”, no dizer de Vera Lyra. Esses exemplos de Bertolino e de Madá irão nortear não só Carlinhos como seus irmãos: “ninguém se marginalizou, ninguém se prostituiu, todo mundo trabalhando. Um ganha mais, outro ganha menos, mas todo mundo tem uma direção na vida” (Madá, 2009)<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Dos seis filhos homens de Madalena e Renato, três são músicos (Brown, Marquinhos e Popó) e três são produtores (Gilson, Mauricio e Beto).

Se a família lhe deu a estrutura psicológica para estabelecer relações sociais com base no respeito e na solidariedade, a comunidade lhe forneceu os signos que iriam sustentar seu imaginário, refletido nos projetos e produções artísticas. O Candeal tem uma aura mística, para a qual contribuiu a multiplicidade de etnias e religiões dos habitantes locais e do seu entorno, e que foi sustentada pelo respeito a essa multiplicidade. Esse ambiente que propiciava o contato direto com a natureza e a transcendência espiritual acolheu gerações e, nas duas últimas décadas, vem contribuindo para a inserção de um grupo no campo artístico, com bom desempenho no mercado de trabalho. No entanto, como a maioria dos moradores é de baixa escolaridade e tem um entendimento do mundo baseado numa nova oralidade que se realiza não apenas pela fala presencial característica das sociedades tradicionais, mas pela oralidade praticada pelos meios audiovisuais, especialmente a TV, vai-se perdendo, por desuso, essa memória do grupo. Posicionando-se como uma ponte no tempo, que liga os antigos moradores, contemporâneos de seu avô materno, que mantinham uma relação quase primitiva com o lugar - cultivando hortas, criando pequenos animais e controlando as fontes de água de beber - e os atuais, que se comprimem em casas de alvenaria sem reboco em vielas estreitas, Carlinhos mostrou-se um guardião da memória do grupo. Não raras vezes alguém de geração anterior advertia: “conte pro menino”, querendo assegurar-se de que a memória do fato não seria perdida. Halbwachs (2006) esclarece que a memória coletiva se apóia em um grupo restrito a um tempo e um espaço, não ultrapassa os limites do grupo e só retém o que está vivo na consciência desse grupo. É diferente da história, que se situa fora desse grupo e compila fatos que ocupam maior lugar na memória das pessoas. Em geral, diz o autor, a história só começa quando a memória social se apaga ou se dilui, quando o grupo que deu suporte aos acontecimentos não existe mais ou quando testemunhas que guardam lembranças começam a ficar distantes no tempo, e o único meio de preservar essas lembranças é fixá-las em narrativas.

Quando estimulado, Brown traz ao presente, com detalhes, fatos da história familiar, como o convívio do avô materno com a natureza, sua orientação religiosa, o modo de vida franciscano. Tudo compreendido sob grande admiração e respeito. Alguns desses episódios ele não vivenciou, mas, como pondera Halbwachs, para que alguém evoque uma lembrança, não é preciso, necessariamente, ter testemunhado o fato de modo material e sensível; as lembranças podem chegar até nós por intermédio de terceiros que nos

transmitiram suas impressões pessoais. No entanto, é necessário fazer parte do mesmo grupo que vivenciou o fato, para que possamos compartilhar algumas idéias e algo nos faça evocar o evento. A condição para que nossa memória se utilize da memória alheia é que concordemos com ela, ou seja, que haja uma identificação. É assim que Brown fica autorizado a narrar a trajetória de seu avô materno Bertolino Gonçalves, desde sua saída de Cruz das Almas a caminho de Salvador até seu processo de estabilização no Candeal, numa época em que nem sua mãe havia nascido.

Vieram para a Bahia, para Salvador - a Bahia, como o interior sempre chamou - com esse interesse de mudança que a industrialização e o que eu chamo de governos pós-guerras ofereciam. O que é que eles encontraram? Desordem social. Porque a indústria não se preparou para recebê-los, não se preparou para o que mais geralmente se fala, desenvolvimento humano. [...] Meu avô era um homem de posses na sua época. Com a família, criadores de gado, laranja, essas coisas. [...] E ele teve acesso aos maiores meios sociais na Bahia. Meu avô era amicíssimo do Clemente Mariani, de muita gente importante. [...] Ele tomava conta da Barra<sup>18</sup>, ali tudo. Uma coisa ou outra, foi pro Candeal. Por que ele foi pro Candeal? Porque lá tinha as coisas que ele gostava, do interior. Água bastante, frutas bastante. Bastante lenha seca. (Brown, 2008)

Halbwachs diferencia duas memórias: uma interior, pessoal e individual, e outra exterior, social e coletiva. A segunda, mais extensa, contém a primeira, mas representa o passado de forma reduzida e esquemática. Como um *griot*<sup>19</sup> contemporâneo, no entanto, Brown tornou-se um dos responsáveis pela memória coletiva do lugar, que se preservou, até recentemente, apenas via oralidade. E fala das condições em que os avós se instalaram no Candeal:

---

<sup>18</sup> Brown refere-se à mansão da família de Clemente Mariani, situada em um terreno de grandes proporções, na Ladeira da Barra.

<sup>19</sup> São chamados *griots* os africanos dotados de “profundo conhecimento transmitido geração a geração, tendo ainda muitas habilidades artísticas, como a música, retórica e a poesia, muitas vezes transmitidas em locais públicos, seja em praças ou embaixo de frondosos baobás. Num passado de inexistência de livros, foram esses griots os responsáveis por perpetuar a história e costumes de suas sociedades”. Curiosamente, Brown participou, em 24 de março de 2010, do projeto *Noite do Griot*, realizado há cinco anos em Belo Horizonte. Na ocasião, o Centro Cultural Casa África comemorava a nomeação do seu idealizador, Ibrahima Gaye, como cônsul honorário do Senegal em Belo Horizonte. O projeto tem por objetivo “reverenciar a Tradição Oral através de momentos intimistas de conversa com o público e em que artistas afrobrasileiros revelem suas essências e trajetórias artísticas”. Por ele passaram artistas de Belo Horizonte (Sérgio Pererê, Mauricio Tizumba, Babilak Bah, Ricardo Aleixo e Gil Amâncio) e de outras cidades brasileiras: Chico César, Nei Lopes, Fabiana Cozza, Rappin’ Hood, Mano Brown, Elisa Lucinda, Marku Ribas e o senegalês Zal Idrissa Sissokho, primeiro africano a participar do projeto. (In: *release* da Assessoria de Imprensa da Noite do Griot, BEBOP Comunicação&Cultura).

Compraram terra nas mãos dos Quirinos, que eram as pessoas que tinham a história dali, que vinham da África, de Dona Josepha, e eles começaram a vender. Venderam poucas terras, só a parte de baixo e a parte que não era o quilombo. Porque havia um quilombo. A parte livre era de Manoel Mendes e Dona Josepha. [...] Mas o que interessou ao meu avô a ir pro Candéal foi o campo místico do Candéal. Não apenas a coisa da habitação, porque ele tinha melhores oportunidades. Então ele foi pro Candéal por quê? Por que o Candéal? Porque todo mundo da Casa Branca<sup>20</sup>, quando... sempre que iam fazer suas limpezas, faziam lá. Cada ponto do Candéal já tem os seus cuidados definidos, e as nações definidas. Os ijexás, que são os bantos, os ketus, os caboclos. (Brown, 2008)

Esse depoimento deixa claro que a presença de elementos do candomblé na sua produção musical se deve ao próprio ambiente em que foi criado. O bairro de Brotas está situado em uma elevação, mais propriamente uma cumeeira, e é contornado por vales aos quais se tem acesso através de ladeiras. Como lembra Brown, o bairro parece ter sido “escolhido para ser um lugar de acolhimento”, um centro de apoio. Situam-se ali o Retiro de São Francisco, fundado em 1949 pelo Frei Hildebrando Kruthaup, o Asilo Mont’Alverne, além de hospitais como o Aristides Maltez, referência no tratamento do câncer, o Hospital Evangélico e o antigo manicômio Juliano Moreira que ali também funcionou, até 1982. Na ditadura militar, acolheu refugiados, inclusive dentro do próprio Candéal.

Brotas é, ainda, um bairro de lideranças negras: Luiz Anselmo<sup>21</sup>, que dá nome a uma localidade, Manuel Quirino<sup>22</sup>, a mãe de santo Olga de Alaketo. Segundo o Mapeamento dos Terreiros de Salvador<sup>23</sup>, hoje, só no bairro de Brotas, existem 16 terreiros de candomblé. Na vizinhança, muitos outros. Um deles é a Casa Branca, tombado pelo Patrimônio Histórico; fica situado na margem oposta do rio que separa os bairros de Brotas e da Federação. Outro

<sup>20</sup> O terreiro da Casa Branca do Engenho Velho é considerado a primeira casa de candomblé aberta na Bahia e foi tombado como patrimônio histórico do Brasil em 31 de maio de 1984.

<sup>21</sup> Professor de medicina que se destacou na luta contra a escravidão. Cf. <http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br>

<sup>22</sup> Manuel Raimundo Querino (Santo Amaro da Purificação, 28 jul. 1851 — Salvador, 14 fev. 1923) foi um intelectual afro-descendente, aluno fundador do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia e da Escola de Belas Artes, escritor e pioneiro nos registros antropológicos da cultura africana na Bahia. Atuou como professor, escreveu livros de desenho, fundou o Partido Operário e a Liga Operária Baiana, e travou intensos debates contra as idéias preconceituosas da ciência de então, defendidas por Nina Rodrigues. Jorge Amado inspirou-se em Manuel Querino para criar sua personagem Pedro Archanjo, figura central do romance Tenda dos Milagres. Cf. Wikipédia.

<sup>23</sup> Cf. Site <http://www.terreiros.ceao.ufba.br>. Pelo Mapeamento realizado, existiam 1165 terreiros de candomblé em Salvador em 2006.

é o candomblé Maramatamba<sup>24</sup>, localizado no Alto da Santa Cruz, uma elevação próxima, que ecoava seus toques de atabaque por sobre o vale até chegarem ao Candéal. Esses sons causavam medo em Carlinhos, um sentimento alimentado também pelas histórias de assombração que fazem parte do imaginário local, como a do caixão de defunto que percorre as ruas sem que ninguém o carregue e a do homem que passa vestido de branco fumando um enorme charuto e desaparece misteriosamente<sup>25</sup>. Essas lideranças e o misticismo do local e seu entorno viriam a interferir na vida de Brown, em vários aspectos.

Mas eu vou te dizer como eu descobri o misticismo e as lideranças: pelas fontes. Meu avô tinha uma fonte que só abria aos domingos. Então, meu avô tinha uma fonte de água. Seu Bernardo tinha uma fonte, seu Bernardo português, e D. Hermínia, que era médium, que rezava. D. Ziza e Seu Artur tinham outra fonte. Seu Francisco tinha outra fonte. D. Ziza e Seu Artur, kardecistas, espíritas. Seu Francisco que é meu padrinho, pai do Jair, e D. Zinha, tinham fonte, também espíritas. (Brown, 2008)

As fontes têm grande importância para Salvador. A cidade deve seu crescimento, em parte, às suas inúmeras nascentes, algumas históricas, como a Fonte Nossa Senhora da Graça, na qual Catarina Paraguassu se banhava, e a do Tororó, imortalizada na cantiga de roda. O povoamento na primeira capital da Colônia foi possível devido à abundância de fontes distribuídas por todo o sítio, e até hoje existem 21 nascedouros públicos, dos quais 13 são tombados pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia - IPAC<sup>26</sup>. Não se estranhe, portanto, que o Candéal tenha sido beneficiado pela natureza com grande número delas. A mais conhecida dessas fontes é a de Seu Júlio, por ser ponto de encontro das muitas lavadeiras residentes no local, inclusive Madá. A existência dessas nascentes de água doce inspirou a canção timbaleira Água Mineral, espécie de grito de guerra carnavalesco. Essa profusão de águas, cujas nascentes tinham donos – as “lideranças” - de

<sup>24</sup> Esse terreiro é da nação Angola, regido por Iansã, e foi criado em 1967.

<sup>25</sup> Cf. *A Tarde*, Salvador, 03/12/2000.

<sup>26</sup> Segundo o arquiteto Paulo Ormindo, não teria sido aleatória a escolha desse sítio para a implantação da primeira capital da Colônia: “a expansão da cidade demandava água. Não havia lugar mais propício para o povoamento”. Até meados do século XIX, era comum ver-se os aguadeiros, pessoas com vasos cheios de água na cabeça ou no lombo de burros. Em 1852, foi criado o primeiro sistema de canalização de águas, a Companhia do Queimado, que captava água de uma represa e a dirigia a chafarizes. Em 1906, o engenheiro Teodoro Sampaio criou um sistema de abastecimento que levava a água diretamente às casas. Hoje, a maioria dos nascedouros públicos de Salvador, todos de propriedade da prefeitura, está em péssimo estado de conservação. Cf. *Correio*, 17/08/2009, p.10-11.

diversas tendências religiosas, propiciava um ambiente de convivência harmônica, no qual Bertolino se distinguia aos olhos do neto:

Meu avô, pentecostes. Não é evangélico pentecostal, é pentecostes... que é de anima, não é igreja só de adoração, não. Médium de anima. E de levitação. Porque meu avô abdicou [de tudo] e dormia na esteira. Todos os ternos de linho, os mais lindos, sapatos, todos, a coisa mais linda, tudo foi pra fora. E passou a vestir uma calça de alinhagem. Chapéu, mocó e mais nada. Sem camisa. Essa era a roupa dele. (Brown, 2008)

Ao enfatizar que seu avô é “pentecostes”, provavelmente Brown estará se referindo ao culto ao Divino Espírito Santo, praticado nos Açores e encontrado em regiões da América de influência açoreana. Apesar de originado na tradição da igreja Católica, os Sete Dons do Espírito Santo não estão atrelados à ortodoxia católica e seus seguidores se unem em torno da esperança da chegada de um novo mundo, mais justo e sábio. Na Igreja Católica, os Dons do Espírito Santo - Sabedoria, Entendimento, Conselho, Fortaleza, Ciência, Piedade e Temor<sup>27</sup> - são qualidades especiais que os apóstolos receberam no dia de Pentecostes, o quinquagésimo depois da Páscoa, e que os católicos recebem por ocasião do sacramento da Crisma. Madá, no entanto, afirma que o pai era protestante e ela própria compartilhou de suas crenças por algum tempo, embora confirme que Bertolino falava uma língua “diferente”, com “força e poder para receber o Espírito Santo”. A criação dessa mística em torno de Bertolino contribuiu para fazer dele uma personagem do Candeal cheia de encantamento. Era um líder que “só abria sua fonte aos domingos. E eu descobri assim: por que o senhor só abre a fonte no domingo? Porque é uma fonte de água de beber, era água doce mesmo, e ele deixava a semana inteira pras formigas. As formigas é que mandavam na fonte” (Brown, 2008).

Essa relação com a natureza, pautada no respeito aos recursos ambientais e aos animais, irá se refletir no modo de convivência de Brown com os vizinhos e, mais tarde, na sua produção musical e na filosofia da Escola Pracatum. É através desse avô místico que o menino tem contato com as tradições e é conduzido a um estilo de vida rústico, primitivo, facilitado pela configuração geográfica do espaço físico e pela cultura local: árvores

---

<sup>27</sup> Cf. <http://pt.wikipedia.org>.

frutíferas, fontes de água doce, roças de legumes e verduras, criação de animais, um ambiente de grande semelhança com a zona rural. Halbwachs explica que, em sociedades rurais, é comum que crianças fiquem sob a guarda dos avós porque os pais estão ocupados no campo, e recebem dos mais velhos o legado dos costumes e tradições, fazendo-se, assim, uma ponte direta entre passado e futuro. O que se fixa na memória da criança não são exatamente os fatos, mas os modos de ser e pensar de outrora. “Muitas vezes é na medida em que a presença de um parente idoso está de alguma forma impressa em tudo o que este nos revelou sobre um período e uma sociedade antiga, que ela se destaca em nossa memória” (Halbwachs, 2006:85). Observa-se, no entanto, uma preocupação, por parte de Brown, em preservar essa memória, chegando a sugerir um contato com Lapicha, nascido e criado no Candeal, porque ele guardaria mais lembranças dos fatos. Esse desejo de registrar a memória foi concretizado mais tarde através do projeto *Aos Olhos dos Erês*<sup>28</sup>.

## **2 – A cena musical**

### **2.1 – A “renascença baiana”**

Os anos em que Carlinhos Brown viveu sua infância e adolescência foram aqueles em que a Bahia finalmente entrava na modernidade, alcançada pela recente industrialização de sua economia, ocorrida cerca de duas décadas depois da nacional. O capitalismo brasileiro é considerado hipertardio por ter dado o salto industrializante somente a partir de 1930, no governo Vargas, e ainda assim com uma feição estatal e nacionalista (Antunes, 2004)<sup>29</sup>. Antônio Cândido demonstrou que os ideais do Movimento Modernista de 1922 só se confirmaram após o início desse processo de industrialização promovido pela Revolução de 30, e que são esses anos 30 que “abrem a fase moderna nas concepções de cultura no Brasil” (Cândido, 1984:34); mas a idéia de moderno só veio a se configurar na Bahia a partir da década de 50, quando a industrialização brasileira dava seu segundo salto, no governo Kubitscheck. Até então, “a industrialização e a urbanização, traços iminentes do

---

<sup>28</sup> O projeto é apresentado com detalhes na Parte IV deste trabalho.

<sup>29</sup> Cf. ANTUNES, Ricardo. “Os caminhos da liofilização organizacional: as formas diferenciadas da reestruturação produtiva no Brasil”. XXVIII Encontro Anual da ANPOCS. Caxambu, 26-30 out. 2004.

acelerado processo de mutação em curso no século XX brasileiro, em especial a partir da década de 30, não atingiam a Cidade da Bahia” (Rubim, 2000:75).

O terceiro salto industrializante foi dado durante a ditadura militar, quando se acelerou a industrialização no Brasil, especialmente no período do “milagre brasileiro” (1968-1973). Em seguida, houve uma nova etapa do movimento de modernização na Bahia, com a instalação do Pólo Petroquímico de Camaçari (1978), fruto de um acordo entre elites locais, a tecnoburocracia do governo Geisel e agências de capital internacional.

A modernização da Bahia foi trazida pelos ventos da industrialização iniciada com políticas públicas estaduais (Comissão de Planejamento Econômico, Fundo de Desenvolvimento Agro-industrial, Plano Estadual de Desenvolvimento – Plandeb), a instalação da Petrobrás, do Centro Industrial de Aratu - CIA, a criação da Sudene. No âmbito da educação e da cultura, foi fundamental a atuação de três baianos: Anísio Teixeira, Thales de Azevedo e Edgard Santos. Anísio Teixeira foi secretário de Educação e Saúde no governo de Otávio Mangabeira (1947-1951) e revolucionou a educação ao propor uma escola pública gratuita, laica, de natureza popular e democrática que oferecesse educação básica integral a todos. Criou as Escolas Classes e a Escola Parque, todas em bairros populares; o Centro Educativo de Arte Teatral, a Fundação de Desenvolvimento da Ciência e promoveu um programa de estudos sociais sobre a Bahia, em convênio com a Universidade de Columbia, Nova York (1949-1953), sob a direção de Charles Wagley e do antropólogo baiano Thales de Azevedo.

Quando Carlinhos Brown nasceu, a Bahia artística vivia ainda sob o lastro de cultura deixado pelo período que se convencionou chamar de “renascença baiana”, uma reverberação da política desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek que proporcionou um grande movimento de renovação, em torno principalmente da criação da Universidade da Bahia e dos cursos de arte criados por Edgard Santos, que foi seu reitor de 1946 a 1961. O período que compreende a década de 1950 e se estende até o golpe militar de 1964, foi chamado de tempos de “avant-garde” por Antonio Risério (1995) e de “renascença baiana” por Paulo Emílio Salles Gomes (Rubim, 1981:151).

Compreendendo a vocação artística da cidade, Edgard Santos criou o Seminário de Música (1954), que foi dirigido inicialmente pelo maestro Hans-Joachim Koellreutter, responsável por apresentar aos músicos brasileiros os caminhos da dodecafonía, e teve mestres como

Walter Smetak e Ernest Widmer; o Curso Livre de Dança, que viria a ser o primeiro curso superior de dança no Brasil, coordenado pela polonesa Yanka Rudzka, uma das pioneiras na dança moderna mundial; e a Escola de Teatro (1956), sob a direção de Eros Martim Gonçalves, que convidava professores do Actor's Studio, de Nova York, para ministrar aulas, das quais participaram Helena Ignez, Sergio Cardoso, Geraldo Del Rey. Somando-se à antiga Escola de Belas Artes, fundada em 1877 por Miguel Navarro Y Cañizares e incorporada à Universidade em 1948, esses cursos fomentavam o diálogo em âmbito nacional e internacional e atraíam gente de todo o país para uma cidade que começava a se modernizar. Na área da extensão, Santos criou também o CEAO, Centro de Estudos Afro-Orientais, que vinha restabelecer o fluxo entre Bahia e África e valorizar a cultura afro-baiana.

Em torno da ebulição provocada pela Universidade, surgiram, por exemplo, o Clube de Cinema coordenado por Walter da Silveira, que foi ponto de encontro de cinéfilos e contribuiu para a formação do cinema novo de Glauber Rocha, Paulo Gil Soares, Roberto Pires, e a Geração Mapa, que movimentou os círculos culturais, as mídias da cidade e lançou a Revista Mapa. Era formada, na sua maioria, por ex-alunos do Colégio Central, onde haviam criado as Jogralescas, teatralização da poesia moderna brasileira. Seus integrantes eram Glauber, Paulo Gil, Fernando da Rocha Peres, João Carlos Teixeira Gomes, Calasans Neto, Ângelo Roberto, Carlos Anísio Melhor, Fred Souza Castro, Lina Gadelha, Sante Scaldaferrri, pessoas que vieram a sobressair-se nas artes e nas letras. Nesse período surgiu também a *Revista Ângulos*, lançada pelo Diretório Acadêmico da Faculdade de Direito da Universidade da Bahia. Em 1957, Calasans Neto, Fernando Perez, Glauber Rocha e Paulo Gil Soares fundaram as Edições Macunaíma, editora criada para publicar textos e arte de novos autores, e o livro de abertura foi *Samba de Roda*, poesia de Fred Souza Castro. Em 1960, Salvador contava com cinco grandes jornais diários (*A Tarde*, *Jornal da Bahia*, *Diário de Notícias*, *Estado da Bahia*, *Diário da Bahia*), três emissoras de rádio (*Rádio Sociedade da Bahia*, *Rádio Excelsior*, *Rádio Cultura*)<sup>30</sup> e inaugurava, em 19 de novembro, sua primeira emissora de televisão, a *TV Itapoan*.

---

<sup>30</sup> As emissoras de rádio apresentavam musicais com cantores nacionais e internacionais, acompanhados por pequenos conjuntos ou por grande orquestra com cordas e sopros, e revelaram artistas que permaneceram por muito tempo no cenário do show e do disco. Alguns migraram para a TV Itapoan que, como outras dos

A ebulição que acontecia em Salvador atraía muitos visitantes, como os cineastas Nelson Pereira dos Santos, Luis Carlos Barreto e Roberto Rossellini, representante do neo-realismo italiano; o maestro Julio Medaglia; os filósofos Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir. A convite da primeira dama do estado, Lavínia Magalhães, veio à cidade a arquiteta Lina Bo Bardi para ministrar aulas em Belas Artes e implantar o Museu de Arte Moderna, instalado definitivamente em 1963 no Solar do Unhão, espaço dividido com o Museu de Arte Popular, outro projeto de Lina Bo Bardi criado em 1961 como um museu-escola, com o objetivo de articular artesanato e indústria. O Teatro Castro Alves, que seria inaugurado em 1958, com uma certa resistência das elites à sua arquitetura arrojada, sofreu um misterioso incêndio às vésperas da inauguração e só foi entregue ao público em 1967.

Todo esse aparato na educação, na cultura e nas artes favoreceu a formação de um campo intelectual e artístico moderno na Bahia, do qual “saíram os responsáveis pelas duas mais profundas e significativas revisões da cultura brasileira na segunda metade do século XX: o Cinema Novo e o Tropicalismo” (Miguez de Oliveira, 2002). No início dos anos 60, há uma parada nesse movimento, e Miguez aponta quatro motivos: o Golpe Militar de 64, que, difere do eixo Rio-São Paulo, onde se deu intensa mobilização cultural, na Bahia provocou o êxodo de boa parte desses artistas e intelectuais; o afastamento de Edgard Santos da Reitoria, em 1961 e a Reforma Universitária de 1969 que impõe “uma noção de cultura fortemente especializada e cientificista, na qual as áreas de artes, humanidades e letras perdem definitivamente espaço”; a modernização urbana de Salvador, que transfere a administração estadual, o comércio e o lazer para outros locais distantes do centro; e o trânsito de uma cultura “de cariz escolar-universitário para uma cultura midiaticizada”, a partir da instalação da TV Itapoan.

Na música popular baiana, a idéia de moderno teve início com a revolução causada pela invenção do trio elétrico, que aliou a criação de instrumentos e de uma nova tecnologia de difusão de som a um repertório baseado na hibridação de gêneros, estilos e ritmos. O trio

---

primórdios da televisão brasileira, apostou nos grandes musicais, a exemplo do Escada para o Sucesso, comandado por Nilton Paes, no qual foram revelados nomes como Maria Creuza e Tom Zé – que subiu a escada por conta de uma música chamada “Rampa para o Fracasso”. José Jorge Randam, o primeiro apresentador da televisão baiana, em parceria com Jorge Santos, o segundo, apresentavam o programa J & J Comandam o Espetáculo, levado ao ar aos sábados, das 17:00 às 18:30, destacando-se um quadro de calouros chamado Céu ou Inferno.(Paulafreitas, 2004a)

elétrico foi uma das influências do Movimento Tropicalista e o estopim de uma mudança na música popular de rua produzida na Bahia inicialmente para o carnaval, que depois espalhou-se para outros circuitos. Foi, também, influência e trampolim para a carreira de Carlinhos Brown, que nele se apresentou em suas primeiras performances e nele ainda se apresenta nos dias atuais.

## 2.2 – O trio elétrico

*Atrás do trio elétrico / Só não vai / Quem já morreu / Quem já botou pra rachar / Aprendeu / Que é do outro lado / Do lado / De lá do lado / Que é lado / Lado de lá (Atrás do Trio Elétrico, de Caetano Veloso, 1968)*

Quando se pensa o carnaval da Cidade da Bahia a partir da segunda metade do século XX, é imprescindível considerar o trio elétrico, peça chave na mudança de costumes ocorrida na festa. Até os anos 50, havia uma nítida divisão no carnaval de rua que correspondia à segmentação social. Diversos estudos sobre os carnavais (Risério, 2004; Goes, 2000; Guerreiro, 2000; Moura, 2001; Oliveira, 1996) referem-se aos desfiles de entidades carnavalescas organizadas pelas classes média e alta: os clubes Fantoques da Euterpe, Inocentes em Progresso e Cruz Vermelha levavam seus associados para desfilarem pela principal via do centro da cidade, em cima de carros alegóricos ou montados a cavalo, puxados por bandas formadas por integrantes das bandas da Polícia Militar e do Corpo de Bombeiros e seguidos de um curso de automóveis. Paralelamente, as camadas sociais mais baixas, formadas especialmente de negros e mestiços, também se organizavam em blocos, cordões de mascarados e batucadas em zonas menos nobres da cidade. A partir de 1950, ou 1951, como discutiremos a seguir, o mecânico Osmar Macêdo e o radiotécnico Adolfo (Dodô) Nascimento começam a interferir no carnaval ao se intrometerem no desfile com um carro Ford 1929 sem capota, carinhosamente chamado de Fobica, no qual iam tocando seus instrumentos eletrificados.

A história do trio elétrico começa com um concerto do violonista Benedito Chaves em Salvador. Dodô e Osmar, que eram músicos do conjunto Os Três e Meio<sup>31</sup> desde fins da década de 1930, foram conferir.

Ele ia trazer pra Bahia o famoso violão elétrico que ninguém conhecia – eu mesmo pensava que tocasse sozinho, por ser elétrico. Aí anunciaram um show dele no Teatro Guarani, onde hoje é o Glauber Rocha<sup>32</sup>, e nós fomos. O Benedito Chaves então trouxe o violão elétrico e nós fomos todos assistir o show dele no Teatro Guarani, foi uma apoteose, foi uma beleza! Mas dava aquele fenômeno de microfonia, apitava (pii, piii...). Incomodava. Ele parava, mudava a posição do amplificador, diminuía o volume pra corrigir esse defeito. Quando acabou a apresentação, nós fomos no camarim, eu e Dodô. Dodô era técnico em som, técnico em eletrônica, na época. Consertava rádio, amplificadores. Então, o Benedito Chaves andou dando a ele as explicações, como era o negócio, e quando chegou em casa Dodô, aí, fez um outro aparelho e conseguiu obter o mesmo resultado com o violão. Só que com o mesmo problema da microfonia. (Macêdo, 1995)

A microfonia era um fenômeno difícil de eliminar. Dodô e Osmar fizeram várias tentativas sem resultado. A solução encontrada foi tocar com pouco volume e mudar a posição do instrumento quando apitava.

Eu abraçava assim o instrumento, parava a microfonia. Eu deixava o instrumento à vontade, aí dava a microfonia. Aí nós vimos que era a caixa acústica do instrumento que provocava a microfonia. Daí veio a idéia de usarmos o pau, um pedaço de pau maciço, como está aqui, e botar as cordas em cima do... estendidas, como fica no instrumento, porém sem caixa acústica. Aí não dava som nenhum, o som era muito baixo, mas quando ligava no amplificador, dava um som estridente, na altura total. Abria o amplificador todo, e não dava microfonia. Estava descoberto o problema. (Macêdo, 1995)

Ao descobrirem que a microfonia era gerada pelas caixas acústicas, foram à loja de instrumentos musicais A Primavera, na Praça da Sé, pediram um violão e um cavaquinho e ali mesmo no balcão, diante do vendedor atônito, quebraram os instrumentos e arrancaram os braços, a parte que interessava. Na oficina, Dodô montou o braço do violão em um pedaço de madeira maciça, esticou as cordas, usou um amplificador, e estava criado um

---

<sup>31</sup> Esse conjunto foi criado por Caymmi no início dos anos 30, inspirado no Bando da Lua. Dodô participava de sua formação e quando Caymmi foi para o Rio, formou outro grupo com o mesmo nome, para o qual chamou Osmar. Cf. <http://pt.guitarra-baiana.com/glossario/tres-e-meio.html>.

<sup>32</sup> Atualmente é Espaço Unibanco.

instrumento novo, que eles chamaram de “pau elétrico”. Com o braço do cavaquinho<sup>33</sup> foi feito o mesmo, e a dupla ficou livre da microfonia<sup>34</sup>. A apresentação no carnaval, no entanto, aconteceu mais tarde, motivada pela passagem da renomada orquestra pernambucana do Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas por Salvador, na semana do carnaval, a caminho do Rio de Janeiro. Segundo Osmar Macêdo, a orquestra

Passou aqui num navio, numa quarta-feira, no navio Pedro II, um navio do Loyd Brasileiro. Então, o navio parou aqui, ia sair de noite, mas o governador Otávio Mangabeira fez um pedido para retardar o navio, para o Vassourinhas fazer uma exibição pública na Av. Sete. E isso foi feito, anunciado. A Bahia quase inteira foi pra Av. Sete ver o desfile dos Vassourinhas. Eu estava lá com Dodô. Cento e cinquenta: metais, trombones, saxofones, tudo instrumento de sopro. Com a corda, cordão de isolamento. E eles começaram lá pelo Campo Grande e vieram em direção à Praça da Sé, à Praça Castro Alves. (...) E lá vinham eles, iam pela Av. Sete, e eu também no meio da folia, pulando atrás, do lado. Foi uma loucura tão grande, o povo pulando... Nunca se tinha visto frevo aqui na Bahia. (...) Foi aí que eu dei a idéia pra Dodô: Dodô, vamos sair tocando essa música. Que eu já sabia algumas das músicas. Música de Nelson Ferreira, de Capiba... Fervo rasgado, aquele frevo. O principal era o que se toca até hoje, você sabe qual é. (CANTA) Aí nós preparamos a Fobica – a Fobica é um Ford 29. (Macêdo, 1995)

A Fobica foi decorada com pedaços de madeirite recortados em motivos carnavalescos, equipada com um gerador de 2 kva, um alto-falante na frente e outro atrás, e levou para a avenida Dodô e Osmar com seus instrumentos eletrificados exibindo uma placa: a Dupla Elétrica. Ao lado, a pé, seguiam seis percussionistas liderados por Armando Costa, sogro de Osmar, fantasiado de havaiana. Seguiram no curso, atrapalhando a programação oficial, arrastando populares por aquele espaço que, embora público, era destinado ao desfile das elites, sem perceberem que haviam inventado uma nova mídia sonora que transmitia o som ao vivo e em movimento.

Embora várias fontes, inclusive o próprio Osmar Macêdo, afirmem que o Vassourinhas

---

<sup>33</sup> Mais tarde, em outro formato mais arrojado e afinação de bandolim, esse descendente do cavaquinho passou a chamar-se guitarra baiana. Na época em que foram criados, o instrumento de Dodô tinha afinação de violão e o de Osmar tinha quatro cordas simples (afinadas em sol-ré-la-mi como o bandolim ou o violino). Hoje, a guitarra baiana mais difundida tem cinco cordas afinadas em dó-sol-ré-lá-mi. Cf. <http://www.bandolim.net/colunas/guitarra%20baiana>.

<sup>34</sup> “Dodô, Dodô / Antes do gringo a guitarra ele inventou / Osmar, Osmar / O carnaval veio trieletrizar // Logo depois da guerra / Na minha terra a Bahia / Dois baianos sem compromisso / Descobriram que o cepo maciço / Evitava o fenômeno da microfonia / E assim, com o nome de pau elétrico / Nasceu um dia a guitarra / Na Bahia, Bahia, Bahia...” (Viva Dodô e Osmar, música de Moraes Moreira e Américo)

esteve em Salvador às vésperas do carnaval de 1950, não foi encontrado registro na imprensa local de sua passagem neste ano. No entanto, jornais locais - A Tarde, Diário de Notícias e Estado da Bahia<sup>35</sup> - de 30 de janeiro de 1951 trazem a notícia da passagem da orquestra, criando, assim, um impasse: se o trio elétrico saiu às ruas poucos dias após a passagem do Vassourinhas, e este esteve em Salvador em 1951, o trio elétrico foi criado em 1951. Paulo Costa Lima (2010)<sup>36</sup>, em artigo no jornal A Tarde, diz claramente que “Dodô e Osmar tiveram a ideia de colocar a tal fubica na rua em 1951. Poucos dias antes, passara por Salvador o Clube Carnavalesco Vassourinhas de Recife, em direção ao Rio”. Essa imprecisão quanto ao ano da criação do trio vem incomodando pesquisadores, até porque no carnaval de 2010, quando supostamente completaria 60 anos, foram feitas muitas homenagens, inclusive oficiais, comemorando o aniversário redondo, e a família Macêdo, Daniela Mercury e Carlinhos Brown lançaram músicas com o tema. Havia, portanto, duas datas para a estreia do trio elétrico: 1950, a data criada e divulgada por Osmar Macêdo e reproduzida pelos que o seguiram, e 1951, comprovada pelos registros de jornais da época. Dias antes do carnaval de 2010, em um dos debates promovidos pelo jornal A Tarde<sup>37</sup>, um leitor internauta questionou o fato e Moraes Moreira, que integrava a mesa, assim explicou:

Osmar era um mestre do marketing. Antes de ter marketing, de existir essa palavra marketing, Osmar já sabia disso. O que é que Osmar fez? Osmar falou assim: - "o trio nasceu em 1950 porque eu quero comemorar os 50 anos do trio no ano 2000". E daí quem vai dizer que não? [...] Em 1949, 1948, Osmar já tocava frevo pernambucano, na Ribeira, na Calçada. [...] O Vassourinhas já tinha passado por dentro do coração de Osmar havia muito tempo. Antes de 1950. [...] Dodô e Osmar não cometeram nada, eles são os donos da história." (Moraes Moreira, 2010)

<sup>35</sup> O jornal Estado da Bahia traz a matéria “Imensa multidão acorreu às ruas”; A Tarde, na capa: “Povo envolveu o Vassourinhas numa carinhosa recepção” e o Diário de Notícias, a matéria com chamada de capa: “A maior massa humana jamais vista na Bahia”.

<sup>36</sup> Paulo Costa Lima é professor doutor da Escola de Música da UFBA e membro da Academia de Letras da Bahia. O referido artigo foi publicado sob o título “Ensaio sobre o trio elétrico” em A Tarde de 13/fev./2010, p.2.

<sup>37</sup> Debate temático "Trio elétrico e guitarra baiana em foco", do Seminário "Chame Gente: Discutindo o Carnaval", promovido pelo Grupo A TARDE, Salvador, em 28/01/2010. Os debatedores foram Moraes Moreira, o músico André Macedo, o compositor e pesquisador Paulo Costa Lima, o projetista do trio elétrico Tapajós, Orlando Campos, e o cantor e compositor Luiz Caldas. O evento também foi transmitido pela internet. Disponível em <http://pt.guitarra-baiana.com/documentos/2010-01-28-moraes-moreira.html>.

A fala de Moraes Moreira confirma que a data foi uma arbitrariedade a que Osmar se deu o direito, e que, de fato, a Fobica saiu pela primeira vez em 1951. Finalmente, tendo Moraes Moreira como porta-voz, os descendentes dos criadores do trio elétrico cedem diante da comprovação dos fatos. Passa a fazer sentido, então, a cronologia a seguir, fornecida por Osmar Macêdo (1995): no carnaval do ano seguinte, 1952, Dodô e Osmar saíram em uma pick-up Chrysler modelo Fargo, aprimoraram o equipamento de som que passou a ter oito alto-falantes e levaram um motor para iluminação. Convidaram outro instrumentista, Temístocles Aragão, o Temi, e com ele formaram o Trio Elétrico, um conjunto com Dodô (violão, grave), Osmar (cavaquinho, agudo) e Temi (triolim, médio). Em 1953 passaram para um caminhão e já apareceram outros seguidores: Atlas, Ipiranga, Cinco Irmãos, Jacaré, todos com instrumentos criados por Dodô. Em 54, Temi saiu do grupo e voltaram a ser uma dupla, mas a denominação trio elétrico já se consagrara na boca do povo e passara a nomear não só o grupo pioneiro, mas todos os outros. Dodô e Osmar seguiram participando dos carnavais até 1960, quando, em sinal de luto pela morte de Armando Costa, decidiram não se apresentar, retornando apenas no ano de 63, na cidade de Mataripe, quando saíram pela primeira vez em cima de uma carreta, na verdade um carro alegórico com um cenário que imitava a refinaria de petróleo, ícone do município. Em 1964, Osmar montou o Trio Mirim para os filhos Betinho, Aroldo, André e o caçula Armandinho; o trio mostrava os dizeres: “Osmar apresenta seu filho Armando” e era dirigido por ele próprio. Em 1972, a família se dividiu: Dodô e Osmar foram para o trio Marajós e Armandinho para o Saborosa, trio em forma de garrafa patrocinado pela cachaça Saborosa. No fim do ano de 1974, a dupla se reuniu aos rapazes da família Macêdo e formaram o Trio Elétrico Armandinho, Dodô & Osmar.

Quando o trio Dodô&Osmar comemorava seus 25 anos, Moraes Moreira intermediou uma oportunidade do grupo gravar na Continental o disco *Jubileu de Prata* (1975), que trazia novidades: mostrava os irmãos Aroldo e Armandinho em dueto de guitarras baianas, acrescentava um novo instrumento: o contrabaixo, tocado por Betinho, e a voz de Moraes na música que deu nome ao disco. A partir dali, Moraes Moreira tornou-se cantor de trio, mas na rua o som era de boca de alto-falantes, muito ruim para voz, e só havia o microfone

“meus amigos”<sup>38</sup>. Depois, tornou-se parceiro de Dodô e Osmar em um *pasodoble* composto em 1952, chamado Doble Morse, uma referência ao código Morse; colocou letra, a música passou a chamar-se Pombo Correio e foi sucesso em todo o Brasil. Paulinho Boca de Cantor e Baby Consuelo (hoje Baby do Brasil), que eram vocalistas do grupo Novos Baianos, também queriam cantar no trio. O técnico disse que talvez fosse possível levar para cima do trio o som que tinham usado em um show na Concha Acústica: PA e monitores, com grave, médio e agudo, e um microfone adequado para cantor. O trio deles foi preparado e saiu com um som limpo, que deixou Dodô, Osmar e Orlando espantados. A partir daí deu-se uma renovação geral no repertório dos trios, que passou a incluir canções.

O Armandinho Dodô&Osmar continuou a marcar presença em todos os carnavais, mesmo após a morte de Dodô, em 1978. Mestre da mecânica, com diversas contribuições em maquinaria para a construção civil, Osmar projetou e levou às ruas, em 1988, o Trio Espacial, o primeiro com uma plataforma móvel que levava os músicos para várias direções<sup>39</sup>. Em 2000, já sem Osmar, que morrera em 1997, a família Macêdo estreou o Fobicão, uma réplica em tamanho maior da Fobica de 1950, no qual vem se apresentando nos carnavais.

No período em que Dodô e Osmar estiveram em recesso, Orlando Campos comprou a carroceria da dupla e manteve o trio em atividade. Além de lançar o Trio Tapajós<sup>40</sup>, que foi para as ruas pela primeira vez em dezembro de 1955, é responsável por algumas inovações, como a criação de carroceria desmontável e dos banheiros<sup>41</sup>. O Tapajós foi ainda o primeiro

---

<sup>38</sup> O microfone do trio Armandinho Dodô&Osmar foi apelidado de Meus Amigos porque, ao ser usado por Osmar quando se dirigia ao público, este sempre iniciava sua fala com as palavras “meus amigos...”.

<sup>39</sup> Todas essas informações sobre o Trio Elétrico Dodô & Osmar, depois Trio Elétrico Armandinho Dodô & Osmar foram dadas por Osmar Macêdo, em entrevista à autora em 1995. Para informações mais detalhadas, inclusive sobre a técnica e recepção do trio, Cf. PAULAFREITAS, Ayêska. “Trio elétrico: história, técnica e recepção de uma mídia sonora genuinamente brasileira”. Actas do Congreso Internacional Lusocom 2006, Santiago de Compostela, 21 e 22 abr. 2006. Universidade de Santiago de Compostela, 2006. p.3649-3668.

<sup>40</sup> “Eu fiz uma festa de Primavera, em 1955, no subúrbio, e convidei o trio Cinco Irmãos para tocar. Não sei por que motivo o trio não apareceu. Eu tinha à época 22 anos. Me senti frustrado e culpado. Ai eu gritei para a multidão que iria fazer um trio elétrico para mim. Foi um grito de guerra. Em 40 dias eu promovi uma festa e já tinha o Tapajós. Eu comprava os instrumentos com Dodô e tomava aulas com ele e Osmar, que me ensinaram como fazer a felicidade e a alegria das pessoas com essa invenção maravilhosa”. (Orlando Campos, in: Correio da Bahia. “Orlando ‘Tapajós’ Campos”. Folha da Bahia. Salvador, domingo, 06/02/2005)

<sup>41</sup> “No início os trios elétricos eram em cima da carroceria de um caminhão. Uma dessas carrocerias que eu comprei me inspirou a criar a carroceria metálica feita em separado, no ano de 1963. A partir daí o caminhão tirava a carroceria original, ficava no chassi e a gente colocava a metálica em cima. Antes, em 1961, na

trio a gravar um disco (1969), e quando Caetano Veloso retornou do exílio, em 1972, Orlando Campos fez em sua homenagem a Caetanave<sup>42</sup>. O Tapajós teve também um vocalista famoso, Luiz Caldas, ícone da axé music que ali permaneceu de 78 a 83, além de Cid Guerreiro, Sarajane, Bell da banda Chiclete com Banana, Durval Lelys e instrumentistas como Carlinhos Brown, Toni Mola, Carlinhos Marques. É o segundo mais antigo trio elétrico nas ruas e já comemorou seu jubileu de ouro de atividades ininterruptas.

Além do trio elétrico, mídia sonora genuinamente nacional que nunca foi patenteadada, outra importante contribuição de Dodô e Osmar foi a invenção da guitarra baiana, que esteve presente em todas as bandas de trio elétrico até a década de 80. A “guitarrinha”, como é chamada por alguns de seus adeptos, também é uma invenção nacional, criada a partir do “pau elétrico” dos anos 40, inspirada no violão elétrico de Benedito Chaves. Na década de 90, quando houve uma mudança na formação das bandas de trio, que passaram a incluir teclados e sopros, além de uma percussão mais elaborada, a guitarra baiana ficou um pouco esquecida, salvo pelos filhos de Osmar e por Luiz Caldas. Para as comemorações dos 60 anos do trio elétrico em 2010, guitarristas como Fred Menendes, Durval Lelys e Morotó Slim (da banda de rock Retrofoguetes) dedicaram-se ao estudo do instrumento, que tem suas peculiaridades.

Podemos dizer que musicalmente a linguagem da Guitarra Baiana se desenvolveu através da mistura que Osmar e Dodô faziam de choro, música erudita e frevo, mais tarde sofrendo uma forte influência do rock através daquele que se tornou o maior ícone do instrumento: Armandinho Macedo, filho de Osmar. Armandinho pegou toda aquela mistura de Mozart com passo-double, Jacob do Bandolim com frevo e acrescentou uma pegada mais roqueira, usando recursos próprios da linguagem guitarrística, amalgamando de vez a influência moderna da guitarra elétrica americana com a origem bandolinística e essencialmente brasileira do Pau Elétrico. Armandinho também ajudou a desenvolver novos modelos de Guitarras Baianas em parcerias com luthiers como Luizinho Dinamite, Vitório Quintanilha e o grande Elifas Santana, além de ser o responsável pelo acréscimo da quinta corda ao instrumento<sup>43</sup>.

---

carroceria antiga, eu fiz o primeiro banheiro de trio e por isso não precisava mais parar o carro para os músicos fazer xixi”. (Id,ibid)

<sup>42</sup> Embora Moraes Moreira seja apontado como o primeiro cantor de trio, em 1975, Orlando Campos relata que já nesse carnaval de 72 Caetano cantou, no Tapajós, a música Chuva, suor e cerveja. Cf. MARTINS, Osmar. “Orlando Campos. Eu abandonei tudo pelo trio”. Correio da Bahia. Salvador, 18/02/2000.

<sup>43</sup> Cf. <http://www.bandolim.net/colunas/guitarra%20baiana>. Ainda segundo Marcos Moletta, “A Guitarra Baiana de hoje é fisicamente e musicalmente o fruto dessa miscigenação: um instrumento de madeira sólida com captadores magnéticos e afinação em quintas, capaz de transitar do frevo ao rock pesado, perfeito para

A guitarrinha - ela própria um instrumento híbrido, misto de bandolim com cavaquinho e eletrificada como a guitarra tradicional – foi, portanto, fundamental para a constituição híbrida da música de rua da Bahia. Desde os anos 50, Dodô e Osmar já faziam suas fusões de estilos e ritmos durante o carnaval, provavelmente sem a consciência de que, com aquelas brincadeiras, esses músicos amadores estavam inaugurando um novo segmento que seria representativo da música baiana. Inventaram o “frevo baiano”, uma adaptação para as cordas do tradicional frevo pernambucano de metais, do qual Moraes Moreira e Caetano Veloso<sup>44</sup> foram divulgadores. Na década de 70, ao perceber semelhança da banda de trio com a banda de rock, devido à aproximação da guitarra baiana com a guitarra comum, Armandinho introduziu músicas dos Beatles no repertório. Essa música originada no trio elétrico foi recebendo outras contribuições, como a voz introduzida pelos Novos Baianos, e foi se transformando. Até Caetano Veloso reivindicou paternidade ao falar de *Atrás do Trio Elétrico*, frevo baiano composto em 1968 que fez sucesso no carnaval de 69, festa da qual não participou porque estava preso pela ditadura militar. Ele disse: “tenho muito orgulho de, com isso, ter iniciado o que hoje se chama de axé music”<sup>45</sup>. De fato, Dodô & Osmar, Caetano Veloso e os demais tropicalistas, Os Novos Baianos e outros participaram da elaboração de um contexto propício à eclosão de novidades, que Ildásio Tavares chamou de “forno que cozinhou a música de axé”. Na contracapa do segundo LP do trio Tapajós, Caetano Veloso reconhece a contribuição dos trios elétricos para o Tropicalismo, enquanto fala da emoção ao ver a Caetanave.

Eles me ajudaram a curtir a adolescência, a bolar o Tropicalismo (que abriu espaço pra Milton casar barroco mineiro com Edu Lobo e Beatles; para a gente ouvir sem susto a transa de Egberto; pra Hermeto misturar jazz com rock e xaxado; pra mil

---

tocar qualquer peça escrita para violino ou bandolim, seja um choro ou um concerto. A cada dia mais músicos brasileiros (ou não...) descobrem a versatilidade da Guitarra Baiana, sejam guitarristas, bandolinistas ou até mesmo violinistas”. (Marcos Moletta, in: <http://www.bandolim.net/colunas/guitarra%20baiana>. Acesso 30/07/2010)

<sup>44</sup> Caetano Veloso gravou o LP *Caetano... muitos carnavais...* (Polygram, 1977), com as canções *Muitos Carnavais* (CV), *Chuva Suor e Cerveja* (CV), *A Filha da Chiquita Bacana* (CV), *Deus e o Diabo* (CV), *Piaba* (CV), *Hora da Razão* (de Batatinha e J. Luna), *Atrás do Trio Elétrico* (CV), *Um frevo Novo* (CV), *Cara a Cara* (CV), *La Barca* (CV e Moacir Albuquerque), *Qual É, Baiana?* (CV e Moacir Albuquerque) e *Guarde Seu Conselho* (Luís de França e Alcebiades Nogueira).

<sup>45</sup> Declaração dada por Caetano Veloso em programa especial da TVE, comemorativo aos 60 anos de trio elétrico, veiculado no carnaval de 2010.

coisas) e depois, a explicar o Tropicalismo e justificá-lo. E, naquele carnaval de 72, me davam a compensação afetiva para a prisão e o exílio. É muito. (Caetano Veloso, 1980)<sup>46</sup>

A criação do trio elétrico, além de dar início a um novo formato de carnaval em Salvador, com maior participação popular, também introduziu mudanças no repertório da festa. O uso de instrumentos de corda, como vimos, permitiu a execução de músicas clássicas, de tangos e *pasodobles*, bem ao gosto de Osmar Macêdo, e, depois, do “frevo baiano”. Até a década de 1970, porém, as mudanças foram gradativas. O carnaval soteropolitano tinha seus bailes em salões de clubes de elite animados por grandes orquestras de sopro e percussão, com repertório de sambas, marchas e frevos. Nas ruas, uns poucos blocos de elite masculinos, blocos de índio, afoxés, cordões de mascarados, batucadas e escolas de samba, cada qual com sua banda e repertórios próprios, dividiam espaço com a música do trio elétrico, que animava o folião pipoca. Na segunda metade dessa mesma década, se dá uma explosão do trio elétrico e tem início a sua privatização pelos chamados blocos de trio, configurando-se os primeiros passos para a instituição de um carnaval de rua voltado para a elite de Salvador, ou seja, a elite começa a sair dos salões para brincar nas ruas, atraída pelo trio elétrico. No início, as classes média e alta iam para as ruas de dia e para os bailes à noite, deixando aos poucos de comparecer aos bailes, que foram entrando em decadência na passagem das décadas de 70 e 80, e abrindo cada vez mais espaço para o carnaval de rua.

Brown assistiu a esse carnaval de rua. Viu os desfiles de blocos, cordões e batucadas. Viu as escolas de samba baianas, que foram sumindo, e que ele trouxe de volta ao Sarau Du Brown e aos desfiles de rua do Camarote Andante nos anos 2000; viu e admirou o afoxé Mercadores de Bagdá, liderado por Nelson Maleiro, cujos sapatos de bico levantado como os do personagem Aladim o inspiraram na concepção da entidade Zárabe, em 1996; viu, também, os afoxés Filhos de Gandhi, Filhos de Congo, Império d’África, Badauê que serão citados na canção Camafeu (Brown e Paulinho Camafeu, 1994). Ainda criança, assistiu a desfile do bloco de índio Apaxes do Tororó (uma extensão diurna da Escola de Samba Filhos do Tororó, que só saía muito tarde da noite), do qual guarda lembrança afetiva: ia ser pisoteado quando um apaxe o “salvou” da multidão; essa gratidão o fez trazer de volta às

---

<sup>46</sup> Depoimento na contra-capa do LP Ave Caetano, do trio elétrico Tapajós (1980). Disponível em <http://tempomusica.blogspot.com/2008/12/1980-1989.html>. Acesso 10/10/2010.

ruas, para abrir o carnaval em 1995, o bloco que entrara em declínio a partir da irrupção da axé music; e no espetáculo Música Falada, em 2008, reverenciou seus fundadores, convidando-os ao palco. Brown pulou atrás do trio Armandinho Dodô&Osmar e dos trios de Orlando Campos e mais tarde tocou na banda do Tapajós; tem na memória o momento em que viu pela primeira vez, dobrando a esquina, o trio da cachaça Saborosa, feito no formato de uma garrafa; e mandou construir uma réplica da Caetanave, de 1972, que se encontra na casa de espetáculos Museu Du Ritmo, por ele inaugurada em 2007. Brown conheceu também o carnaval de clubes, onde as famílias se reuniam sentadas à mesa e dançavam dando voltas no salão, e recuperou esse clima no Baile do Bloco Parado, em 2007. Teve, portanto, uma relação íntima com esse antigo carnaval, vivenciando vários de seus aspectos, que depois viria a reproduzir.

### **2.3 - Gravações JS e TV Itapoan**

Prevendo que a inauguração da TV Itapoan abriria um novo mercado para a publicidade na Bahia, o radialista e músico Jorge Santos<sup>47</sup>, profissional experiente com passagens por várias emissoras, criou, em agosto de 1960, a Gravações JS, que viria a ser a primeira gravadora e o primeiro selo musical da Bahia, o JS Discos, e a segunda do norte-nordeste, que contava apenas com a Mocambo, em Pernambuco (Sousa; Maranhão Filho, 2007). Em seguida, junto com José Jorge Randam, criou a Publicidade Chama, agência produtora de comerciais que veio a ter uma filial em Sergipe: a Chama Aracaju.

A JS funcionou inicialmente em uma sala de apenas 20 metros quadrados e sem ar refrigerado, por isso apelidada de “estúdio de ar comprimido”, no quinto andar do edifício Sulacap, localizado na confluência das ruas Carlos Gomes e Sete de Setembro, bem defronte à Praça Castro Alves, centro da cidade. O equipamento restringia-se a uma mesa Supersom, fabricada em São Paulo, um gravador importado Ampex 600 de 4 canais, uma máquina de gravar acetato americana, marca Rek-0-Cut, e microfones Newman. Em 1964, a JS passou a ocupar todo o

---

<sup>47</sup> Jorge Santos (27/02/1928-01/08/2010) foi aluno da Escola de Música do maestro Pedro Jatobá, em 46 estreou no programa “Caderno de Música”, da Rádio Excelsior, onde acabou comandando um programa de auditório. Depois trabalhou na Cultura e na Sociedade e dirigiu a Piatã FM. Fundou em Salvador um sistema de música funcional, o MUSIFAM-Música Funcional Ambiente, por linha telefônica. A sua entrada no meio publicitário tem início nos anos 40, quando foi fazer teste para locutor da Rádio Excelsior, e Reinaldo Moura, o locutor-chefe, lhe disse: “você passou no teste, mas você só vai sentar na cabine pra ser locutor se vender anúncio” (Santos, 2004).

terceiro andar do edifício Martins Catharino, situado numa transversal da rua Chile, então o lugar mais chique da cidade, tornando-se capaz de acolher uma orquestra com vinte músicos. Recebeu tratamento acústico, planejado e executado pelo engenheiro Jorge Coutinho, e teve como técnicos Américo Ribeiro e Djalma Bahia, que lá trabalhou por cerca de 15 anos, até o encerramento das atividades, em 1982. (Paulafreitas, 2004 a)

A JS começou suas atividades gravando *spots* e *jingles*, o que atraiu músicos, cantores e compositores que visavam entrar nesse novo mercado de trabalho. A idéia de gravar música e criar um selo só surgiu mais tarde, como uma atividade a parte e não comercial. Segundo Santos (2004), “o estúdio, às tardes, era uma maravilha. Pra ganhar dinheiro, eu tinha o estúdio, de manhã, para propaganda. À tarde, a gente se via. Lacerda ia pra lá, ficava no piano, batendo, batendo, batendo... E tinha Tom e Dito, tinha toda uma raça bonita lá dentro”.

De fato, a JS tornou-se ponto de encontro de artistas da música<sup>48</sup>. Do seu estúdio, dos programas musicais da TV Itapoan e dos festivais que também aconteciam na Bahia<sup>49</sup> saíam os talentos que, inevitavelmente, iriam para o Rio de Janeiro ou São Paulo, onde teriam oportunidade de seguir carreira como profissionais. Um deles foi Gilberto Gil<sup>50</sup>, um fã de Luiz Gonzaga, que também tocava acordeon e que começou carreira como compositor de *jingles*. Assim aconteceu com Cylene e Cynara, jovens cantoras da cidade de Ibirataia que se apresentaram na TV: gravaram *jingle* na JS, depois Santos trouxe a apresentadora

---

<sup>48</sup> Além do maestro Carlos Lacerda e do Trio Inema (Tom, Dito e Douglas), gravavam na JS a cantora Maria Creuza, a dupla Antonio Carlos e Jocaí (depois famosa com a música *Você Abusou*), José Emmanuel, Ilma Gusmão, Luis Berimbau, Aloísio Silva, Ivan Reis, Oswaldo Fahel, Diana Pequeno, Carlos Gazineo, Celeste, Claudete Macedo, Gilberto Batista, José Canário, Odraude Silva, Antônio Moreira, Fernando Lona, Trio Xangô, As Três Baianas; os músicos Fernando Lopes, Tuzé de Abreu, Kennedy, maestro Chachá (Alberto Aquino), Perna Frões, Jessildo Caribé, Toninho Lacerda, Cacau do Pandeiro, Vivaldo Conceição, Alcyvando Luz, Carlinhos Marques, Tom Tavares, Hermano Silva, Geraldo Nascimento, Perinho e Moacir Albuquerque, Vevé Calasans, Edil Pacheco, Ederaldo Gentil, Walter Queiroz... Também deixaram registro os sambistas tradicionais da Bahia: Batatinha (Oscar da Penha), Panela, Riachão (Clementino Rodrigues) e Tião Motorista (Raimundo Cleto), e a família Macêdo, liderada por Osmar Macêdo, da dupla Dodô & Osmar: a banda formada pelos filhos Aroldo, Betinho e André trazia como atração principal o caçula Armandinho, revelação do programa *A Caminho da Grande Chance* (preliminar local do programa *A Grande Chance*, de Flávio Cavalcanti).

<sup>49</sup> Festival do Samba, Festival do Nordeste, seção Bahia de O Brasil canta no Rio, Festival de Música Popular da Bahia e outros no interior do estado, como o I Festival Regional da Canção, em Ilhéus (1968), que teve disco gravado na JS.

<sup>50</sup> Um dos *jingles* de Gil que ficaram na memória foi o dos calçados Calba: “Você pensava que fosse impossível/ Mas afinal seu calçado chegou/ É mais durável/ É flexível/ É bossa nova que a Calba criou”. Outros clientes da JS eram as lojas O Cruzeiro, Milisan, Polígono Filmes, Fratelli Vita, Casa Alberto, Laranja Turva, Envelopes de Ouro.

Ana Lúcia para unir-se a elas e formar o trio As Três Baianas, que deu origem ao Quarteto em Cy. O trio gravou, em 1962, o disco inaugural do selo JS Discos: *As Três Baianas cantando Gilberto Gil*. Segundo Jorge Santos,

A primeira música que Gil compôs chama-se *Bem devagar*, que está desaparecida. Quinhentas cópias. E esse disco não existe. Gil acompanhou as meninas no acordeon. Eu fiz o arranjo. Das 9 músicas que ele gravou no estúdio só está faltando essa, no meu acervo só tem 8 músicas. Depois eu negociei essas músicas, o direito do fonograma, com Marcelo Fróes, que é produtor de Gil, e recebi um presente dele espetacular. Eles pegaram as 8 músicas, fizeram um CD, e quando lançaram o Baú do Gil eu recebi um CD único, com as 8 músicas que foram gravadas na JS. (Santos, 2004)

Na década de 1960, a TV Itapoan também era ponto de confluência entre os artistas locais e outros de prestígio nacional que eram convidados a se apresentar nos programas, como Cauby Peixoto, Ângela Maria, Elis Regina, Jair Rodrigues, Silvio Caldas, Clara Nunes, Lana Bittencourt, Gregório Barrios, Wanderley Cardoso, Ronnie Von. Esses encontros, segundo o cantor e compositor José Emmanuel, proporcionavam aos artistas baianos “a oportunidade de comparar nosso valor, sentíamos quase sempre que estávamos no mesmo nível, entretanto, estávamos na Bahia” (José Emmanuel, 2004). Essas palavras traduzem o mal-estar de quem ficava, ciente de que, embora tivesse valor, não teria chance de sucesso. A Bahia dava “régua e compasso”, como diria Gil, mas não havia um mercado local para o disco.

Quando o Rio de Janeiro vivenciava a bossa nova, a Jovem Guarda e a música de protesto, a Bahia era já um caldeirão de mistura. Segundo Gerônimo, enquanto na Universidade se pensava o que havia de mais avançado no mundo – o dodecafonismo, os experimentalismos de Smetak -, a música popular comercial produzida para as rádios e a nova emissora de TV se fazia ainda com boleros, guarânias, baladas românticas e sambões no estilo bem tradicional; mas nos dancings e cabarés se ouvia muita música latino-americana, como Celia Cruz, Tito Puentes e orquestra Sonora Matancera (Gerônimo, 2005).

A década de 60 viu também as orquestras, muitas delas saídas dos programas musicais radiofônicos e integradas por egressos da Escola de Música da Universidade, com destaque para as dos maestros Chachá (Alberto Aquino), Carlos Lacerda (1934-1979) e Vivaldo

Conceição (1926-1994), apontado como o primeiro a misturar música erudita e popular. Na virada para a década de 70, à semelhança dos cariocas Waldir Calmon e Ed Lincoln, surgiram também os conjuntos de baile, como MJ-6, com repertório de música brasileira, especialmente samba; o Brasa Bossa, que tocava principalmente música americana de Herb Alpert & Tijuana Brass, Henry Jerome e seus Metais em Brasa, Dionne Warwick, Ray Conniff; e também a orquestra da família Oliveira. Nos anos 70, alguns dos integrantes desses conjuntos formaram conjuntos menores, como Toninho Lacerda, que foi pioneiro em levar uma percussão de rua para ambientes da elite, como relata José Emmanuel:

Havia um conjunto que tocava em uma das melhores boites da época em Salvador, já no início dos anos setenta, o conjunto tinha uma formação fora do comum: um teclado tocado modernamente com acordes dissonantes da bossa-nova e jazz, contra-baixo, bateria e "dois batuqueiros", era novo o fato de incluir percussão, que era assim mesmo que a gente chamava os dois excelentes percussionistas negros vindo da periferia. Era o batuque de rua entrando e divertindo a elite de Salvador. (...) Toninho pela primeira vez na Bahia, sem saber, dava o devido valor ao "batuque de rua", à percussão, à vinda dos valores da periferia à sofisticada cultura musical que evoluía com a chegada da bossa nova e as músicas com temas baianos da música de Vinícius / Baden Power / Toquinho. (...) Hoje acredito se esse conjunto tivesse gravado e lançado músicas novas da Bahia poderia ter começado o processo do reconhecimento da música baiana muito mais cedo<sup>51</sup>.

Toninho Lacerda morreu antes do lançamento do disco *Magia*, de Luiz Caldas (do qual trataremos na Parte II), mas dificilmente teria cedido ao chamado da guitarra baiana, que seguia a linha roqueira, porque era um músico da bossa nova e do samba tradicional, e seu público era adulto; mas o público jovem tinha sua preferência pelo rock.

#### **2.4 - O rock baiano**

Motivados pelo filme *Sementes da Violência* (1955), no qual jovens tomam o controle de uma escola ao som de Bill Halley, e pelo lançamento do primeiro *single* de Elvis Presley, com as canções *Blue Moon of Kentucky* e *That's All Right, Mama* (1954), rapazes começaram a criar conjuntos de rock, que tinham como reduto o Cine Roma, na Cidade

---

<sup>51</sup> Depoimento de José Emmanuel. Via e-mail em 24 de junho de 2004.

Baixa. O primeiro deles foi Waldir Serrão e seus Cometas<sup>52</sup>, criado em 1957, e o primeiro programa dedicado ao rock na Bahia estreou em 1959, na Rádio Cultura; chamava-se Só para Brotos e teve apresentação de Almir Duarte, Jaime Farrel e Waldir Serrão<sup>53</sup>, também conhecido como Big Ben.

Nos anos 60 ganharam fama os encontros musicais promovidos por Waldir Serrão no Cine Roma, onde se apresentaram artistas da Jovem Guarda como Jerry Adriani, Wanderléa, Renato e seus Blue Caps. Do Cine Roma saiu também o grupo Raulzito e seus Panteras, liderado por Raul Seixas.

Eram matinês aos domingos, apresentando bandas e cantores jovens, para um público entusiasmado de jovens e meninhas.(...) Eu fui muitas vezes convidado, era tudo muito improvisado, mas funcionava, o público se divertia, e a gente cantava de graça, colaborando com Waldir que corria atrás de patrocínios para pagar ao cinema, muito barulho, muita gritaria das fãs, me sentia o verdadeiro Jerry Andriani quando ia lá. Foi assim que Raul teve a sua oportunidade, sua banda acompanhou Jerry, e então foi convidado por ele para fazer uma excursão o acompanhando pelo nordeste. Jerry ficou impressionado e o convidou para produzir seu próximo disco gravando algumas músicas de Raul. Depois de algum tempo Raul passou a trabalhar para a CBC como produtor, mais tarde gravando seu próprio e primeiro disco. Raul era muito educado e atencioso (José Emmanuel,2004)<sup>54</sup>.

Raulzito também tocou em uma lendária apresentação de Roberto Carlos em 1965, na sua primeira visita à Bahia. Nessa época havia uma rivalidade entre o Teatro Vila Velha, reduto do pessoal da bossa nova, que tinha forte presença na cidade, e o Cine Roma, conhecido como o Templo do Rock<sup>55</sup>.

---

<sup>52</sup> A banda era formada por Antônio Carlos, Edvaldo Gonzaga, Helio Rocha e Serrão.

<sup>53</sup> Essas informações encontram-se no site das Obras Assistenciais de Irmã Dulce: <http://www.irmadulce.org.br>, acesso 10 ago.2010; e no texto “A história do rock baiano”, de Zezão Castro, publicado no jornal A Tarde, disponível em <http://www.senhorf.com.br/revista/revista.jsp?codTexto=1389>.

<sup>54</sup> Depoimento via e-mail em 27/07/2004.

<sup>55</sup> O Cine Roma foi construído pela Irmã Dulce e Frei Hildebrando Kruthaup, em 1948, em terreno no Largo de Roma doado pelo Empório Industrial do Norte, para auto-sustentação do Círculo Operário da Bahia, criado por esses religiosos para proporcionar benefícios aos trabalhadores das inúmeras fábricas da Cidade Baixa e suas famílias. Foi um importante espaço de difusão da cultura na década de 60, mas no final dos anos 70 estava em plena decadência, até encerrar as atividades em 1983. Além dos filmes, lá eram realizados congressos, concursos de beleza, shows musicais. Informações disponíveis em [http://www.irmadulce.org.br/\\_\\_\\_teste/anjobom/santuario\\_circulo.php](http://www.irmadulce.org.br/___teste/anjobom/santuario_circulo.php). Acesso 10/08/2010.

Carlinhos Brown conheceu a música da Jovem Guarda por meio de uma fã: sua tia Alice, deficiente visual, que ele era encarregado de acompanhar. Um dia, Alice foi à Secretaria da Educação para participar de um curso no qual aprenderia a locomover-se com independência. Brown foi como guia e observou as instruções para treinar mais com ela em casa. Quando descobriram que ele sabia todos os procedimentos, contaram à instrutora e no outro dia, já no Instituto de Cegos, a diretora, que era mãe de Raul Seixas, o chamou e, depois de inúmeras perguntas, lhe disse que o Instituto não tinha monitor, no entanto, estava “lhe dando aval para ir a concertos, igreja, museu, tudo, mas você tem que levar essa penca de cegos”<sup>56</sup>. Com eles, Brown teve acesso a vários espaços e espetáculos, ampliando assim o seu conhecimento do mundo da arte.

## **2.5 – Grupo de Compositores da Bahia e Bienal Nacional de Artes Plásticas**

Em abril de 1966 brotou, das aulas de composição de Ernst Widmer, na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, o movimento denominado Grupo de Compositores da Bahia. Inicialmente formado por dez integrantes, entre alunos e professores, as atividades do Grupo tiveram início com composições para um Oratório para a Semana Santa.

Este movimento, de amplas e profundas consequências na cultura e na educação musical na Bahia, é especialmente lembrado pela quantidade de produção, pela originalidade do produto, pelo compromisso com a novidade e com a tradição, pelo envolvimento com a cultura baiana, pela abertura a toda e qualquer expressão cultural, e pela grande influência que exerceu nos programas de ensino, pesquisa e difusão musical daquela Universidade. (Nogueira, 1999).

O Grupo não defendia uma determinada escola ou tendência; ao contrário, estava aberto às inovações da música contemporânea e tinha o propósito de respeitar as diversas tradições das etnias que se encontram na Bahia. Pretendia, também, refletir sobre as funções sociais da música e estimular a sua valorização como bem cultural. Como nasceu na Escola de Música, cujos membros integravam conjuntos de diversas linhas, atraiu um grande número de adeptos e apresentou uma produção numerosa e estilisticamente diversificada. O próprio

---

<sup>56</sup> Brown em depoimento para o programa Mpbsolo.

Widmer definia o Grupo como “anti-escola, descondicionador e paradoxal”, acrescentando que a vivência ali lhe permitiu perceber que “o dual está virando trilema, o dilema, trilema, o temido choque de estilos, ecletismo. Ecletismo como 'estilo' de uma época sincrética!” (Widmer, 1985, apud Nogueira, 1999)

No primeiro ano, se apresentaram em outros 16 concertos e lançaram 17 obras. No ano seguinte, começaram a publicar o Boletim Informativo, e suas atividades motivaram a Secretaria de Educação e Cultura do Governo da Bahia a instituir um concurso de obras inéditas com júri interestadual. A primeira Apresentação de Jovens Compositores teve um prêmio para música erudita e outro para música popular, com as platéias misturadas. Em 1968, a Apresentação passou a âmbito nacional<sup>57</sup>, e em 1969 tiveram início os Festivais e Cursos de Música Nova, que reuniam professores e alunos de vários estados. Nesse mesmo ano cinco obras do Grupo foram classificadas para a semifinal do I Festival de Música da Guanabara, sendo que 3 delas ficaram entre as cinco primeiras colocadas. Em 1970, quando o II Festival de Música da Guanabara foi aberto a compositores das três Américas, o Grupo teve obras de Widmer, de Lindemberg Cardoso e Fernando Cerqueira premiadas.

Uma nova música erudita, aberta às influências das variadas tradições que permeavam a cultura baiana, estava sendo gestada na Bahia e difundida para outros lugares<sup>58</sup>, mas, acima de tudo, o movimento pretendia aguçar o espírito crítico, estimular a criatividade dos artistas, ampliar a percepção do público e chamar a atenção dos poderes públicos para a importância da cultura, da arte, da música.

No mesmo ano em que foi criado o Grupo de Compositores da Bahia, Salvador abriu sua I Bienal de Artes Plásticas, promovida pelo governo do estado e os artistas Juarez Paraíso e Chico Liberato. Com o propósito de divulgar diferentes correntes artísticas, reuniu, no Convento do Carmo, artistas como Lygia Clark, Rubens Gershman, Rubem Valentim,

---

<sup>57</sup> Foram inscritas 22 obras de 13 compositores de 4 estados.

<sup>58</sup> O Grupo de Compositores da Bahia teve obras divulgadas no exterior, realizou palestras, gravou LPs, lançou o projeto ENTROncamentos SONoros (1972), "com o objetivo de evidenciar a ligação inerente entre o tronco da arte musical e as ramificações do mundo sonoro do público, ou vice-versa, visando ao seu reatamento" (Widmer, 1972, apud Nogueira, 1999); criou o Conjunto Música Nova (1973), hoje Bahia Ensemble; de 74 a 82 Widmer coordenou a série Festival de Arte Bahia, que pretendia dar ênfase à nova música contemporânea, em vez de valores já consagrados; compositores tiveram obras editadas na Espanha, Inglaterra, Alemanha, Suíça, Áustria; uma segunda geração dá prosseguimento à filosofia e às atividades, e Paulo Lima cria, em 1986, a Semana de Música Contemporânea.

Hélio Oiticica e os locais Emmanoel Araújo, Mário Cravo Neto e Calazans Neto. Por essa época já haviam se instalado em Salvador o argentino Carybé e o francês Pierre Verger, que contribuíram para o trânsito entre a arte moderna e a cultura popular, e para a valorização da cultura do candomblé. Em dezembro de 1968, a segunda edição da Bienal foi aberta no Convento da Lapa e suspensa por um mês no dia seguinte à inauguração; quando foi reaberta, tinha dez obras confiscadas sob a alegação de serem “subversivas”, e assim encerraram-se as Bienais no início da linha dura.

## 2.6 - Candomblé e festivais

Havia também um grupo integrado por estudantes de classe média que começava a se interessar por introduzir células rítmicas e trechos de cantigas de candomblé na música popular. Esses compositores tinham como único meio de divulgação massiva os festivais<sup>59</sup>, que às vezes eram transmitidos pelo rádio e TV. Observando-se a lista de canções apresentadas nesses festivais, verifica-se que em meados dos anos 60 já se prenunciava a vertente afro na música baiana que veio a ganhar visibilidade no final dos anos 70, início dos 80, quando os blocos afro começaram a ganhar reconhecimento e mais espaço no carnaval e na mídia. Essa tendência aparece também no cinema: o filme *A Grande Feira*, de Roberto Pires, filmado em Salvador em 61, traz na trilha sonora de Remo Usai a percussão inspirada no candomblé; *Barravento*, de Glauber Rocha, também filmado em Salvador no mesmo ano, mostra samba de roda, capoeira e a discussão do candomblé.

Naquela época, a gente vivia procurando o caminho da gente, o pessoal que ficou aqui. E o caminho que estava se achando era o caminho de uma neo bossa nova, com tinturas africanas e com tinturas polirrítmicas. O grande cérebro musical dessa corrente chama-se Alcyvando Luz, que era um músico que tinha desenvolvido um outro cromatismo, um outro seqüenciamento harmônico, que encantava, seduzia e invocava todo mundo. Ele desafinava, colocava no violão uma outra afinação, que não era a afinação normal do violão, e construía a harmonia dele e a melodia, em cima dessa outra afinação. (Tavares, 2005)

---

<sup>59</sup> A Bahia realizou o Festival do Samba, o Festival do Nordeste, a seção Bahia de O Brasil canta no Rio, Festival de Música Popular da Bahia.

Em 1967, Alcívando Luz e Carlos Coqueijo foram classificados no II Festival Internacional da Canção (TV Globo) com *Sou de Oxalá*; Antonio Carlos Pinto despontou no III Festival de Música Popular Brasileira (TV Record) com *Festa no Terreiro de Alaketu*, canção que, segundo Ildásio Tavares, inaugura o ciclo afro na música popular da Bahia, alertando que tudo “começa com Humberto Porto, o primeiro compositor brasileiro, baiano, a utilizar o candomblé como matriz para a música popular” (Tavares, 2005). Nesse mesmo ano, Tavares e Berimbau (Luiz Audíface) iniciaram uma longa pesquisa de oito anos sobre os toques dos orixás, que resultou no disco *Os Orixás* (1977). No ano seguinte, 1968, Jocafi retomou as matrizes do folclore baiano para a canção *D’Angola ê, Camará*, que foi classificada no Festival do Samba da Bahia. Antonio Carlos Pinto compôs três canções com essa temática: *Presente de Yemanjá*<sup>60</sup>, gravada por Maria Creuza em seu primeiro compacto simples, *O Enterro da Ialorixá*, inspirado em uma crônica que lera sobre Mãe Senhora, e *Ingorossi*, que significa reza. Em 1968 acontece também o I Festival de Música Popular, que selecionou várias canções com raízes na tradição popular para um festival nacional chamado *O Brasil Canta no Rio*. A canção *Catendê*<sup>61</sup>, de Jocafi, Onias Camardelli e Ildásio Tavares, foi classificada no Festival do Nordeste (1968) e no V Festival de MPB (TV Record, 1969). Tavares esclarece que uma cantiga de candomblé é “de uma complexidade rítmica tão grande porque ela é polirrítmica. A Europa atingiu o grau supremo na melodia, com composições polifônicas. E a composição africana é polirrítmica. A harmonia não tem a menor importância na musicologia africana” (Tavares, 2005).

Adepto do candomblé e associado do afoxé Filhos de Gandhi desde os 16 anos, Ildásio Tavares levou sua experiência do carnaval para a música popular e compôs, em parceria com Antonio Carlos e Jocafi, o primeiro ijexá<sup>62</sup> da música popular brasileira: a canção *Shazam*, gravada no disco *Cada Segundo*, de Antonio Carlos e Jocafi, que entrou na trilha sonora da novela *Primeiro Amor* (Rede Globo, 1972). Essa dupla, por sua vez, estourou no

---

<sup>60</sup> “Lá no Largo de Santana / barcos partem ao luar / hoje é 2 de fevereiro / festa de Yemanjá. / Odoíá ê, odoíá ê / todos saudam mãe sereia / de espada e abebê...”

<sup>61</sup> Segundo Ildásio Tavares, Camardelli, profundo conhecedor da cultura banto e aluno de Mestre Bimba, criou o Sexteto Banto, voltado para músicas de raízes africanas. Apropriou-se de uma cantiga de candomblé do orixá Catendê (o mesmo que Ossain, na cultura ketu) e apresentou-a a Jocafi, que a desenvolveu numa melodia, ficando a letra para Ildásio Tavares.

<sup>62</sup> O ijexá é um ritmo característico do afoxé, que é o candomblé nas ruas durante o carnaval.

Brasil e lançou um disco por ano, com muitos sambas e várias músicas em que aparecem referências ao candomblé, como Oxossi Rei e Ossain (Bamboxê). Djalma Correa<sup>63</sup> também contribuiu para a forte presença da percussão na música baiana das décadas de 60 e 70: criou o grupo Baiafro, que chegou a ter 21 integrantes, entre músicos e bailarinos, e fez apresentações no exterior; realizou experiências com música eletrônica para bateria; lançou o LP *Candomblé* (Phonogram, 1977) com diversos cantos de música ritual da nação Ketu.

Os festivais locais só tiveram início no fim da década de 60. Eram organizados por emissoras de rádio e por instituições como a Associação Atlética Banco do Brasil. Alguns foram transmitidos pela TV Itapoan. Mas, apesar de toda essa aparente variedade, gravava-se muito pouco, as emissoras de rádio não tocavam música baiana, muito menos de emergentes, e as *playlists* eram formadas com base nos discos de divulgação oferecidos pelas gravadoras do sudeste. José Emmanuel relata um fato emblemático desse panorama, ocorrido na TV Itapoan:

Um dia apresentei a Lacerda, que era diretor musical, o Trio Inema (Tom & Dito), ele os colocou no programa, iriam cantar uma música minha. Miranda Filho [diretor da emissora] não gostava nem permitia que cantássemos músicas da Bahia desconhecidas, e quando perguntaram a eles de quem era a música, eles disseram que era de Vinicius de Moraes, assim cantaram ‘Menino do Açaçá’ várias vezes sem problema. Lacerda se divertia. (José Emmanuel, 2004)

Notava-se, desde então, a presença marcante da música erudita, da experimental, da caribenha, do samba, do rock, da bossa nova, da Jovem Guarda e do candomblé. Todos esses estilos já faziam suas permutas, mas só ultrapassavam as fronteiras da Bahia quando alguma canção era classificada em festival nacional. Carlinhos Brown conhecia e freqüentava esses espaços: o rock e a Jovem Guarda com sua tia Alice, as cantigas de candomblé do Candeal misturadas ao canto gregoriano vindo dos franciscanos de frei

---

<sup>63</sup> “Djalma veio de Minas estudar música erudita e começou a tocar e fazer música sofisticadíssima, eletrônica. Ele rivalizava com Walter Smetak. Os dois disputam quem era mais maluco. No porão do Seminário de Música tinha a parafernália de Smetak e a parafernália de Djalma, música eletrônica. Ele virou pra mim, encontrou comigo na porta da ACBEU, e disse: eu quero concorrer no Festival da Excelsior. Faça uma letra bem louca, que eu vou fazer uma música muito louca também. Aí me veio a idéia de fazer a perplexidade de um homem após a explosão atômica. O homem sozinho no mundo, o mundo arrasado, e ele começa a cantar: ‘Só eu, só eu, só eu, no mundo só eu...’ João Gilberto ficou doido por essa música. Alcyvando gravou, está no disco dele. E entrou no festival da Excelsior.” (Tavares, 2005)

Hildebrando, o carnaval do trio elétrico, a música dos festivais transmitidos pelo rádio e TV. Essa vivência e circulação pela música de várias cenas irá fazer seu diferencial diante de outros compositores contemporâneos.

## 2.7 - Tropicalismo

***Brown** - Você acha que eu sou um pós-tropicalista?  
**Gil** - Você? Sem dúvida nenhuma. Você é tropicalista e pós-tropicalista. O seu trabalho, a sua atitude, o seu corte intelectual, operacional se insere completamente na matriz tropicalista.<sup>64</sup>*

*Os tropicalistas modernizaram e eletrificaram os ritmos tradicionais porque a Bahia lhes deu régua e compasso. Alegria Alegria é uma marchinha trieletrizada. Caetano, Gil e Tom Zé são o link entre a tradição e a modernidade. (Jorge Alfredo)*

O governo da ditadura militar empreendeu mudanças não só na política e na cultura, mas também na economia do país, a partir de um modelo desenvolvimentista que reorganizou a sociedade brasileira. Mudanças na economia (“milagre econômico”, inserção no processo de internacionalização do capital) proporcionaram o florescimento de um mercado de bens materiais e impulsionam a criação de um mercado de bens simbólicos, controlado pelo aparelho estatal com vistas à integração nacional. O conceito de integração nacional buscava apagar as diferenças regionais, submetendo-as a uma hegemonia estatal: além dos serviços de telecomunicações, a cultura também ficava submissa ao poder nacional, que não só a controlava como estimulava. Assim, apesar da repressão ideológica, o resultado foi a expansão do mercado de bens simbólicos que estimulou as indústrias culturais. Ao analisar o projeto cultural brasileiro do período, elaborado pelo Conselho Federal de Cultura, Ortiz (2005) identifica uma ideologia do Brasil mestiço que se reveste de duplo sentido: a fusão das três raças e a diversidade regional. A identidade brasileira se

---

<sup>64</sup> Folha de S.Paulo, Revista da Folha, 19/05/1996, p.26

constituiria, então, como unidade na diversidade. Ortiz destaca, ainda, a atenção do Conselho para a questão da tradição e preservação do patrimônio e o posicionamento do Estado como espaço de neutralidade.

Segundo Roberto Schwarz (1978), ao ser instalada a ditadura militar, em 1964, a intelectualidade de esquerda foi poupada, e houve uma certa hegemonia cultural da esquerda no país, surgindo, assim, uma geração anti-capitalista no interior da pequena burguesia. A inteligência brasileira iniciou as campanhas contra a tortura, a estupidez dos censores, a integração econômica e militar com os Estados Unidos, e triunfava sobre o governo, mas o proletariado não teve contato com esse ideário revolucionário. No ano de 1967, quando se deu a consolidação da ditadura após a chegada ao poder do general Costa e Silva, os artistas retomaram o vigor crítico e vanguardista do modernismo de 22. As questões eram praticamente as mesmas: nacional X internacional, tradicional X moderno, mas a situação sócio-econômica era diferente: a sociedade dos anos 60 era urbano-industrial e se formava em um contexto de expansão capitalista e de internacionalização. Em 1968, uma seqüência de eventos<sup>65</sup> levou o governo a reconhecer oficialmente a existência de revolucionários e decretar o AI-5, que colocou em recesso o Congresso Nacional e as Assembléias Legislativas estaduais, deu ao presidente plenos poderes, suspendeu direitos políticos e o *habeas corpus* e autorizou julgamento em tribunais de “crimes políticos”. Além de calar à força a intelectualidade, o governo iniciou uma forte censura às manifestações artísticas, por sua “proliferação perigosa” nas massas e seu conteúdo considerado subversivo, como forma de liquidar a cultura viva do momento (Schwarz, 1978:63). No entanto, segundo o autor, o Tropicalismo registrava, do ponto de vista da vanguarda, o atraso do país e surgia como uma espécie de floração tardia que amadureceu em plena ditadura, quando já não existiam condições sociais para manter-se.

O tropicalismo surgiu em 1967, como uma convergência das vanguardas brasileiras do século XX - o Modernismo dos anos 20, o Concretismo dos anos 50 e o Cinema Novo na passagem para os 60 – e tinha forte influência da Arte Pop norte-americana, que fazia uma

---

<sup>65</sup> Em junho de 1968, foi realizada a Passeata dos 100 mil, no Rio de Janeiro, que reuniu estudantes, artistas, intelectuais, clero, sindicalistas e populares, em protesto contra atos de violência cometidos pelo governo. Em outubro, o 30º Congresso da UNE foi desbaratado pela repressão e 1240 estudantes foram presos. Em dezembro, o governo reconheceu oficialmente a existência de guerra revolucionária no Brasil e decretou o Ato Institucional nº 5.

apropriação do repertório icônico da cultura urbana. Esse foi um ano emblemático para a cultura brasileira, porque nele ocorreram eventos considerados verdadeiras molas propulsoras do movimento, como o lançamento de *Terra em Transe*, filme de Glauber Rocha que faz uma alegoria do Brasil, enfatizando os aspectos histórico, político, social e cultural, com destaque para as intrincadas relações de interesse e de poder. São deste ano, também, a exposição *Tropicália*, do artista plástico Hélio Oiticica, que colocava o Brasil em discussão através das instalações denominadas pelo autor de “penetráveis”, e a estréia da peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, escrita quarenta anos antes e interdita pelo Estado Novo por contrapor a realidade brasileira aos valores tradicionais do gosto popular, só então encenada sob a direção de José Celso Martinez Corrêa. Por fim, o III Festival da Música Popular Brasileira realizado pela TV Record de São Paulo no mês de outubro, que é considerado o estopim do Tropicalismo.

No entanto, é importante lembrar que os tropicalistas vinham da Bahia, da efervescência cultural onde, no mesmo caldeirão, borbulhavam a vanguarda e a tradição, as artes da Universidade de Edgard Santos, o teatro de Martim Gonçalves e da turma dissidente do Teatro Vila Velha, a música erudita de Koellreutter e os elétricos acordes de Dodô e Osmar, os festivais de canções, os programas de calouros da TV Itapoan, o Clube de Cinema de Walter da Silveira, os concursos de miss, o rock do Cine Roma, uma geração de intelectuais que se propunha a revolucionar a Bahia nas salas de aula e nas redações de jornais. Todas essas faces da Bahia que “deu régua e compasso” aos tropicalistas são encontradas na produção tropicalista.

Em 1964, o Teatro Vila Velha, em Salvador, foi inaugurado com o espetáculo *Nós por exemplo*, do qual participaram Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa, Tom Zé, Perna Froes, entre outros. O repertório escolhido apresentava os novos compositores, trazia a turma da bossa nova (Carlos Lyra, Vinicius de Moraes, Ronaldo Bôscoli) e revisitava clássicos da música popular brasileira (Caymmi, Zé Kéti) e baiana (Batatinha). O sucesso de crítica da primeira apresentação, em 22 de agosto, motivou a segunda, em 7 de setembro, e mais o convite para a realização de outro show, *Nova bossa velha, velha bossa nova*<sup>66</sup>. O primeiro *Nós por exemplo* já prenunciava o que viria a ser

---

<sup>66</sup> Cf. <http://galcostafatal.blogspot.com/2009/11/show-nos-por-exemplo-1964.html>.

chamado de Tropicalismo, mas o estopim do movimento foi a participação de Caetano Veloso e Gilberto Gil no III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record de São Paulo, em outubro de 1967. Embora não se apresentassem como representantes de um movimento, suas canções destoavam do que se denominava na época Música Popular Brasileira, que exigia uma postura política, como nas canções de protesto, ou um lirismo descompromissado, como nas canções de bossa nova. O público dos festivais, formado em sua maioria por estudantes universitários, exigia que as canções expressassem uma postura política dos seus autores ou um certo lirismo. Mas os tropicalistas, com suas canções ambíguas, submeteram essa tradição musical a um processo de desconstrução, desestabilizando não só a crítica, cujos critérios já não davam conta da novidade, mas também a intelectualidade e a imprensa (que, sem outros parâmetros, associou-as ao movimento *hippie*).

O III Festival da Record premiou as seguintes músicas: em 1º lugar: *Ponteio*, de Edu Lobo; em 2º, *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil; em 3º, *Roda Viva*, de Chico Buarque; em 4º, *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso. O primeiro e terceiro lugares eram canções conteudísticas, bem ao gosto e critérios dos festivais da época, e reproduziam o discurso das esquerdas que se consideravam porta-vozes dos interesses populares. As demais revolucionaram o campo da música popular brasileira.

*Alegria, Alegria*<sup>67</sup>, a mais emblemática das canções tropicalistas, foi apresentada no festival pelo grupo argentino Beat Boys, o que por si só já era desconcertante numa época de nacionalismos exacerbados, tanto de direita como de esquerda. A sua linguagem caleidoscópica lançava, em fragmentos, motivos da sociedade de consumo e da vivência urbana, como fatos transformados pela mídia em manchetes, símbolos do capitalismo, referências às artes, à política, enfim, era uma letra com conteúdo muito diferente das

---

<sup>67</sup> “Caminhando contra o vento / Sem lenço, sem documento / No sol de quase dezembro / Eu vou... / O sol se reparte em crimes,/ Espaçonaves, guerrilhas / Em cardinales bonitas/ Eu vou... // Em caras de presidentes/ Em grandes beijos de amor/ Em dentes, pernas, bandeiras / Bomba e Brigitte Bardot // O sol nas bancas de revista/ Me enche de alegria e preguiça/ Quem lê tanta notícia // Eu vou/ Por entre fotos e nomes/ Os olhos cheios de cores/ O peito cheio de amores vãos/ Eu vou/ Por que não? por que não? Por que não? /// Ela pensa em casamento/ E eu nunca mais fui à escola/ Sem lenço, sem documento/Eu vou... // Eu tomo uma coca-cola/ Ela pensa em casamento/ E uma canção me consola/ Eu vou... // Por entre fotos e nomes/ Sem livros e sem fuzil/ Sem fome, sem telefone/ No coração do Brasil /// Ela nem sabe até pensei/ Em cantar na televisão/ O sol é tão bonito/ Eu vou// Sem lenço, sem documento/ Nada no bolso ou nas mãos/ Eu quero seguir vivendo, amor/ Eu vou/ Por que não, por que não?...” (*Alegria, alegria*, de Caetano Veloso)

narrativas lineares que denunciavam e protestavam contra a miséria, violência, arbitrariedades, e eram comumente apresentadas nos festivais. Tudo isso, aliado à aparente neutralidade proporcionada pela tranquilidade da apresentação, confundiu público e crítica.

Segundo Favaretto (2000), Alegria, Alegria transformou a feição narrativa e discursiva da canção brasileira, imprimindo uma dinâmica inédita na letra. Eliminou o caráter trágico e agressivo das canções de então, ao misturar e colocar no mesmo nível de importância os problemas sociais e políticos, nacionais e internacionais – símbolos nacionais, guerrilhas e as pernas de uma estrela de cinema francês ou italiano -, e o cotidiano dos jovens de classe média – escola, casamento, coca-cola, uma canção da jovem guarda. Já Augusto de Campos (2005)<sup>68</sup> confere à canção uma importância histórica semelhante a Desafinado e acrescenta que, embora não tenha vencido o festival, venceu preconceitos do público, acabando com a discriminação entre MPB e Jovem Guarda.

Domingo no Parque<sup>69</sup>, de Gilberto Gil, foi apresentada com o grupo Os Mutantes, em arranjo espetacular de Rogerio Duprat. Segundo análise de Pasquale Neto<sup>70</sup>, a canção é uma narrativa épica de um episódio de luta e de morte, semelhante à capoeira, em uma atmosfera onírica criada pela repetição de expressões – ê João, ê José, é vermelho, é vermelha. O verbo girar no gerúndio intensifica essa repetição, provocando um efeito hipnotizante. Tudo gira, até a cabeça de José, que se torna sério e beligerante. Os personagens são antagônicos – um prefere a brincadeira; o outro, a confusão – mas a tragédia se dá quando cada um resolve contrariar sua própria natureza, e objetos simples e

<sup>68</sup> CAMPOS, Augusto. Balanço da bossa e outras bossas. São Paulo: Perspectiva, 2005.

<sup>69</sup> “O rei da brincadeira (ê, José)/ O rei da confusão (ê, João)/ Um trabalhava na feira (ê, José)/ Outro na construção (ê, João) / / / A semana passada, no fim da semana / João resolveu não brigar / No domingo de tarde saiu apressado / E não foi pra Ribeira jogar capoeira / Não foi pra lá, pra Ribeira, foi namorar / / / O José como sempre no fim da semana / Guardou a barraca e sumiu / Foi fazer no domingo um passeio no parque / Lá perto da Boca do Rio / Foi no parque que ele avistou Juliana / Foi que ele viu / / / Foi que ele viu Juliana na roda com João / Uma rosa e um sorvete na mão / Juliana seu sonho, uma ilusão / Juliana e o amigo João / O espinho da rosa feriu Zé / E o sorvete gelou seu coração / O sorvete e a rosa (ô, José)/ A rosa e o sorvete (ô, José) / Foi dançando no peito (ô, José) / Do José brincalhão (ô, José)/ O sorvete e a rosa (ô, José) / A rosa e o sorvete (ô, José) / Oi, girando na mente (ô, José)/ Do José brincalhão (ô, José) / Juliana girando (oi, girando) / Oi, na roda gigante (oi, girando) / Oi, na roda gigante (oi, girando) / O amigo João (João) / O sorvete é morango (é vermelho) / Oi girando e a rosa (é vermelha) / Oi, girando, girando (é vermelha) / Oi, girando, girando... / Olha a faca! (olha a faca!) / Olha o sangue na mão (ê, José) / Juliana no chão (ê, José) / Outro corpo caído (ê, José) / Seu amigo João (ê, José) / Amanhã não tem feira (ê, José) / Não tem mais construção (ê, João) / Não tem mais brincadeira (ê, José) / Não tem mais confusão (ê João) (Domingo no Parque, de Gilberto Gil)

<sup>70</sup> PASQUALE NETO. *Nossa língua portuguesa* – Domingo no Parque. São Paulo: TV Cultura, 2006.

inocentes, como o sorvete e a rosa, ganham estatuto de símbolo. A cor vermelha representa a dramaticidade, e o espinho, o choque.

O movimento Tropicalista teve vida breve, mas de grande impacto na cultura brasileira. Diante do quadro estacionário na sociedade dividida entre a ditadura de direita e uma esquerda que dava o tom anti-imperialista na produção cultural, o grupo formado pelos baianos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, José Carlos Capinan, e mais Torquato Neto, Rogério Duprat e Mutantes<sup>71</sup>, promoveu a dessacralização da música popular.

Seus integrantes pretendiam a mistura de elementos da cultura brasileira como forma de inserção no processo de revisão cultural dos anos 60. Segundo Favaretto, o movimento surgiu como uma moda, relacionada a uma sensibilidade moderna, que se apresentava debochada e crítica e tinha duas faces: uma associada ao psicodelismo, marcada pela soma de cor e som do movimento *hippie* e da música pop; outra associada ao cafonismo, que promovia a ressurreição de arcaísmos. Essa onda foi reforçada pelo trabalho de *marketing* do empresário Guilherme Araújo, mas imediatamente incorporada, sem preconceitos, pelos tropicalistas. Assim, embora o objetivo não fosse apenas comercial, desde o início tiveram um relacionamento intenso com a indústria cultural que, no ano seguinte, resultou nos discos solos de Gilberto Gil e de Caetano Veloso e os levou a conduzir um programa de TV, *Divino Maravilhoso*.

A suma tropicalista está no disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, cujo título já remete à ambigüidade cultivada pelos seus integrantes: seria um erro ou uma apropriação nos moldes oswaldianos da expressão latina *panem et circenses*? A foto da capa é uma alegoria do Brasil: o casal recatado, a moça brejeira, o nordestino, o bacharel, a ancestralidade africana, as guitarras da música massiva estrangeira, a referência ao dadaísmo de Duchamp com a chávina-urinol. A contra-capa é uma colagem com referências a músicos, políticos, críticos, artistas de Hollywood, trecho de roteiro de um filme. A estrutura do disco, concebida como o álbum *Sargent Pepper's*, dos Beatles, é uma longa suite, com as faixas

---

<sup>71</sup> Nara Leão, considerada tropicalista, primeiro foi do grupo da canção de protesto. Em 1964, participou, junto com Zé Keti e João do Vale, do show Opinião, dirigido por Augusto Boal e realizado no Teatro de Arena, que deu origem ao disco homônimo lançado no ano seguinte. Nara Leão foi substituída por Maria Bethania, provocando, assim, a ida de Caetano Veloso para o Rio, com a tarefa de acompanhar a irmã. Como nos conta Vevé Calasans, “naquela época Caetano era o irmão de Bethania”.

sucedendo-se sem interrupção. O repertório é também uma salada tropical, que mistura lirismo, deboche, crítica, ousadia, paródia, o rural e o urbano, o arcaico e o moderno, o sincretismo religioso, referências a símbolos nacionais, músicas e produções literárias, as “reliquias” do Brasil. Favaretto resume: “este disco compõe, com Tropicália, Manifestação Ambiental, de Hélio Oiticica (1967), a montagem de O Rei da Vela, do Teatro Oficina (1967), e Macunaíma, de Joaquim Pedro de Andrade (1969), a melhor exposição crítica dos mitos culturais brasileiros” (2000:78-87).

Vamos encontrar nas canções do tropicalismo hibridações intencionais, que aparecem não só na composição musical, com a combinação de estilos (como aconteceu com as fusões que resultaram no choro e no samba); surgem também ousadas combinações nas letras, tanto em sua forma (mais fragmentada) quanto em seu conteúdo múltiplo, povoado de referências e até citações. A canção *Geléia Geral*, de Gil e Torquato Neto, por exemplo, traz referências ao poema *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, ao Hino à Bandeira (“salve o lindo pendão”), à canção *Carolina*, de Chico Buarque, ao folclore do bumba-meu-boi, à fama de hospitalidade do baiano e do brasileiro. *Baby*, de Caetano, faz referências ao lirismo de Chico Buarque e de Roberto Carlos e a símbolos da modernidade: a margarina, a gasolina, o combustível para o carro da emergente indústria automobilística brasileira e a lanchonete, ícone do estilo de vida americano que, para ser usufruído por quem vive na América do Sul, exigia que se aprendesse inglês. *Parque industrial*, de Tom Zé, faz referências ao avanço industrial iniciado na era JK (“já vem pronto e tabelado, é somente requeutar e usar”), destacando a sociedade de consumo, que inclui produtos importados, e a comunicação de massa, cujo projeto de expansão territorial e tecnológica era uma das metas dos governos militares: além de cartazes e propaganda, há citações à revista *O Cruzeiro*, a mais antiga e de maior tiragem, e ao jornal *O Dia*, cujo slogan era “espreme que sai sangue”.

Note-se também a forte presença da religiosidade no repertório desse disco inaugural, a começar pelo Hino ao Senhor do Bonfim, que é tocado e cantado com emoção em eventos de importância para o baiano de Salvador, e era também a abertura do carnaval para o trio elétrico Dodô&Osmar que todo ano, antes de se exhibir na avenida, tocava o hino na porta da Igreja do Senhor do Bonfim. *Batmacumba*, um poema concreto de Gilberto Gil e Caetano Veloso, é uma referência aos cultos afro-brasileiros. Outras tradições são

encontradas em *Miserere Nobis*, de Gilberto Gil e Capinan, e *Panis et Circensis*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, que remetem, pelo uso do latim – correto ou não -, às missas da igreja católica rezadas nessa língua. Lá também se encontra a instituição da família na sociedade patriarcal, ao mesmo tempo protetora e castradora, reunida sagradamente em torno da mesa, onde estava servido o “banquete aristocrático” da cultura brasileira.

Acho que o tropicalismo foi até certo ponto revolucionário. Porque ele virava a mesa, ele tentava virar a mesa bem-posta, uma mesa de um banquete aristocrático da inteligência brasileira de então, que tinha escolhido certos pratos e tal. E o tropicalismo de uma certa forma abastardava esse banquete, a gente trazia um dado muito plebeu, que era o dado assim da visão de descontinuidade do processo cultural, uma visão do processo cultural como processo extensivo e não centralizado. [...] Então, o tropicalismo foi revolucionário nesse sentido. E quando estou falando nessa coisa, visão tradicional, valores, etc., eu estou falando em relação à arte, quer dizer, esse banquete aristocrático, que eu estou falando, é exatamente em relação aos valores da arte, à discussão música brasileira, música popular, samba. O que é popular, o que não é popular, elétrico e não elétrico. Aquelas coisas todas que se discutiu na época. (Gilberto Gil, 1977, apud Favaretto, 2000: 26-27)

Favaretto descreve a canção *Geléia Geral*, de Gilberto Gil e Toquato Neto, como “a matriz que condensa todos os paradigmas redistribuídos na combinatória das outras músicas, capa e contracapa”. (Id., *ibid.*:86). Mas destaque-se também *Tropicália*, de Caetano Veloso, que se apresenta como um desfile de “reliquias”, imagens de brasilidade sobrepostas, a começar da abertura com trecho da *Carta de Caminha*, considerada a “certidão de nascimento” do Brasil. Há citações de *Catulo da Paixão Cearense* (luar do sertão), *Teixeirinha* (verde mata), *Vicente Paiva* (olhos verdes da mulata), *Roberto Carlos* (que tudo mais vá pro inferno), *Chico Buarque* (viva a banda-da-da), *José de Alencar* (*Iracema-ma-ma*), *western* norte-americano, símbolos nacionais como *Carmen Miranda*, o samba e a mulata, programa *O Fino da Bossa* e a bossa nova, cantiga de roda (“A mão direita tem uma roseira que dá flor na primavera”), literatura regional de *Graciliano Ramos* e *João Cabral de Melo Neto*, a ocupação pelo Exército da praia de *Amaralina*, em Salvador, e ainda *Brasília*, a recém-inaugurada capital, cidade-monumento à nação brasileira.

A partir de uma desarticulação das ideologias vigentes, que procuravam interpretar a realidade nacional e traduzi-la na música, os tropicalistas esvaziaram o tema da “realidade nacional”, enquanto promoviam uma descentralização cultural. Criaram uma nova

linguagem da canção, articulando elementos da tradição da música popular brasileira com as contradições da modernização. Misturaram elementos díspares e até contraditórios, promovendo a justaposição arcaico-moderno e local-universal. Reinventaram e tematizaram criticamente a canção, vinculando de tal forma texto e melodia, que um não poderia ser examinado independente do outro, nem excluir arranjo, ritmo e interpretação vocal. Inovaram na exploração de potencialidades vocais (entoação, inflexões, gestos vocais), no uso de instrumentos eletrônicos e na introdução de recursos não musicais: *urros*, *mise-en-scène*, roupas e acessórios, *happenings*.

Esse redimensionamento da estrutura da canção era influenciado pela convivência do grupo com artistas inovadores como Glauber Rocha, Hélio Oiticica, Rubens Gerschman, Lygia Clark e José Celso Martinez Correa, além de músicos de vanguarda como Rogério Duprat e os poetas concretos Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. Mas é também reflexo da experiência anterior do grupo que, além de uma vivência musical variada e uma formação literária consistente, tinha vivido o clima de “renascença” da capital baiana na segunda metade da década anterior, com a criação da Universidade da Bahia e seus cursos de arte, e trazia a experiência do carnaval singular de trios elétricos e guitarras baianas.

Quatro décadas depois de os modernistas terem redescoberto o Brasil em uma viagem pelo interior de Minas Gerais em companhia do poeta Blaise Cendrars, os tropicalistas também promoveram um conhecimento do Brasil que incorporava simultaneamente a tradição e o presente, mas valorizando a cultura de massa. Reinterpretaram cantores e compositores da tradição musical brasileira - alguns esquecidos e até os considerados “comerciais” e cafonas - e também os estrangeiros que marcaram o gosto do público e influenciavam a nossa música popular. Segundo Favaretto, mantiveram-se fiéis à linha evolutiva, reinventando e tematizando criticamente a canção e mantendo diálogo com a música de vanguarda e a música erudita. O resultado foi uma renovação da tradição, uma reflexão da situação cultural e uma discussão de temas recorrentes na época, como nacionalismo, consumo e participação. Os tropicalistas abalaram a ideologia difundida no meio musical no período pós-64, redimensionando a questão da participação política na música brasileira.

Poucos dias após o AI – 5, Caetano Veloso se apresentou na televisão cantando a marchinha *Boas Festas*, de Assis Valente, com um revólver apontado para a própria cabeça. Ele e Gilberto Gil foram detidos em São Paulo, na manhã de 27 de dezembro e mandados para prisões no Rio de Janeiro. Foram soltos logo após o carnaval de 69, mas com ordem de permanecerem na cidade de Salvador. Seguiram, então, para Londres, de onde só retornaram em 1972. Era, aparentemente, o fim do movimento; mas o Tropicalismo ainda iria render muitos frutos.

Embora Brown fosse um menino de 5 anos quando *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque* foram lançadas, essas canções permaneceram no ar, veiculadas nas emissoras de rádio com muita frequência até a década de 70. Nessa época ainda não tínhamos uma sociedade de consumo, o produto música durava mais nas prateleiras, o mercado se movimentava a um ritmo bem mais lento do que agora, quando há necessidade de lançar rapidamente novos hits que irão substituir os últimos. Basta lembrar que *Atrás do Trio Elétrico* foi composta em 68, gravada em 69 e só saiu em LP em 77. Na década de 70, Caetano e Gil eram ídolos na Bahia, o sucesso dos Novos Baianos ecoava nas rádios e trios elétricos, o programa do Chacrinha divulgava a nível nacional. Era impossível que um adolescente interessado em música não conhecesse e absorvesse essa produção. Veremos adiante que Caetano irá conhecer Brown em uma apresentação no trio elétrico, e a partir de então terá início uma parceria com ele e Gil que o convidarão a participar de shows e turnês. Nada mais híbrido na música popular brasileira do que o tropicalismo, que teve seguidores contemporâneos ao movimento, como Mutantes e Novos Baianos, e gerou filhos, dentre eles Chico Science, Chico César, e outros que também trabalharam seguindo o viés da hibridação, sendo Brown foi o primogênito dessa nova geração.

## **2.8 – Indústria fonográfica**

Embora a Gravações JS tenha lançado o selo JS Discos, essa iniciativa, que resultou no registro fonográfico de peças artísticas com cantores e compositores locais, não ultrapassou o círculo do amadorismo, porque Salvador não comportava uma cadeia midiática (produção, circulação, consumo) do produto disco. Segundo Janotti Jr (2003), uma cadeia midiática só se faz possível em uma sociedade urbana e industrial na qual se desenvolve

uma cultura de mercado, e não era esse o caso de Salvador. No Brasil, essa sociedade urbana e industrial só começou a despontar com o término da II Guerra Mundial. A partir do final da década de 40, com a exportação de produtos e do *american way of life* dos Estados Unidos para diversos países da América Latina, houve uma expansão das mídias massivas<sup>72</sup>, e os primeiros sinais no território brasileiro foram a implantação da TV em 1950 e o aumento do número de emissoras radiofônicas e de editoras. Mas foi somente a partir dos anos 60 que se deu a ampliação das linhas de produção, o que tornou os preços mais acessíveis, embora ainda muito altos. As décadas de 60 e 70 viram o Brasil se consolidar como “um espaço de produção/circulação/consumo de bens culturais midiáticos” (Janotti Jr, 2003, p. 58), o que só foi possível com a combinação de inovações tecnológicas e o projeto político do governo militar que criou extensas redes de comunicação com vistas à integração nacional. O mercado fonográfico e seu derivado, o de aparelhos tocadores de música, só veio a se firmar na década de 70 (Morelli, 1991; Ortiz, 1995).

Segundo Morelli, as mudanças ocorridas na década de 70 tiveram início em 1968, ano em que foi promulgado o Ato Institucional nº 5 (AI-5), que restringia as liberdades civis. Paralelamente à “linha dura”, o governo Geisel iniciava o período que se convencionou chamar de “milagre brasileiro”, no qual a classe média viu aumentar seu acesso ao mercado de bens de consumo. Verificou-se um aumento não só no consumo de discos, mas também quanto ao número de lançamentos; por outro lado, a preferência pelo compacto, em detrimento do LP, indica que não só a classe média, mas classes populares também estavam tendo acesso ao produto disco. Além disso, o mercado de discos “descobriu uma forma de penetrar junto às camadas mais baixas, desenvolvendo os ‘álbuns compilações’, discos ou fitas cassete reunindo uma seleção de músicas de diferentes gravadoras”. (Ortiz, 1995:128)

O contexto econômico favorecia a indústria fonográfica, mas a música brasileira não chegava a 20% das vendas, e a música estrangeira, especialmente a americana, era a mais contemplada. Morelli demonstra que, embora o fenômeno fosse explicado como uma

---

<sup>72</sup> Até então, o rádio tinha a primazia no tocante à informação, lazer e entretenimento. Vivia-se a chamada Era do Rádio, em que as emissoras tornaram-se grandes empresas, sendo a maior delas a Rádio Nacional, que foi encampada pela ditadura Vargas em 1940. Esta emissora contava com um *cast* de artistas da música (músicos, cantores, compositores, maestros, arranjadores) e do radioteatro contratados para levar ao ar uma produção bem elaborada e variada. Com o advento da TV, esta foi cooptando os artistas e técnicos e teve início o declínio do meio rádio.

retração da criatividade dos artistas brasileiros diante da censura, a principal causa era econômica: ficava muito mais barato lançar no Brasil discos gravados no exterior porque, apesar dos impostos e da lei que restringia em 50% a música estrangeira nas gravadoras, os custos com a importação de uma fita *master* para ser prensada no Brasil eram muito menores do que a soma dos custos de uma produção local. Essa demanda justificou a entrada no mercado brasileiro de grandes gravadoras transnacionais; e por conta da estreita relação entre a indústria fonográfica e a mídia, a música estrangeira predominava também nas rádios, o principal meio de difusão da produção musical naquela época. Na Bahia, embora a Gravações JS lançasse alguns discos, compactos nos anos 60 e poucos LPs no início dos 70, não se ouvia essa produção local nas emissoras de rádio. A JS gravava, mas não havia divulgação e as vendas eram, portanto, baixíssimas: a cadeia não se completava.

Não se pode ignorar, porém, a importância da censura nesse quadro, porque o investimento na música nacional representava, de fato, um risco para as gravadoras. Por causa dessa censura que foi, aos poucos, minando o sucesso dos festivais da década de 60 - que tiveram seu último exemplar em 1972 -, gravadoras sofreram prejuízo. Jorge Santos, da baiana Gravações JS, conta que 500 cópias do disco de um grupo de folclore com canções de domínio público foram apreendidas com a justificativa de que as letras eram inadequadas. Essa conjuntura acarretou outro fenômeno no mercado brasileiro do disco: aproveitando a preferência pela música americana, artistas brasileiros começaram a compor em inglês e gravar com pseudônimo que fizesse crer que se tratava de um artista estrangeiro<sup>73</sup>.

Em relação ao perfil do público comprador de discos, o mercado nacional não repercutia o mercado mundial. Morelli comenta um depoimento de André Midani, então diretor da Philips-Phonogram, segundo o qual

O grande comprador de discos, naquela época, teria mais de 30 anos de idade, ao contrário do que ocorria a nível do mercado mundial, cujo comprador típico estava na faixa dos 13 aos 25 anos. Segundo ele, isso se devia ao fato de que o poder

---

<sup>73</sup> Alguns desses falsos astros internacionais eram Chrystian (José Pereira da Silva Neto), Paul Bryan (Sérgio Sá), Mark Davis (hoje Fábio Jr), Morris Albert (Mauricio Alberto Kaisermann), Tony Stevens (Jessé), Michael Sullivan (Ivanilton de Souza Lima), Christie Burgh (Jessé), Steve MacLean (Helio Costa Manso), Uncle Jack (Fábio Jr.). Cf. MARTINS, Sérgio. “Os falsos gringos”. *Veja*, Ed. 1621, 27/10/1999. Disponível em [http://veja.abril.com.br/271099/p\\_186.html](http://veja.abril.com.br/271099/p_186.html). Acesso 25/08/2010; Cf. *Túnel do Tempo*: disponível em <http://dnstudio.blogspot.com/2008/04/nossos-gringos-por-rstone.html>, acesso 25/08/2010.

aquisitivo do jovem brasileiro era então muito baixo, o que se refletia, inclusive, no predomínio da chamada música jovem somente entre os compactos simples mais vendidos. Ao mesmo tempo, Midani informava que os discos de música estrangeira eram consumidos em sua quase totalidade pelos jovens, enquanto que os discos de música brasileira eram adquiridos em sua maioria por consumidores que tinham mais de 25 anos. Segundo ele, contudo, o interesse dos jovens brasileiros por discos, que era também um fenômeno ainda recente, fora despertado justamente pela bossa-nova, nos anos finais da década de 50. (Morelli, 1995:67)

Podemos resumidamente concluir que, segundo Midani, o mercado brasileiro do disco não era jovem e o segmento de música jovem privilegiava o compacto e a música estrangeira, o que era compreensível porque a música dos Beatles e congêneres havia se espalhado e fora responsável pelo crescimento da indústria fonográfica mundial. Esse público consumidor seduzido pela bossa nova no fim dos anos 50 era justamente o mesmo que chegava à década de 70 com mais de 30 anos, poder aquisitivo para adquirir LPs e, provavelmente, de MPB, o segmento que dava continuidade à bossa nova.

Ortiz sugere que nessa década teria havido uma transição do nacional-popular para o mercado-consumo. Dias (2000) reflete sobre a importância da música estrangeira para o mercado brasileiro de discos e considera, junto ao seu consumo, a prática de compor em inglês e usar pseudônimo nessa língua como um indício da internacionalização do mercado brasileiro de discos. No entanto, para Morelli (2008), o crescimento desse mercado “não se deu de modo a que se consolidasse imediatamente como mercado moderno, nos padrões internacionais” e o mercado moderno de música popular no Brasil só se formou a partir dos anos 80, com o rock urbano de bandas cariocas, paulistas e brasilienses, o chamado BRock.

Nesse sentido, o BRock teria oferecido à indústria fonográfica o produto capaz de modernizar o mercado de música popular não porque não tivesse sotaque, mas porque, compartilhando, na maior parte das vezes, a qualidade poética e o prestígio da MPB, tornava entretanto massivo o apelo ao engajamento no processo político, em oposição ao caráter restrito do engajamento dos anos de 1960 e 1970, fazendo-o, além disso, na linguagem musical das massas jovens internacionais, em oposição às linguagens musicais de tradição nacionalista. Teria portanto oferecido à indústria fonográfica o produto capaz de vender LPs. (Morelli, 2008)

## 2.9 - MPB e a “linha evolutiva”

Considerando-se a existência de uma “linha evolutiva” com origem na bossa nova, como supunha Caetano Veloso, pode-se deduzir que ela não era a única, e é justamente essa outra linha, com origem na Jovem Guarda, que se quer acompanhar. Segundo o depoimento de Midani apresentado por Morelli,

Os artistas bossanovistas sofriam ainda de uma grande “inibição profissional” e faziam música por “diletantismo”. Por isso, “aquele que pensasse seriamente em gravar e vender amplamente sua música era malvisto pela turma”. Já os compositores-intérpretes surgidos mais recentemente – entre os quais ele cita de modo particular o tropicalista Gilberto Gil – não veriam as coisas da mesma maneira. Ao contrário, teriam dado um exemplo de “seriedade profissional” comparado ao exemplo dado nesse sentido pelos artistas da Jovem Guarda, também na década de 60. (Morelli, 1995, p.68)

Essa visão elitista da música, segundo a qual deve-se fazer “arte pela arte” e não para obter lucro com ela, o que a transformaria em mercadoria, deve-se provavelmente à classe social a que a turma da bossa nova pertencia. Integrantes da classe média, moradores da zona sul do Rio de Janeiro, os bossanovistas não precisavam viver de arte porque tinham outros meios de subsistência. Essa mentalidade que promovia uma sacralização da arte e uma distinção entre arte boa e arte ruim estava com os dias contados. Nessa mesma década, na Europa, já se falava em “revisão dos cânones”, ou seja, na necessidade de se repensar os cânones considerando-se quem os instituíra: um grupo de poder dominante, branco e masculino, com acesso à cultura letrada de uma civilização ocidental e cristã. Por outro lado, essa distinção entre música boa e música ruim nos remete a Zan (1997), segundo o qual ela teve início depois da II Guerra Mundial, quando houve uma segmentação do mercado. Em paralelo à música que sofria um processo de massificação através do rádio, surgira uma linha mais elitizada, da qual o samba-canção Copacabana (João de Barro e Alberto Ribeiro, 1946) é o marco inicial (Zan, 1997, p.69). A “música boa e brasileira” dos anos 50/60 seria a que se opunha a estrangeirismos e guitarras da Jovem Guarda e do Tropicalismo; as esquerdas universitárias dos festivais revigoraram o nacional-populismo que vigorara nos anos 30/40 e instituíra o samba-exaltação e o canto orfeônico de Villa Lobos como a “música boa e brasileira” do projeto nacionalista de Getúlio Vargas. Da

mesma forma, poderíamos pensar na MPB, descendente da bossa nova, como a “música boa e brasileira” dos anos 70.

Seguindo o pensamento de Marcos Napolitano, veremos que o segmento MPB foi pensado dessa forma. Para o autor, o Tropicalismo teve um movimento de “abertura-fechamento”, cuja origem foi o conceito de “linha evolutiva” formulado por Caetano em 1966. Abertura para avanços tecnológicos e para uma outra herança musical, negada pelos padrões de “bom gosto” da bossa nova e da MPB; fechamento para a MPB, com seus valores estéticos e ideológicos do nacional-popular de esquerda, e para a tradição musical “autêntica e legitimamente brasileira” que seguiu a “linha evolutiva dos gêneros tradicionais ‘choro-samba-bossa nova-MPB’”. Caetano propunha uma “seletividade” em relação ao passado e “ruptura” em relação ao presente, negando o “gosto médio” vigente (Napolitano, 2002:68-69). O Tropicalismo era, portanto, um movimento anti-emepebista.

Ainda segundo Napolitano, a MPB surgiu como uma espécie de frente ampla musical de resistência à repressão do regime militar, e de fato aliviou as tensões internas do campo da música popular, mas o mercado sofreu uma reestruturação momentânea, em parte devido à perseguição sofrida por artistas valorizados por formadores de opinião e de gosto. Essa reestruturação resultou em um aumento da segmentação hierarquizada, em cujo topo estava a MPB, “tida como uma ‘música culta’, aberta a várias tendências, desde que chanceladas pelo ‘bom gosto’ dos setores intelectualizados ou pelas ‘ousadias’ das vanguardas jovens”. Nessa arrumação, após 1972, o Tropicalismo teria passado de movimento anti-emepebista a “tendência” da MPB (Id, *ibid.*:70).

O autor explica assim essa virada: a MPB deixara de ser um segmento e tornara-se um amplo sistema musical. No início dos anos 70, ainda houve uma tentativa de manter o *mainstream* da MPB (samba-bossa nova-música de festival), principalmente por parte do que Napolitano chama de MPB ortodoxa: os artistas do Movimento Artístico Universitário – MAU e a parceria Toquinho e Vinicius de Moraes; mas depois se diversificou com o surgimento de outras “tendências”, como a mineira (Clube da Esquina) e a nordestina (Belchior, Fagner, Alceu Valença). Como alternativa a essa invasão, a MPB ortodoxa teria se consolidado “numa linha musical-comportamental francamente marcada pelo pop-rock, com incursões na contracultura e na música e poesia de vanguarda, reclamando para si a

continuidade das ousadias estéticas e comportamentais do tropicalismo de 68”. Os Novos Baianos, os roqueiros Rita Lee e Raul Seixas e o Secos e Molhados seriam vertentes dessa linha (Id, *ibid.*:71).

Ana Maria Bahiana constata, em artigo datado de 1979, que a formação universitária está na base da instalação da “linha evolutiva”, e salienta que, embora muitos compositores tenham interrompido a faculdade para oferecer dedicação exclusiva à música, eram universitários Tom Jobim, Edu Lobo, Carlos Lyra (da primeira geração) e também Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil (da segunda geração), compositores que, junto a Milton Nascimento, formavam a turma dos festivais dos anos 60. Além disso, a crítica surgida em meados dessa década também vinha dos meios universitários. “Isso significa, em última análise, que o circuito se fecha de modo perfeito: a música sai da classe média, é orientada pela classe média e por ela é consumida”. (Bahiana, 2005:41)

A primeira leva de universitários dos anos 70, que Bahiana denomina “geração da entressafra”, esperançosa de uma possibilidade de profissionalização através dos festivais mas confusa entre “o impacto das discussões levantadas com os anos 60 (conteúdo/forma, participação política direta / revolução estética, busca de raízes / assimilação e síntese de elementos externos) e a repressão que se instalava no presente – e, possivelmente, no futuro”, tem como representantes Ivan Lins e Gonzaguinha. Ambos surgiram nos festivais da TV Tupi, integraram o MAU e eram, segundo Bahiana, detentores da continuidade da “linha evolutiva”. Produziam música baseada na bossa nova acrescida de informações variadas da música urbana brasileira e estrangeira. Tinham em comum o desdém pelo mercado, pelo sucesso, porque representavam “convivência com a máquina” e acreditavam estar “educando” o ouvinte para consumir e apreciar música de “alto padrão” e de “boa qualidade”. Paradoxalmente, chegam ao fim da década com alta popularidade, boa vendagem de discos, lotação de show e prestígio junto à crítica. (Bahiana, 2005:43-46).

Nos festivais de 1971 e 1972, surgiu a segunda leva de universitários, chamados “compositores migrantes”. Chegaram trazendo elementos da música nordestina, das vanguardas eruditas e do rock. Produziram o que Morelli denomina “rock nordestino”. São eles Fagner, Belchior, Alceu Valença, Ednardo, Geraldo Azevedo, Zé Ramalho, Marcus Vinícius. “A nova leva se mostrava mais disposta a pensar de imediato os problemas do

mercado, a considerar a possibilidade do sucesso, da popularidade, da fama e das vendas” (Bahiana, 2005:48). O ano de 1972 é considerado o final dos festivais, mas em 1975 a Rede Globo os trouxe de volta, com outro formato: em vez de um júri de especialistas, eram as gravadoras que avaliavam, escolhiam e contratavam, configurando-se o controle da indústria do disco sobre a criação.

A partir das explanações desses autores sobre os anos 60/70, é possível considerar que, em síntese, o Tropicalismo foi um movimento antiemepebista (Napolitano) mas de vida curta. Com o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil até 1972, durante o qual esses compositores revelaram outras tendências, o tropicalismo voltou em nova roupagem com os Novos Baianos, Mutantes (que participou da inauguração do movimento) e Secos e Molhados. A sigla MPB abraçou, de fato, muitas tendências, mas o Tropicalismo e seus desdobramentos permaneceram como um ramo à parte. Como o interesse deste trabalho é a axé music, propõe-se aqui não uma linha, mas um conjunto de confluências originado na música do trio elétrico (por si um resultado de inúmeras contribuições), que teria sido, como visto anteriormente, uma das influências do Tropicalismo e de seus desdobramentos: Novos Baianos, demais vanguardas e a axé music, esta também uma confluência de música de trio elétrico, Tropicalismo e Novos Baianos, alguns elementos da tendência nordestina/compositores migrantes/rock nordestino, a ritmia dos blocos afro, a música caribenha... mas ainda assim antiemepebista, sem uma proposta ideológica do nacional-popular, sem pretensão de ser “música de boa qualidade”.

Ainda cabem aqui alguns esclarecimentos sobre os Novos Baianos, considerados relevantes para este trabalho. O rock brasileiro tinha duas linhas: uma, mais ingênua, surgiu do rock importado dos anos 50 e estourou em 1965, com o programa Jovem Guarda comandado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderlea; promoveu muitos artistas e chegou a lançar moda. A outra, parte do fim do Tropicalismo e, diante do vazio deixado pelo fim dos festivais, se divide em duas: uma se espelha na música que vinha de fora e faz do rock uma visão de mundo, um estilo de vida (Mutantes, liderado por Arnaldo Baptista). Um segundo grupo, de raízes também no Tropicalismo, recebia as informações de fora e as processava. A esse último pertencem os Novos Baianos. Criado em 1969, ano em que os ícones do Tropicalismo foram presos e depois exilados, o grupo seguiu essa linhagem, com um repertório que variava de releituras de compositores tradicionais da música popular

brasileira a composições de autoria própria, o que na Bahia era usual desde os anos 50. A música que esse grupo apresentou ao Brasil era uma extensão daquela gerada no trio elétrico e fundia o clássico e o popular, ritmos de raiz como o frevo, o choro, o baião e o samba, com pandeiro, cavaquinho e as guitarras baianas. Vimos anteriormente que foi o primeiro grupo a levar para cima de um trio elétrico um equipamento de sonorização de qualidade, que comportava um microfone para cantor. Moraes Moreira entrou para a história da música baiana como o primeiro cantor de trio elétrico, e dos Novos Baianos nasceram outras carreiras solo: de Pepeu Gomes como guitarrista, de Baby Consuelo como cantora, de Moraes Moreira como compositor e cantor, e do grupo A Cor do Som, surgido da banda formada para acompanhar Moraes, com ex-integrantes dos Novos Baianos e outros, como Armandinho Macedo. Essa veia roqueira que acontecia em âmbito nacional era presente também na Bahia, desde as apresentações de Raul Seixas (Raulzito e seus Panteras) no Cine Roma, na década de 60, passando pelos Novos Baianos e A Cor do Som. A geração de roqueiros baianos dos anos 70, na qual se destacaram os guitarristas Pepeu Gomes e Armandinho, é de forte expressão até hoje na “terra do axé”<sup>74</sup>. A carreira artística de Carlinhos Brown, por exemplo, teve início oficialmente em 1979, quando integrou a banda de rock baiana Mar Revolto, que chegou a gravar dois LPs.

Surgem também, nos anos 70, dois artistas que atravessaram as décadas mantendo-se em atuação no cenário do disco e do show: Ney Matogrosso, revelado pelo grupo Secos e Molhados, e Rita Lee, que saiu dos Mutantes para carreira solo e tornou-se a primeira roqueira a alcançar alta vendagem de discos no Brasil. Mas Ana Maria Bahiana, ao rever em 2005 seu artigo de 1979, acrescenta, ainda, que “os anos 70 são o tempo da cristalização, eclosão e disseminação do que viria a se chamar ‘brega’ ou ‘cafona’, a música ultrapopular nascida da trituração do pop com os mais diversos temperos multirregionais, fronteiriços e pan-nacionais do Brasil”. (Bahiana, 2005:39). Essa é uma das fontes em que a axé music também irá beber, principalmente nos seus lançamentos inaugurais nos anos 80, com Luiz Caldas, Carlinhos Brown, Sarajane e Gerônimo, entre outros, conforme se verá na Parte II deste trabalho.

---

<sup>74</sup> Cf na Parte V deste trabalho referências à roqueira baiana Pitty e ao Palco do Rock organizado por Carlinhos Brown no Festival de Verão de 2006.

### 3 - Mestre Pintado do Bongô: influências do samba, música caribenha e jazz

Quando Carlinhos foi entrando na adolescência, ajudava a mãe carregando água e a roupa a ser lavada na fonte, fazia ponto no hipermercado para levar compras e vendia picolé. Havia freqüentado a escola por apenas oito meses, o suficiente para alfabetizar-se, mas não se adaptou. O pai tentou transmitir-lhe os segredos de sua profissão de pintor de paredes, mas acabou vencido pela música. Renato Bororó era conhecido como cantor de boleros e seu namoro com Madá havia começado ao som de El Reloj, na voz de Lucho Gatica<sup>75</sup>, mas não via a música como um bom meio de trabalho para o filho. O mentor de Carlinhos Brown nesse campo foi o motorista funcionário público Oswaldo Gomes da Silva, mais conhecido por suas habilidades como instrumentista que lhe renderam o apelido de Pintado do Bongô. Mestre Pintado tocava em uma banda do chamado *cuban jazz* e conta como se conheceram:

Eu fazia uns pagodes na porta de um barzinho chamado Surubem, no Candeal, e Carlinhos foi chegando, só olhando. Eu: o que será que esse menino quer? Chamei ele. Ele disse que não podia ir porque estava nu da cintura pra baixo, preso dentro de casa. Todo sábado eu fazia pagode, até que um dia ele se libertou. O pai não queria, achava que ele ia se perder. Essa era mais preocupação dele porque eu fazia muita farra, saía pra tocar de noite e voltava no outro dia. Carlinhos foi ficando e nos conjuntos que eu tocava, se ele não fosse, todo mundo exigia. Ele começou tocando pandeiro, tamborim, reco-reco, cada dia eu dava um instrumento e eu sei que ele aprendeu todos, daí se desenvolveu. (Pintado apud Guerreiro, 2005:209-210)

Estimulado por Mestre Pintado, Brown começou a perceber os sons à sua volta, nas ruas, na natureza, no movimento dos corpos, e passou a tirar som também de objetos de uso doméstico como panelas, latas e baldes. Assim como sua escolaridade, sua formação musical se deu no âmbito da informalidade, aprendendo de ouvido e de ver tocar, de frequentar espaços onde a música se fazia<sup>76</sup>.

<sup>75</sup> Depoimento de Carlinhos Brown no programa MpbSolo (2010). Disponível em <http://mpbbrasil.com.br/mpbsolo/Carlinhos+Brown>.

<sup>76</sup> “Eu sou um músico de rua. Eu sou um músico urbano. Então eu sei quando a colher faz rrrrau, pá! [simula sons da colher na panela], quando o cara faz com a pá: fuuu! [simula som da pá no asfalto]. Tudo isso é música que eu tenho e é isso que me faz estranho. E às vezes eu faço um som de pá, ninguém sabe o que eu

Mestre Pintado, quando me encontra, me leva aos poetas: Batatinha, Paulinho da Viola, Martinho da Vila... eu conheci tudo isso quando criança. E aí, no ambiente de Batatinha, eu tô do lado de Riachão, eu tô do lado de Bob Laô, que fez aquele filme com Orson Welles, tô do lado do pai de Augusto, Seu Vivaldo da Conceição, e tô do lado de Sandoval Rei da Noite. (Brown, 2008)

O primeiro contato de Carlinhos Brown com a música ao vivo foi, portanto, com os compositores tradicionais, especialmente os sambistas. O samba tradicional da Bahia teve pelo menos cinco compositores representativos: Dorival Caymmi, Gordurinha, Batatinha, Tião Motorista e Riachão.

### 3.1 - A música tradicional baiana que influenciou Carlinhos Brown

*Meu parentesco distante com Assis Valente me dá essa noção de que meu samba não tem morada ou estação. (Brown, 2010)<sup>77</sup>*

Logo após a proclamação da República, o Rio de Janeiro, capital federal, mergulhou no espírito da *belle époque* francesa. Seguindo o modelo de Paris, a cidade recebeu largas avenidas, jardins, bondes com tração elétrica, um novo porto; reduziu a “promiscuidade social” ao custo de expulsar a população que morava no centro, obrigando-a a subir os morros ou mudar-se para a Cidade Nova e subúrbios. O Rio criado pela República aumentava a segmentação social, mas ao mesmo tempo deu-se uma emergência da cultura dos negros e pobres, que primeiro conviveu com a cultura das elites para depois sobrepô-la<sup>78</sup>. Nessa capital federal que pretendia ser moderna, o samba que se fazia nas casas das

---

estou fazendo, tá achando que eu tô cantando feio. Mas hoje já tem gente que entende essa linguagem, porque nego sabe de onde eu vim. Então quando você vai no Candeal você se remete às frases que eu estou dizendo”. (Brown apud Guerreiro, 2005:211)

<sup>77</sup> Disponível em <http://no-tapete-vermelho.blogspot.com/2010/10/carlinhos-brown-dupla-face.html>. Acesso 31/11/2010.

<sup>78</sup> “Assim, a festa portuguesa da Penha foi aos poucos sendo tomada por negros e por toda a população dos subúrbios, fazendo-se ouvir o samba ao lado dos fados e modinhas. Na Pequena África da Saúde, a cultura

“tias” baianas ganhava força e prestígio junto às elites, e galgava status mais elevados, a caminho da consagração como genuína música brasileira. Vários desses compositores eram baianos que haviam migrado para a capital, mas na Bahia, essa música brasileira continuava circunscrita aos ambientes freqüentados por negros pobres.

Um dos baianos a ir para o sudeste no século XX foi o médico Humberto Porto (Salvador, 1908 – Rio de Janeiro, 1943), que ficou conhecido pela marcha A Jardineira, parceria com Benedito Lacerda, que era uma adaptação de cantiga popular recolhida em Mar Grande, às margens da baía de Todos os Santos. Foi parceiro também de Assis Valente, Mário Rossi, Osvaldo Santiago, Herivelto Martins, dentre outros, e teve músicas gravadas por talentos da época como Carmen Miranda, Trio de Ouro, Orlando Silva, Dalva de Oliveira e Dircinha Batista<sup>79</sup>.

Em 1927, o Rio recebia outro baiano: o protético José de Assis Valente (Bahia, 1912 - Rio, 1958), autor de vários sambas que faziam sucesso na voz de Araci Cortes, Anjos do Inferno, Bando da Lua, Quatro Ases e um Coringa e, principalmente, Carmen Miranda. A Pequena Notável gravou de Assis Valente: Goodbye Boy, Minha Embaixada Chegou, Uva de Caminhão, Camisa Listrada, E o Mundo Não se Acabou, Recenseamento, mas outros artistas gravaram sua obra, como Nara Leão, Chico Buarque, João Gilberto, Adriana Calcanhoto, Roberta Sá e Os Novos Baianos que, na década de 70, recuperaram o brilho de Brasil Pandeiro, samba que viria a ter um novo momento de popularidade na Copa do Mundo de 94. Uma expressão de brasilidade constituída por vários elementos de baianidade<sup>80</sup>.

---

dos negros muçulmanos vindos da Bahia, sua música e sua religião fertilizaram-se no novo ambiente, criando os ranchos carnavalescos e inventando o samba moderno. Um pouco depois, o futebol, esporte de elite, foi também apropriado pelos marginalizados e se transformou em esporte de massa. Assim, o mundo subterrâneo da cultura popular engoliu aos poucos o mundo sobretterrâneo da cultura das elites.” (Carvalho, 2001:39-41).

<sup>79</sup> Cf. <http://www.dicionariompb.com.br/humberto-porto>

<sup>80</sup> “Chegou a hora dessa gente bronzada mostrar seu valor / Eu fui à Penha, fui pedir à padroeira para me ajudar / Salve o Morro do Vintém, Pendura-saia eu quero ver / Eu quero ver o tio Sam tocar pandeiro para o mundo sambar // O Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada / Anda dizendo que o molho da baiana melhorou seu prato / Vai entrar no cuzcuz, acarajé e abará / Na Casa Branca já dançou a batucada de Ioiô e Iaiá // Brasil, esquentai vossos pandeiros / Iluminai os terreiros que nós queremos sambar / Há quem sambe diferente / noutras terras, outra gente / Num batuque de matar // Batucada, reuni nossos valores / Pastorinhas e cantores / Expressão que não tem par, ó meu Brasil // Brasil, esquentai vossos pandeiros / Iluminai os terreiros que nós queremos sambar / Ô, ô, sambar...”

Ainda na primeira metade do século XX, em fins da década de 40, o “Baião de Luiz Gonzaga se nacionalizou, via rádio, consagrando definitivamente a música nordestina nos meios de comunicação e no mercado do disco do ‘sul maravilha’” (Napolitano, 2002:39). Essa música de origem nordestina era gravada no sudeste e retornava ao lugar de origem de seus autores legitimada pelo rádio, a mídia mais poderosa no Brasil até os anos 50 e, no Nordeste, para além dos 60. O rádio, que popularizou-se ainda mais depois do advento do “radinho de pilha”, pelo barateamento de custos e portabilidade, encarregou-se de fechar o ciclo. E aproximou Carlinhos Brown de artistas que haviam alcançado outro patamar, acima daqueles em que se encontravam os amigos de Pintado.

### 3.1.1 - Caymmi

Dorival Caymmi (Salvador, 1914 - Rio, 2008), citado por Brown<sup>81</sup> como uma de suas referências musicais, iniciou a carreira na década de 30: comandou o programa *Caymmi e suas canções praias* (1934) na Rádio Clube de Salvador, ganhou um concurso de músicas para o carnaval baiano com o samba A Bahia Também Dá (1936) e, no ano seguinte, mudou-se para o Rio de Janeiro a bordo de um Ita. Em 1940, casou-se com a cantora Stella Maris, que conheceu na Rádio Nacional, com quem teve três filhos que também viriam a ocupar espaço no cenário musical: Nana, Dori e Danilo<sup>82</sup>.

Além de colaborar na construção do estereótipo do baiano com sua festejada preguiça, Caymmi exibiu em suas canções um conjunto de ícones da baianidade que incluía comidas típicas, praias, festas, santos, o espaço urbano<sup>83</sup> e a baiana, mulher mestiça que se tornou

---

<sup>81</sup> Cf. MpbSolo. Op.cit.

<sup>82</sup> Em 1968, ganhou do Governo da Bahia uma casa na Praia de Ondina, em reconhecimento a sua importância para a cultura brasileira. Foi agraciado com a comenda da Ordem do Rio Branco, em Grau de Oficial (1972), e com a comenda da Ordem do Mérito da Bahia. Em comemoração ao 70º aniversário (1984), recebeu inúmeras homenagens: a edição de um CD duplo e de um álbum de desenhos patrocinado pela Funarte (Rio de Janeiro); a outorga da comenda da "Ordre des arts et des lettres de France"; a outorga da Ordem do Mérito Judiciário do Trabalho (Brasília) e a outorga do título de Doutor Honoris Causa da Universidade Federal da Bahia (Salvador). Em 1985, inaugurou a Avenida Dorival Caymmi na capital baiana. Em 2001, com quase 90 anos, voltou às paradas de sucesso compondo para a televisão. (Cf. <http://www.dicionariompb.com.br/dorival-caymmi>)

<sup>83</sup> “Quem quiser vatapá / que procure fazer / primeiro o fubá / depois o dendê / e uma nega baiana, oi, que saiba mexer, que saiba mexer, que saiba mexer...” (Vatapá). “Dia 2 de fevereiro / dia de festa no mar / Eu

típica da Bahia com seu traje branco ornado com rendas e bordados, o torso, o pano da Costa e os balangandãs de ouro. Sua poesia tem linguagem coloquial, mas não se assemelha à poética da malandragem da época, nem tampouco compactua com a celebração do trabalho imposta pelo Estado Novo. A poesia praieira é documental, memória da infância vivida em Itapuan, e inaugura uma temática na música popular brasileira que só viria a ser explorada muito depois, em um enfoque bastante diferente, pelos compositores da bossa nova. A memória dos tempos de menino também aparece no cancionário de Brown, em que aparecem inúmeras referências ao cotidiano do Candeal, sua gente, a religiosidade, a geografia e a inclinação dos moradores para a música.

Comparando-o com outros artistas de sucesso de sua época, Antonio Risério (1993) explica: enquanto Adoniran Barbosa fazia o samba do subúrbio proletário paulistano, Geraldo Pereira, o samba do morro carioca e Ary Barroso, que perseguia o reconhecimento público, exercitava-se em diferentes maneiras de fazer música popular, Caymmi era o cantor das realidades familiares: as comidas, as praias, as baianas.

Risério esclarece que, embora dono de uma singularidade que o diferencia dos seus contemporâneos, Caymmi pertence a uma tradição. Ele bebe na fonte das cantigas de candomblé, nos pregões de vendedores ambulantes, nos cantos de trabalho, nas receitas de quitutes, e também iremos encontrar no cancionário de Brown inúmeras referências ao candomblé, releituras de cantigas de orixás, inclusive aproveitamento integral de refrões - como se Caymmi tivesse lhe dado a senha para entrar sem cerimônia no terreno das apropriações.

Risério explica o sucesso de Caymmi, em parte, pela conjuntura em que ele desenvolveu seu trabalho. Os modernistas queriam recuperar a tradição, a tradição anônima e primitiva do folclore, por considerarem que esta era o que a cultura brasileira tinha de original. Portanto, ao resgatar as cantigas tradicionais do candomblé, da pesca e da cozinha para

---

quero ser o primeiro / a saudar Yemanjá” (Dois de fevereiro). “Ai, minha mãe, minha Mãe Menininha / Ai, minha mãe, Menininha do Gantois”. (Oração de Mãe Menininha). “365 igrejas a Bahia tem / Numa eu me batizei / Na segunda eu me crismei / Na terceira eu vou casar com uma mulher que eu quero bem” (365 igrejas). “Coqueiro de Itapuan, coqueiro / Areia de Itapuan, areia / Morena de Itapuan, morena / Saudade de Itapuan me deixa...” (Coqueiro de Itapuan). “São Salvador, Bahia de São Salvador / a terra de Nosso Senhor / pedaço de terra que é meu // São Salvador, Bahia de São Salvador / a terra do branco mulato / a terra do preto doutor” (São Salvador). “O que é que a baiana tem? / Tem torso de seda, tem! Tem brincos de ouro, tem! / Corrente de ouro, tem! Tem pano-da-Costa, tem!” (O Que é Que a Baiana Tem?).

reelaborá-las, estava sendo “moderno” aos olhos dos modernistas. E, ao devolvê-las estetizadas através do rádio comercial e do disco, estava atendendo ao gosto do povo.

### 3.1.2 - Riachão

Clementino Rodrigues, mais conhecido como o sambista Riachão (Salvador,1921), é apontado como o sambista vivo mais representativo da música baiana. Recebeu esse apelido porque, quando menino, gostava muito de brigar, levando os mais velhos a invocar o ditado popular: “você é algum riachão que não se possa atravessar?” Alfaiate de profissão, começou a carreira artística cantando na Rádio Sociedade, integrando um trio de seresteiros, mas logo o abandonou para dedicar-se ao samba, influenciado por Caymmi. Na década de 50, teve suas músicas *Meu Patrão*, *Saia* e *Judas Traidor* gravadas por Jackson do Pandeiro.

Conhecido como o cronista musical da cidade, Riachão transformou em canção irreverente e bem-humorada vários fatos que repercutiram na sociedade soteropolitana. Foi assim que compôs *Umbigão da Baleia*, sobre uma baleia que foi exposta na Praça da Sé; *A Tartaruga*, que contava a história de uma que veio ter à praia e foi comprada por norte-americanos; *A Morte do Motorista da Praça da Sé*; *Visita da Rainha Elisabeth* e *Incêndio no Mercado Modelo*.

Embora reconhecido pela crítica e no meio artístico, Riachão não conseguiu se inserir no mercado de massa. Seus sambas foram gravados também por Marinês, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Cássia Eller, Martinho da Vila e, quando retornaram do exílio, em 1972, Caetano e Gil escolheram *Cada Macaco no Seu Galho* para marcar sua volta ao mercado fonográfico. Em 1973, como parte das comemorações dos 15 anos do Desenbanco, empresa onde trabalhava, Riachão gravou o disco *Sonho de Malandro*, onde se destaca o samba *Eu Também Quero*, que se refere ao tíquete-refeição: “Essa turma que trabalha muito cedo/ vem a fome que faz medo/ e faz a barriga roncar/ vai no caixa compra tique/ pega tique/ leva o tique/ dá o tique/ para poder almoçar”. Por falta de divulgação ou distribuição, o disco não vendeu e Riachão ficou parado por quase duas décadas. Mais de dez anos depois, Brown e Paulinho Camafeu fizeram a canção *Vale*, sucesso na voz de Sarajane, que também brinca com a falta de dinheiro do trabalhador:

Desatei sua gravata / Eu não morro de pirraça / Eu não quero te enforçar / Tem café em sua mesa / Mas no bar vende cerveja / E por lá tudo vai ficar / Sem papel e sem caneta / Com as meninas porretas / No escritório do prazer / Vai passar um borrachudo / Depois paga todo mundo / Fim do mês vai receber / Brucutu chegou a hora / Nossa Senhora da Sacola / Por favor vem me valer / Eu quero um vale / Eu quero valer. (Vale, de Carlinhos Brown)

Em 1975, foi gravado nos estúdios JS um álbum reunindo três sambistas tradicionais: *O Samba da Bahia* (Philips), com Riachão, Batatinha e Panela; mas somente em 2000, por iniciativa de Paquito e Jota Velloso, lançou o CD independente *Humanenochum*, palavra que significa, segundo ele próprio, homem que ama a mulher e não a maltrata. O disco tem uma seleção das suas canções de sucesso interpretadas por nomes representativos da música baiana e brasileira, como Caetano, Carlinhos Brown e Dona Ivone Lara, e foi gravado nos estúdios Ilha dos Sapos, de Brown.

Foi tema do documentário *Samba Riachão* (2001), do cineasta Jorge Alfredo, que o apresenta no contexto da história do samba baiano e reúne à sua volta celebridades e artistas populares: Caymmi, Armandinho, Caetano Veloso, Tom Zé, Daniela Mercury, o repentista Bule Bule, a percussionista Dona Edith do Prato, a banda pop-rock Lampirônicos e o pagode da Gang do Samba. O filme, de 80 minutos, foi exibido em festivais em Brasília, Havana, Tiradentes, Belo Horizonte, Setúbal, Santa Maria da Feira, dentre outros. O mundo do cinema não era estranho a Riachão, que já havia participado dos filmes *A Grande Feira* (Roberto Pires, 1961), *Pastores da Noite* (Marcel Camus, 1972) e *Rádio Gogó* (José Araripe Jr, 1999). Neste novo século, as oportunidades têm aparecido para o compositor<sup>84</sup>, que faz suas apresentações de terno branco, toalha no pescoço, boné e um largo sorriso.

---

<sup>84</sup> Em 2002 fez participação especial no seriado "Pastores da noite", da Rede Globo de Televisão, baseado em romance homônimo de Jorge Amado. Em 2004 participou do projeto "Brasil de todos os sambas", série de shows do Centro Cultural Banco do Brasil que reuniu representantes do samba de vários Estados do país. Para o show "Bahia de todos os sambas" Riachão recebeu como convidados Roque Ferreira, Jussara Silveira e Dona Ivone Lara. Ainda em 2004 e tendo como convidada Beth Carvalho, apresentou-se no projeto "Da idade do mundo", do Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília. No ano de 2005 apresentou o show "Noite baiana" no Cité de la Musique, em Paris e ainda participou da roda de samba promovida por Gilberto Gil no evento "TIM PercPan 2005". Neste mesmo ano fez o show de encerramento do "XV Cine Ceará - Festival Nacional de Cinema e Vídeo".

### 3.1.3 - Batatinha

Oscar da Penha, conhecido como Batatinha (Salvador, 1924-1997), trabalhou como gráfico em jornais dos Diários Associados e na Imprensa Oficial e, em 1944, começou a carreira como cantor em programas de auditório de rádios locais, onde foi descoberto pelo radialista, cronista e compositor Antonio Maria, que lhe deu o apelido quando trabalhou na Bahia na década de 40. Apreciado pela crítica e por seus pares, Batatinha teve composições gravadas por Maria Bethania, Caetano Veloso, Nara Leão, Jair Rodrigues, Jamelão, Moraes Moreira, Jussara Silveira, Eliana Pitman, Alcione, entre outros, mas, sem o devido reconhecimento da indústria fonográfica, gravou apenas dois discos em vida: *Toalha da saudade*<sup>85</sup> (Continental, 1976) e *Batatinha 50 anos de samba*<sup>86</sup> (WR/Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1993), além da já citada participação em *O samba da Bahia* (1973), com Riachão e Panela.

Na década de 50, junto com o grupo Cancioneiros do Norte, introduziu a capoeira no samba, dando um formato de cancionista popular às melodias do jogo da capoeira. Essa proposta estética foi seguida mais tarde por outros compositores, inicialmente Baden Powell, depois Toquinho, e abriu as portas para a intensa fusão de ritmos e estilos que presenciamos na música baiana contemporânea. Lembremos que a canção Meia-lua Inteira, de Brown, gravada inicialmente pelo Chiclete com Banana (1988) e sucesso com Caetano (1989), foi composta no berimbau.

Consta que Batatinha chegou a seguir a tradição do samba-receita, com Receita de Feijoada, mas a maioria de suas composições tinha um tom melancólico, com letras que se referiam a um grande sofrimento, o que levou a crítica a compará-lo a Cartola, Noel Rosa e Paulinho da Viola. Pelo apuro nas letras, é tido como o maior poeta do samba baiano.

---

<sup>85</sup> Desse álbum constam as canções: Toalha da saudade (J.Luna e Batatinha); Rosa tristeza (Batatinha e Edil Pacheco); Hora da razão (J.Luna e Batatinha); Babá de luxo (Bob Laô e Batatinha); Marta (Batatinha); Ondas do mar (Mapin e Batatinha); A sorte do Benedito (Batatinha); Fora do meu samba (Batatinha); Espera (Batatinha e Ederaldo Gentil); Ironia (Batatinha e Ederaldo Gentil); Marca no pé (Carlos Conceição e Batatinha); Indecisão (Batatinha)

<sup>86</sup> Arrogância (Jairo Simões e Batatinha), Agô agô (Lula Carvalho e Batatinha); Imitação (Batatinha); Nazaré das Farinhas (Zezinha Baiana e Batatinha); Circo (Batatinha); Jajá da Gamboa (Batatinha e Jamelão); Pot-pourri: Diplomacia, Direito de sambar, Espera; Grande rei (D.Cruz e Batatinha); Não pise meu calo (Batatinha); Vai levando (Gordurinha)

Compunha e cantava seus sambas sem tocar qualquer instrumento além da caixinha de fósforos, que se tornou sua marca.

Um dos sambas mais famosos de Batatinha, *Diplomacia*<sup>87</sup>, cuja letra traduz uma grande tristeza, integrou a trilha sonora do primeiro longa de Glauber Rocha, *Barravento* (1961), mas o reconhecimento no cenário nacional só veio quando Jamelão gravou *Javá da Gamboa*. Em seguida, Maria Bethânia interpretou *Diplomacia* no lendário show *Opinião de 1965* e gravou, no álbum *Rosa dos Ventos* (Phonogram, 1971), os sambas *Toalha da Saudade*, *Imitação* e *Hora da Razão*. Batatinha participou da trilha sonora da peça *Pedro Mico* (1966), de Antônio Callado, com o samba *Espera*<sup>88</sup>, dele e de Ederaldo Gentil, na voz de Alcione. No ano seguinte, foi apresentado em um vídeo-documentário sobre o samba brasileiro produzido pela TV italiana estatal RAI. Na década de 90, os produtores Paquito e Jota Velloso começaram a recolher seu acervo; com um gravador doméstico, registraram mais de setenta músicas, das quais 17 viriam a compor o álbum póstumo *Diplomacia – Antologia de um Sambista* (EMI, 1998), do qual participaram vários intérpretes de renome como Gilberto Gil, Chico Buarque, Caetano Veloso e Maria Bethânia. Em 2006, uma paulistana descobriu o compositor e gravou o CD *O Direito de Sambar – Adriana Moreira canta Batatinha*, que saiu com o selo CPC/UMES e tem 14 canções do sambista baiano. Em seguida, o cineasta e professor Pedro Abib lançou o vídeo-documentário *Batatinha e o Samba Oculto da Bahia* (2007). Resta lembrar que Batatinha dá nome a um dos três circuitos do carnaval de Salvador - o trecho que reúne as ruas do Centro Histórico e a Praça da Sé – uma homenagem que mostra o reconhecimento da cidade ao seu trabalho. É também um dos citados por Brown como referência.

---

<sup>87</sup> “Luto por um pouco de conforto/Tenho o corpo quase morto/Não acerto nem pensar/Mesmo com tanta agonia/ainda posso cantar//Meu desespero ninguém vê/sou diplomado em matéria de sofrer/ Falsa alegria, sorriso de fingimento/Alguém tem culpa desse meu padecimento”. (*Diplomacia*, de Batatinha)

<sup>88</sup> “É doloroso esperar/ E sem nunca chegar/ Quem a gente quer/ E com a alma em desespero/ Se preocupa num espelho/ Uma solução qualquer / Marca mais horas o relógio/ Do que há no dia/ E o pior do silêncio/ É a agonia/ A gente espera até quando o corpo cansa/ E depois se embala/ No belo sonho da esperança”. (*Espera*, de Batatinha e Ederaldo Gentil)

### 3.1.4 - Gordurinha

Waldeck Artur Azevedo, o Gordurinha (Salvador, 1922 – Rio de Janeiro, 1969), foi artista de circo, integrou o conjunto vocal Caídos do Céu e participou de programas de calouros na Rádio Sociedade da Bahia, onde recebeu o apelido, por sua extrema magreza. Passou um ano em Recife, quando conheceu Ascenso Ferreira, Jackson do Pandeiro e Genival Lacerda, e depois mudou-se para o Rio, onde se apresentou em diversos programas nas rádios Nacional e Tupi, e também na TV Tupi.

O grande sucesso de massa de Gordurinha foi o samba Chicletes com Banana (1959), feito em parceria com Almira Castilho e gravado por Jackson do Pandeiro, depois regravado por Gilberto Gil na década de 70. Essa mistura aparentemente inviável de um produto artificial de origem estrangeira e a fruta ícone da brasilidade levada à indústria cultural por Carmen Miranda não só fez o nome de Gordurinha na mídia como rendeu outros frutos: Chiclete com Banana é título de tira em quadrinhos de Angeli e nome da mais antiga banda de axé music. A letra questionava a introdução de elementos da música americana na música brasileira, numa época em que puristas denunciavam influências do jazz americano no samba brasileiro, que teriam resultado na bossa nova:

Eu só boto *bebop* no meu samba / Quando o Tio Sam tocar o tamborim / Quando ele pegar no pandeiro e na zabumba / Quando ele aprender que o samba não é rumba / Aí eu vou misturar Miami com Copacabana / Chiclete eu misturo com banana / E o meu samba vai ficar assim / Turururu ... bop bop bop (3 vezes) / É o samba-rock meu irmão / Bop bop bop / Turururu... (2 vezes) / Eu quero ver a confusão // É, mas em compensação / Eu quero ver o *boogie woogie*<sup>89</sup> / De pandeiro e violão / Quero ver o Tio Sam de frigideira / Numa batucada brasileira.

Embora essa letra chamasse atenção para o “absurdo” da influência americana no samba nacional, paradoxal e intencionalmente a música é um híbrido de estilos representativos dessas culturas. Nesse mesmo ano, Gordurinha gravou o baião Baiano Burro Nasce Morto<sup>90</sup>, que o consagrou como um caso raro de compositor que sabia conciliar humor e

---

<sup>89</sup> O Boogie-Woogie é um estilo de blues criado por pianistas negros no sul dos Estados Unidos nas primeiras décadas do século XX. Caracteriza-se pelo uso sincopado da mão esquerda ao piano, enquanto a direita improvisa diversos ritmos. (Herzhaft et alii, p.20)

<sup>90</sup> “O pau que nasce torto / Não tem jeito morre torto / Baiano burro garanto que nasce morto // Sou da Bahia comigo não tem horário / Não sou otário e você pode zombar / Sou cabra macho, sou baiano toda hora / Meio

protesto, e fez parte da trilha do filme *Titio Não é Sopa* (Atlântida, 1959). Em seguida, *Baiano Não é Palhaço*<sup>91</sup>, uma resposta à piada corrente segundo a qual o baiano só seria macho até o meio-dia. Nessa época, havia um forte preconceito contra os nordestinos na região sudeste: em São Paulo, todos eram iguados no apelido de “baiano” e no Rio eram chamados de “paraíba”. Gordurinha destacou-se por denunciar preconceito com a leveza do humor, e é por isso considerado pelo historiador Cid Teixeira como compositor de música de protesto<sup>92</sup>.

Mas Gordurinha teve outros grandes sucessos, como *Vendedor de Caranguejo* (1958), gravado pelo forrozeiro Ary Lobo, *Clara Nunes* (1974) e *Gilberto Gil* (1997); *Orora Analfabeta*, parceria com Nascimento Gomes, por Jards Macalé; *Pau-de-arara É a Vovozinha*, por Elba Ramalho (1998); e ainda o baião-toada *Súplica Cearense* (1960), parceria com Nelinho em solidariedade aos nordestinos judiados pela seca, que foi gravado por Luiz Gonzaga, Carmélia Alves, Ary Lobo, Vanusa, Elba Ramalho, Fagner, Casuarina, Elymar Santos e veio a ser considerado pela crítica como sua obra-prima<sup>93</sup>. Em 1999, para lembrar os 30 anos de sua morte, recebeu uma homenagem de conterrâneos com o lançamento do CD *Confraria do Gordurinha* (Sons da Bahia/Warner), um tributo ao

---

dia, duas horas, quatro e meia o que é que há / Cabeça grande é sinal de inteligência/ Eu agradeço à providência ter nascido lá // Salve a Bahia, Ioiô / Salve a Bahia, Iaiá / Sou cabra macho... /// O Castro Alves poeta colosso / Sujeito moço, mas soube o que fez / A Marta Rocha violão baiano / Foi mostrar pro americano que a Bahia já tem vez / E Rui Barbosa, cabra de sangue na guerra/ Foi pra Inglaterra ensinar inglês/// O pau que nasce torto...” (Baiano Burro Nasce Morto, de Gordurinha)

<sup>91</sup> “Sou filho da Bahia com muita alegria / Não interessa se o relógio já deu meio dia / Não falo fino nem ando me rebolando / Mas tem gente falando que eu não sou legal / Não faço ponto lá na Praça Tiradentes / Mesmo assim tem muita gente que ainda fala mal / Não pinto as unhas, nem falo com vedete / Mas estão pintando o sete, isto é uma verdade. // Quando o relógio está marcando meio dia/ Quem é filho da Bahia tem que ouvir piada / Ai, ai, ai, ô, ô / Vou repetir que o Brasil / Foi descoberto na Bahia / E o resto é interior / Quando ligo a televisão / Tem sempre um palhaço pra meter o aço/ Armando a lona, fabricando um picadeiro / E o baiano o dia inteiro bancando o palhaço / Até parece que estou n'outro país / Vê que piada infeliz inventaram agora:/ ‘Ajude a manter a casa limpa/ Matando um baiano por hora’”. (Baiano Não é Palhaço, de Gordurinha)

<sup>92</sup> Apud TORRES, Roberto. *Gordurinha: baiano burro nasce morto*. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2008. (Col. Gente da Bahia, v.2). Esta é a primeira obra em livro publicada sobre o compositor.

<sup>93</sup> “Oh! Deus, perdoe este pobre coitado / Que de joelhos rezou um bocado / Pedindo pra chuva cair sem parar // Oh! Deus, será que o senhor se zangou / E só por isso o sol arretirou / Fazendo cair toda a chuva que há // Senhor, eu pedi para o sol se esconder um tiquinho / Pedir pra chover, mas chover de mansinho/ Pra ver se nascia uma planta no chão // Oh! Deus, se eu não rezei direito o Senhor me perdoe./ Eu acho que a culpa foi / Desse pobre que nem sabe fazer oração// Meu Deus, perdoe eu encher os meus olhos de água / E ter-lhe pedido cheinho de mágoa / Pro sol inclemente se arretirar // Desculpe eu pedir a toda hora pra chegar o inverno / Desculpe eu pedir para acabar com o inferno / Que sempre queimou o meu Ceará”. (Súplica Cearense, de Gordurinha e Nelinho)

“compositor satírico que também sabia fazer versos pungentes”. São 14 faixas interpretadas pelo grupo Confraria da Basófia, Marta Millani e Gilberto Gil.

### 3.1.5 - Tião Motorista

Raimundo Cleto do Espírito Santo (Salvador, 1927-1996), conhecido na adolescência como Tião do Pandeiro, foi apelidado de Tião Motorista por seu parceiro Jamelão. Integrou os conjuntos Ases do Ritmo e Britinho e seus Estucas e a orquestra do Maestro Vivaldo Conceição. Levou o primeiro lugar no Festival de Samba da Bahia, em 1967, com Cheguei Tarde, e gravou os discos Samba e Talento (Copacabana, 1968), Jóia do Amor (Philips, 1972), Praia do Bugari (CID, 1973) e Meu Interior (CBS, 1977). Teve sambas gravados por artistas famosos, como Alcione, Maria Bethania, Jair Rodrigues, Nelson Rufino, Jamelão, Dudu Nobre e Elizeth Cardoso, sendo Xodó de Mãe o que tem mais regravações. Um de seus maiores sucessos foi Galha do Cajueiro<sup>94</sup>, sucesso com Wilson Simonal na década de 60 e depois regravada por Luciana Mello. Sina de todo compositor que não é cantor, Tião ficou pouco conhecido e muitas vezes a autoria de suas canções é atribuída ao intérprete, caso de Quem Samba Fica (1964), gravada pelo parceiro Jamelão<sup>95</sup>, depois regravada por Elizeth Cardoso (1966).

Outros dois compositores baianos do samba de raiz são Panela (Vivaldo Souza) e Garrafão. Panela nasceu em Salvador em 1937. Venceu 14 concursos de música para carnaval, com sambas, marchas e marchas-rancho. Em 1969, compôs o hino do Esporte Clube Vitória, em parceria com Albino Castro, então presidente da agremiação rubro-negra baiana. O hino foi gravado pelo Inema Trio nos estúdios da JS, com uma tiragem de cinco mil cópias. No já

---

<sup>94</sup> “Vou fazer uma queixa / quando meu papai chegar / Mamãe não me deixa subir nesse galho / Ela disse que eu caio / Vou lhe dar trabalho / Quando meu papai... quando meu papai... quando meu papai chegar / Corro pra ele vou lhe contar // Papai, mamãe não quer / Que eu suba no cajueiro/ Ela falou se eu subir eu caio/ Da galha do cajueiro / Me tira mamãe, me tira / Me tira desse castigo / Eu subo naquela galha/ não corro nenhum perigo / Eu quero tirar caju / que eu vendo e ganho dinheiro / Me deixa mamãe subir, deixa subir / Na galha do cajueiro”. (Na galha do cajueiro, de Tião Motorista)

<sup>95</sup> “Quem samba fica / quem não samba vai embora / se é homem é meu senhor / se é mulher minha senhora / vou pra Bahia vou ver / vapor correr no mar / no mar /ê ê no mar...// Valha-me nossa senhora / ai, ai, ai, São Benedito / Veja só que bicho feio / Pulando que nem cabrito / ê ê no mar...// Eu falei com um pai de santo / foi preciso me arrumar / já acendi as doze velas / e joguei flores no mar / ê ê no mar...” (Quem Samba Fica, de Tiao Motorista e Jamelão)

citado LP Samba da Bahia, de 75, participa com duas faixas: O Patrão é Meu Pandeiro, parceria com Carlos Napoli e Não Suje Meu Caixão<sup>96</sup>, com Garraão.

Na linhagem do samba tradicional iniciada por Batatinha, Riachão e Tião Motorista, surgiu uma nova geração de compositores: Ederaldo Gentil<sup>97</sup>, Edil Pacheco<sup>98</sup>, Chocolate, Walmir Lima, Nelson Rufino<sup>99</sup>, Vevé Calasans<sup>100</sup> e Roque Ferreira são alguns deles.

### 3.2 - Orquestras, sambas-canção e boleros

Além dessa vertente do samba tradicional, Salvador produziu também uma fornada de sambas-canção que tinha como expressão maior o maestro Carlos Lacerda, diretor musical da TV Itapoan e da maior parte da produção dos estúdios da Gravações JS. Lacerda teve músicas gravadas pelos baianos Maria Creuza, José Emmanuel e por astros nacionais como Luiz Vieira, Moacyr Franco, Pery Ribeiro e Jair Rodrigues, mas o medo de avião o prendeu na Bahia, justamente nessa época em que, para fazer sucesso, o artista teria, inevitavelmente, que migrar para o sudeste.

---

<sup>96</sup> “Eu não quero você nem para pegar na alça do meu caixão / E hoje vive sofrendo, você foi a culpada da separação / Fiz tudo para ver você feliz / E você me traiu / E diz por aí que o destino não quis // Arrependida hoje pede pra voltar / Mas por favor, não venha me procurar/ Chega de ingratidão / Mas eu não quero você nem para pegar na alça do meu caixão.” (Não Suje Meu Caixão, de Panela e Garraão)

<sup>97</sup> Ederaldo Gentil (Salvador, 1947) venceu vários festivais de música na Bahia nos anos 60 e foi gravado por Jair Rodrigues e Alcione. Seu maior sucesso foi O Ouro e a Madeira: “O ouro afunda no mar / Madeira fica por cima / Ostra nasce do lodo / Gerando pérolas finas”. Tem cinco discos solo: *Triste Samba/O Ouro e a Madeira* (1973); *Samba, canto livre de um povo*, (Chanteclair, 1975), *Ederaldo Gentil Pequeno* (Chanteclair, 1976), *Identidade* (Nosso Som, 1983); *Pérolas Finas* (Copene, 1999).

<sup>98</sup> Edil Pacheco é Edimilson de Jesus Pacheco (Maragogipe, 1945). Teve composições gravadas por Alcione, Eliana Pitman, Jair Rodrigues, Gal Costa, Fafá de Belém, Clara Nunes, Leci Brandão. De 1972 a 2003 gravou 8 discos, entre compactos, LPs e CDs. O samba *Alô Madrugada* é um dos seus sucessos, na voz de Jair Rodrigues. “Alô madrugada / Onde anda o meu amor / Saiu bem cedo e disse / Logo vou voltar / Já procurei, na avenida procurei / Alô, madrugada / Meu amor não encontrei”.

<sup>99</sup> Nelson Rufino (de Santana) nasceu em 1942, em Salvador, e tem parceiros importantes como Martinho da Vila, Zeca Pagodinho e Jorge Aragão. Seu samba de maior sucesso é *Verdade*, parceria com Carlinhos Santana que estourou em gravação de Zeca Pagodinho: “Descobri que te amo demais / Descobri em você minha paz / Descobri sem querer a vida / Verdade!...// Pra ganhar teu amor fiz mandinga / Fui a ginga de um bom capoeira / Dei rasteira na sua emoção / Com o seu coração fiz zueira...”

<sup>100</sup> Vevé Calasans é Everaldo Calasans de Almeida Filho (03/06/1947). Foi o terceiro contratado pela JS para compor *jingles*. O primeiro foi Gilberto Gil, o segundo Carlos Lacerda. É autor, junto com Geronimo, da canção É d’Oxum, considerada um hino da cidade do Salvador.

O que acontecia na Bahia era um reflexo da cena musical carioca. Desde que a Rádio Nacional fora encampada pelo Estado Novo, em 1940, passou a ser um porta-voz do governo Vargas, especialmente após a inauguração de seu sistema em ondas curtas (1942), quando se tornou uma das cinco mais potentes emissoras do mundo. Para assegurar que uma boa imagem do Brasil fosse captada no exterior através da transmissão dos programas, a direção promoveu mudanças na programação, de modo a adequá-la ao “padrão de bom gosto e de modernidade na música popular [que] já tinha como referência principal o da música norte-americana” (Zan, 1996:81). Foi criada, então, a Orquestra Brasileira, dirigida por Radamés Gnattali, responsável por “combinar os padrões estéticos da música americana com elementos que pudessem expressar de maneira mais fiel a brasilidade” (Zan, 1996:81). Esse padrão sonoro da Rádio Nacional tornou-se referência para as gravadoras – a Continental contratou o maestro Radamés - e orquestras de outras regiões do País. Nessa ocasião foi gravado o samba-canção Copacabana, de João de Barro e Alberto Ribeiro), na voz de Dick Farney, e

Essa gravação inaugura uma nova tendência na música popular brasileira na qual as figuras típicas do samba-exaltação, como o ‘caboclo ligeiro’ ou o ‘mulato inzoneiro’ começam a ser substituídos por um novo personagem urbano, cosmopolita, meio dandy, curtidor dos prazeres oferecidos pelas praias urbanizadas da zona sul do Rio de Janeiro. A poesia, as características melódicas daquela canção, o arranjo orquestral e a interpretação de Dick Farney, vinham de encontro às expectativas estéticas de um novo segmento social. (Zan, 1996:83)

Com o sucesso de vendas de Copacabana, outros compositores e intérpretes aderiram ao estilo. Segundo Zan, “pode-se perceber pelas características melódicas, harmônicas, orquestrais e interpretativas que esse novo repertório foi precursor da Bossa Nova” (Id, Ibid:69).

Na Bahia, além das orquestras de Carlos Lacerda, de Vivaldo Conceição<sup>101</sup>, de Chachá, havia outras que se apresentavam em bailes de formatura e de carnaval, em casas noturnas e emissoras de rádio. Nos anos 60 e 70,

---

<sup>101</sup> Maestro Vivaldo foi aluno de mestre José Siríaco, no Colégio de Órfãos de São Joaquim. Depois, aluno da Escola de Música da UFBA. Criou sua própria orquestra em 1957, e em 1968 criou a segunda, para tocar na casa de espetáculos de Sandoval Caldas, o Rei da Noite. Apresentou-se nos lendários shows do Circo Troca de Segredos, armado o bairro de Ondina nos anos 80. Morreu em 1994, aos 68 anos, e deixou dois filhos

existiam por aqui as orquestras da UFBA e da Rádio Sociedade, e as de Carlito, Fausto, Os Turunas, Milionários, Stukas, Brazilian Boys e de Carlos Lacerda. Lembro que em função do mercado do carnaval os irmãos Carlos e Toninho montaram orquestras separadas. Havia ainda orquestras de bairro, me lembro da Orquestra Garcia e, se não me engano, de uma Orquestra Românticos de Itapoan. A orquestra de Carlito com a saída dele mudaria de nome para Orquestra Avanço. [...] Os anos 60 registraram duas tendências contraditórias. Ao tempo em que a primeira metade dos anos 60 registrou a expansão do carnaval (e com a festa as orquestras), na segunda parte elas enfrentaram aguda crise com a expansão do rock. O tipo de orquestra dos anos 60 já tem guitarra e contrabaixo elétrico<sup>102</sup>.

Essas orquestras eram formadas por músicos profissionais saídos da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia ou provenientes das inúmeras filarmônicas do interior ou mesmo dos cursos promovidos por Irmã Dulce. Eles tocavam em mais de uma orquestra e vários deles integravam bandas militares, da Polícia e do Corpo de Bombeiros. Brown foi levado por Pintado a um reduto desses músicos:

Minhas primeiras sessões musicais, eu ia pro Acupe de Brotas, que lá tinha uma orquestra, de Nascimento. Nascimento era bombeiro e tinha uma venda. Ele guardava os instrumentos todos da banda ali. E eu lembro que tocava “Uma saudade no meu peito”. Isso era um hit na radiola. A presença do rádio, instrumento de sopro, bombardino... pegando poeira. (Brown, 2008)

Em meados da década de 70, Brown descobriu que as orquestras estavam se reorganizando para se apresentarem em bairros da orla – a partir de Amaralina e Pituba, que tinham ficado mais perto do Candeal depois da abertura das avenidas de vale. Sandoval Rei da Noite inaugurara uma casa na Pituba, e Brown queria reencontrar esse ambiente, mas como era menor de idade, isso só seria possível acompanhado do pai ou de um responsável. “Bororó também está nessa coisa, ao lado de Pintado. Bororó é o lado das gafeiras, dos românticos, conquistador” (Brown, 2008). No dancing de Sandoval tocava a orquestra de que mais gostava, a do maestro Vivaldo. Mas “os caras não deixavam entrar” e ele ficava do lado de fora. Então, pediu a Pintado e “o mestre me levou, e eu vi aquela orquestra! Tumbadora...

---

músicos: Rayala (Vivaldo Conceição Filho) e Augusto Conceição, ex-integrante da Timbalada e autor de Pererê, sucesso na voz de Ivete Sangalo.

<sup>102</sup> Informações dadas pelo professor doutor Franklin de Carvalho Oliveira Júnior, também músico da Orquestra Sinfônica da Bahia, via e-mail, em 24/09/2010.

fiquei logo amigo do cara da tumbadora”. Depois voltou sozinho, mas não o deixaram entrar. Tentou outras vezes, e sempre ficava do lado de fora, ouvindo. Um dia, percebeu que a orquestra não começava e estranhou. Abriram a porta lateral, por onde passavam os músicos, um deles saiu e disse que havia faltado o “cara da tumbadora”. Brown se ofereceu:

olha, eu sei tocar. Ele: que sabe tocar, nada! Eu disse: rapaz, sou aluno de Pintado, o mestre. Aí veio o maestro, todo simpático. Maestro, o rapaz da tumbadora faltou, o senhor deixa eu tocar? Rapaz, menino não pode. Aí o rapaz falou: ele é aluno de Pintado, fica todo dia aqui na porta, olhando e querendo tocar. Ele disse: entre aí, vamos ver. Aí, eu fui direto pra tumbadora. Falei: toque aquela. Que aquela, menino? Aí eu comecei a fazer (canta o ritmo de um mambo). Rapaz, esses caras ficaram invocados: esse menino toca! Virei pupilo da orquestra. Pintado me deu uma bronca! Porque ele queria me cuidar, você entende? (Brown, 2008)

Esta foi sua iniciação em orquestra de baile. Para os ritmos dançantes da época – mambo, rumba, bolero, cha-cha-cha – a tumbadora era instrumento indispensável. E Salvador dançava ao som de música caribenha.

### **3.3 - Música caribenha**

Além de apresentar vários instrumentos e ritmos brasileiros a Carlinhos Brown, Pintado lhe mostrou também a música caribenha, especialmente a cubana. Nas décadas de 60 e 70, junto com a bossa nova e os sambas, tocava-se muito bolero na noite soteropolitana.

Cuba e Bahia têm muitos pontos em comum. Salvador e Havana eram, como diz Carpentier (1972), “encruzilhadas de rotas marítimas”, foram foco de muitas e diversas imigrações e tiveram sua população formada por brancos, mulatos e negros, libertos e escravos, com origem na cultura yorubá. Cuba recebia, por exemplo, a visita de companhias francesas, de passagem para Nova Orleans; uma revolução de escravos na ilha de Santo Domingo levou para lá ritmos e gêneros que acabaram por modificar seu folclore. Quando Carpentier diz que Cuba “elaborou um folclore sonoro de uma surpreendente vitalidade, recebendo, mesclando e transformando contribuições diversas, que acabaram por dar origem a gêneros fortemente caracterizados”, parece estar se referindo à Bahia. Ao sugerir que, ao se realizar

um estudo da musicologia americana, este seja feito não por regiões ou países, mas por “zonas geográficas submetidas às mesmas influências de tipo étnico, as mesmas intermigrações de ritmos e de tradições orais” (Id, Ibid:10-12), leva a deduzir que, nesse caso, Cuba e alguns estados brasileiros estariam classificados no mesmo grupo.

Carpentier aponta outra especificidade da música cubana que se assemelha à brasileira. Em um censo realizado em 1827, em Cuba, verificou-se que o número de músicos negros era três vezes maior que o de brancos. A sociedade colonial destinava a seus filhos brancos a magistratura, a medicina, a igreja, a carreira militar ou, no mínimo, a administração pública; o ofício de músico não era visado, devido à instabilidade e à baixa remuneração. Para os negros, aos quais eram vedadas as profissões citadas, a música era uma boa opção, por situar-se no topo das possibilidades de ascensão social. No Brasil, conta Marcos Napolitano (2002) que, até meados do século XIX, a música ligeira-popular era vista como uma atividade artesanal, com regras impostas pelo ofício, e não como uma atividade “espiritual”, portanto, era “coisa de escravos”, e “o grosso da atividade musical, sobretudo no plano da interpretação instrumental, era realizado por negros e mestiços, muitos deles ainda escravos”, embora esses escravos-músicos fossem “altamente qualificados” e concentrassem suas atividades diárias no aperfeiçoamento de sua técnica (Napolitano, 2002:42-43).

Quanto aos músicos negros cubanos, apesar terem o reconhecimento de sua habilidade musical, certos espaços considerados nobres, como o coro da catedral, lhes eram fechados e praticamente só lhes sobrava o baile, que era também sua diversão favorita. E, embora não se juntassem no coros das igrejas, rapazes de famílias burguesas se misturavam às filhas e netas de escravos com intimidades. Para Carpentier, esse detalhe explica uma fase de mestiçagem de certas danças de salão. Nos bailes eliminavam-se as danças espanholas, francesas e mestiças para dar lugar a novos ritmos e passos que davam uma feição peculiar à música cubana. Havia, também, uma diferença entre orquestras de brancos e de negros:

Ciertas contradanzas “gustaban más”, cuando las tocaban los pardos. Blancos y negros ejecutaban las mismas composiciones populares. Pero los negros les añadian un acento, una vitalidad, un algo no escrito, que “levantaba” [...] El negro se escurría, inventando, entre las notas impresas. El blanco se atenia a la solfa. Gracias al negro comenzaban a insinuarse, en los bajos, en el acompañamiento de la contradanza francesa principalmente, una serie de acentos desplazados, de graciosas

complicaciones, de “maneras de hacer” que creaban un hábito, originando tradición. [...] El baile popular, de principios del siglo XIX, era el crisol donde se fundieron, al calor de la invención rítmica del negro, los aires andaluces, los boleos y coplas de la tonadilla escénica [...], la contradanza francesa, para originar cuerpos nuevos. Esas orquestas de flautín, clarinete, três violines, un contrabajo y un par de timbales (Cirilo Villaverde), a más de güiros y calabazos, eran, con un cornetín más o menos, las mismas que todavía se oyen, en Cuba, en los bailes de pueblos. Fueron las creadoras de una música mestiza, de la que toda raíz africana pura – en quanto a melodía y ritmos rituales de percusión – ha quedado excluída.” (Carpentier, 1972:143).

No fim do século XIX, a música ancestral da África (melodias e ritmos rituais de percussão) deslocou-se do espaço religioso para insinuar-se na música de baile. Carpentier refere-se ainda a um “atávico sentido de ritmo” (p.149) dos negros que os leva a acentuar de modo pessoal certas composições dançantes. Em Salvador, as orquestras de bailes de formatura e de *dancings*, como a que tocava na boate de Sandoval Rei da Noite, tinham repertório baseado na música cubana e um instrumental adequado para aqueles ritmos, com tumbadoras, maracas, bongôs, timbales. No final da década de 70 iremos observar também a emergência das orquestras percussivas formadas por negros e ligadas ao carnaval, que puxavam os blocos afro. Aliás, os afoxés desde o início do século já levavam o candomblé para as ruas durante o carnaval. Nos anos 60, como visto anteriormente, temas e ritmos, às vezes refrões inteiros de cantigas de orixá eram transportados para a música popular. Mais adiante, essa música de ritual será reprocessada por Carlinhos Brown. Ele a conhecia dos terreiros existentes no Candeal e adjacências, mas foi Pintado do Bongô quem lhe deu régua e compasso, ensinando-lhe os ritmos e os segredos de cada instrumento.

### **3.4 – Mestre Pintado, Fia Luna e Matheus Aleluia**

Foi Pintado também quem apresentou Carlinhos Brown ao jazz de Charlie Parker e Herbie Hancock<sup>103</sup>. O funcionário público morador do gueto conhecia a música do mundo, especialmente a música negra das Américas. E ao ser perguntado sobre quem seria seu ídolo na música, Brown deixa claro:

---

<sup>103</sup> Cf. “Carlinhos Brown, o cacique do Candeal volta à tribo”. O Estado de S.Paulo, 28 jan. 2008.

Por incrível que pareça, é Mestre Pintado do Bongô, que nasceu em Aracaju e veio morar neste bairro do Candeal. É de outra nação, da nação de Ketu - o Candeal é Angola. Me mostrou improvisação com percussão, muito antes de eu conhecer Miles Davis. Com ele eu soube o que era o Trio Mocotó e daí Jorge Ben. Ele tinha bandas do que se chama cuban jazz, tocava nos cruzeiros que vinham do Caribe e paravam na costa baiana. O cuban jazz aproxima muito a Bahia por causa da cultura iorubá. Cuba é iorubá, e a Bahia também. A partir disso, comecei a gostar de Pérez Prado. Para mim, foi ele quem inspirou James Brown. Fiquei louco com um cara chamado Joe Tex. Ele conseguia ser mais musical nos arranjos que James Brown. A partir daí, fui olhando, conhecendo coisas e cheguei ao pai do funk real, Sly Stone. Depois vieram os filhos, Funkadelic, até chegar ao hip hop. E eu conheci o Elvis negro, um amigo meu aqui do Candeal, chamado Jorginho. Por causa dele conheci Elvis Presley, o mais latino dos norte-americanos. Talvez eu seja um Elvis Jobim, um Elvis Jobim Porter, porque não adianta eu falar da canção mundial sem falar de Cole Porter. Vi tudo na "Sessão da Tarde", Bing Crosby, Nat King Cole, Louis Armstrong, Frank Sinatra, Sammy Davis Jr. Parecia a jovem guarda deles. (Brown, 2001)<sup>104</sup>

São, portanto, muitas e diversificadas influências; informações vindas de Pintado, dos amigos do Candeal, da TV que levou os musicais de Hollywood para dentro de todas as casas. “Enquanto isso, aqui na Bahia toda a cultura americana levava a cultura baiana a criar blocos carnavalescos com baterias africanas, os blocos de índios apache, chayenne, sioux...”(Brown, 2001). O bloco de índio, hoje praticamente desaparecido por não encontrar patrocínio, é mais uma instituição formada através da hibridação. Inspirados nos índios de filmes de *farwest* norte-americanos, como deixam claro os nomes de tribos, milhares de homens, a maioria negros, se fantasiam de índio e desfilam no carnaval ao som de uma banda percussiva que puxa gritos de guerra e toca samba. A fantasia de índio é um clássico do carnaval, assim como pierrô, colombina, pirata, baiana, palhaço; mas esses índios estão longe da ingenuidade das demais fantasias. Esses negros vestidos de índio autodenominados integrantes de tribo norte-americana assumiam essa outra identidade e usavam o carnaval como arena para manifestar sua insatisfação, correndo, gritando e assustando a população que ia para as ruas para brincar e ver a folia. Esse comportamento lhes trouxe problemas com a polícia algumas vezes. Mas podemos considerar a fala de Brown acima como um extrato do tropicalismo: o arcaico e o moderno, o nacional e o internacional, artesanato e tecnologia. Pintado também carregava em si essas combinações:

---

<sup>104</sup> Cf. SANCHES, Pedro Alexandre. “Mito e verdade”. Entrevista com Carlinhos Brown. *Folha de S.Paulo*, Ilustrada, 06/02/2001, p. E1.

candomblé e Miles Davis, samba e jazz, funcionário público de confiança do governador e boêmio. Pintado foi tutor de Brown, que dele herdou o bongô<sup>105</sup>, um anel e outros bens imateriais.

Pintado do Bongô é o candomblé na rua. É o bongô, é o bongô de baqueta na Bahia. Foi a primeira pessoa a utilizar o bongô com baqueta. Ele ganhou esse presente num grupo chamado Baticum. E esse bongô vermelho e preto pertence a ele. E eu sou seu aluno. Eu sou o herdeiro dessa situação aqui. Eu herdei esses toques, herdei dele esse seu sentimento, que foi das melhores coisas. Meu pai permitiu que eu fosse doutrinado por Pintado do Bongô. Esse homem me ensinou muito sobre cultura brasileira, sobre a cultura yorubá, sobre como é o cidadão se comportar no seu próprio ambiente. (Brown, 1996)<sup>106</sup>

Não se pode esquecer, também, a figura de Fia Luna, com seu tambor gigante mandado fazer por Juvená, dono de uma das mais populares barracas de praia de Salvador. Para tocá-lo - e o fazia com as mãos, enquanto Pintado usava baquetas -, Fia Luna precisava subir em um banco<sup>107</sup>. Participou dos primórdios da Timbalada e seu tambor também está sob a guarda de Brown. Segundo Vevé Calasans, foi Fia Luna ele quem ensinou a Brown a técnica do timbau, que é tocado com as mãos.

Quando eu vou a Fia Luna, é para trazer a coisa bruta, do que é o percussionista que sempre se teve como um rebelde de rua, ou como alguém que fosse expulso do terreiro, porque tirou o atabaque que era sagrado e levou para rua. Então, uma pessoa dessa é herege, vamos dizer assim. É desertor das leis, porque o atabaque não é uma coisa para você tocar aleatoriamente nas ruas. Com permissão, um grupo como os Filhos de Gandhi e outros ijexás, como o Badauê, tinham essa autorização

---

<sup>105</sup> “Pintado do Bongô era o único músico que tinha um instrumento, um bongô, e que Carlinhos tinha acesso. E Pintado do Bongô pedia a D Madalena para levar Carlinhos pras farras pra Carlinhos tomar conta do bongô quando ele ficasse bêbado. Aí era a hora que Carlinhos podia pegar no bongô. Aí Carlinhos pegava e sentava-lhe o pau. E tem uma história de porrada. Teve uma briga lá, e Carlinhos botou o bongô debaixo do braço e abriu o gás, e deixou Pintado lá: salvei o nosso bongô!” (Vevé Calasans, 2009)

<sup>106</sup> Depoimento no filme *Carlinhos Brown Bahia Beat* (Shanachie, 2000), de Claude Santiago, gravado em 1996.

<sup>107</sup> “Eram noitadas intermináveis, na Cabana do Juvená, que “mandava descer todas” (as bebidas) para incentivar o toque do tambor. Fia Luna subia em um tamborete para tocar no maior, pois conhecia todos os ritmos e não escondia como soltar os dedos em cima do couro”. Leonardo Fialho, 26/06/2008. Disponível em <http://www.nectonsub.com.br/wordpress/archives/3601>, acesso 24/10/2010.

de fazer esse candomblé na rua, mas nem tudo do sagrado é permitido, nem tocar. (Brown, 2003)<sup>108</sup>

Outra grande influência foi Matheus Aleluia, ex-integrante do trio vocal Os Tingoãs, responsável pelo resgate e divulgação de músicas de raízes afro-baianas na década de 70. Em 1973, O Tingoãs gravaram um disco que foi um marco na música afro-baiana, porque o grupo apresentou cantigas de candomblé gravadas com apenas quatro instrumentos: violão, atabaque, agogô e cabaça. Em 1983, o grupo saiu da Bahia e foi em busca de suas origens em Angola, África, onde Aleluia morou por alguns anos. Em 2004, já como o único tingoã vivo, Aleluia participou do filme *O Milagre do Candeal*, onde canta hinos sacros, discute a pouca representatividade dos negros em instâncias de poder na Bahia e mostra a cidade histórica de Cachoeira, berço do samba de roda do Recôncavo Baiano, que foi reconhecido pela Unesco como bem cultural imaterial. Em 2007, foi contemplado pela Petrobrás Cultural com a gravação do CD independente *Cinco Sentidos*.

---

<sup>108</sup> “Cultura de raiz”. Entrevista a Sérgio Siqueira, 2003. Disponível em <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/Folgedos/entre.htm>

## II – Os anos 80

*Em 1979, eu já tocava nas ruas, eu já tava levando os atabaques, as congas pra cima do trio elétrico onde se tocava frevo; então, eu tenho a idade do começo e não da aparição. 1990 foi a descoberta das pessoas em relação a isso, mas eu não posso desprivilegiar os anos 80. (Brown apud Guerreiro, 2005:214)*

### 1 - Brasil, Bahia, rock e política

Quando a década de 1980 começou, o Brasil estava ainda sob o impacto da Anistia Geral decretada em 1979, no governo Figueiredo, e vivia os últimos anos da ditadura militar. A Anistia anulava as acusações de crimes políticos a militantes de esquerda e a militares e, embora provocasse descontentamento em alguns grupos por acreditarem que crimes de tortura e morte por parte de militares estavam sendo acobertados, foi o primeiro passo no processo de redemocratização do país, o que motivou uma onda de nacionalismo.

Renato Ortiz (1985) aponta a década de 1970 como o momento em que o Brasil atingiu a modernidade. Esse Brasil moderno não seria mais construído na lógica do nacional-popular, mas na lógica do mercado-consumo. No que se refere especificamente à música popular, Rita Morelli (2008) esclarece que, embora o mercado de discos no Brasil tivesse um crescimento vertiginoso nos anos 70, não se consolidou como mercado moderno, nos padrões internacionais, porque a venda se concentrava em simples compactos com predominância de música estrangeira e não havia massificação do consumo de LPs entre os jovens, o que só veio a se dar no início dos anos 80, com o rock urbano e cosmopolita de bandas de grandes cidades. Este segmento, denominado de BRock, embora inspirado na linguagem musical do rock internacional, trazia em suas letras ainda a preocupação com a construção do nacional, o que se justifica pelo momento histórico de campanha pela redemocratização do Brasil, marcado por episódios como a eleição direta de governadores (1982), a eleição e a morte de Tancredo Neves (1985), a promulgação da Constituição

Federal (1988), a primeira eleição direta para presidente (1989). Para Morelli, o BRock foi capaz de modernizar o mercado da música porque massificava o apelo ao engajamento político, mas com o prestígio e a qualidade poética da MPB.

A primeira metade dos 80 foram tempos de transição democrática, de maior envolvimento da sociedade com a política. Artistas se uniram a políticos nos palanques da campanha pelas Diretas Já, empenhados em recuperar o direito de eleger seus governantes. A juventude descobria a política, o Brasil e a arte como meio de se expressar sobre a política e o Brasil. Na música, nenhum estilo melhor que o rock para extravasar indignação, inconformismo e rebeldia, e nasceram várias bandas de BRock, concentradas principalmente em cidades maiores, como Rio: Paralamas do Sucesso (final dos anos 70), Blitz (1981), Barão Vermelho (1981); São Paulo: Titãs (1981), Ultraje a Rigor (1982), RPM (1985); Brasília: Plebe Rude (1981), Legião Urbana (1982), Capital Inicial (1982) e Porto Alegre: Engenheiros do Hawaii (1984).

O que era então esse BRock? Era o reflexo retardado nesse Brasil menos da música do que da atitude do movimento punk anglo-americano: *do-it-yourself*, ainda que não saiba tocar, ainda que não saiba cantar, pois o rock não é virtuoso. Era um novo rock brasileiro, (...) falando em português claro de coisas comuns ao pessoal de sua própria geração: amor, ética, sexo, política, polaróides urbanos, dores de crescimento e maturação – mensagens transmitidas pelas brechas do processo de redemocratização. “Era um corte proposital em relação à MPB, era a valorização da juventude nos anos 80”, diz Renato Russo. (Dapieve, 2005)

O rock brasileiro dos anos 80 “deu uma blitz na MPB” (Gilberto Gil, apud Dapieve), e interrompeu a chamada linha evolutiva da música popular brasileira (Tarik de Souza, apud Dapieve, 2005), mas movimentou o mercado fonográfico e discutiu a nação. Em artigo sobre a presença do tema nação na música popular brasileira, José Murilo de Carvalho (2004) diz que, depois do golpe, surgiram muitas “canções de protesto” na década de 60, mas eram canções contra o governo, e não representações do Brasil. Apenas na década de 80 os filhos da ditadura, crescidos em ambiente de repressão e censura, adotaram o rock para falar do Brasil com “agressividade e uma rejeição da própria idéia de pátria” (Carvalho, 2004:38). De fato, no Brasil da década de 1980, havia ainda o compromisso com

a construção do nacional – e esse compromisso foi reiterado nos anos 90, com a mobilização pelo *impeachment* do presidente Collor. A Bahia seguia de perto essa onda roqueira – lembremos que já havia uma tradição do rock desde os anos 50 –, embora não tematizasse necessariamente o Brasil. A produção musical baiana estava mais voltada para a construção de uma identidade local, embora a população tivesse participado ativamente de mobilizações a favor da recuperação da ética na política.

Em janeiro de 1982, na praia do Arpoador, Rio de Janeiro, era inaugurado o Circo Voador (Dapieve, 2005), um espaço onde se apresentavam grupos de teatro amador e artistas da música. Na mesma época<sup>109</sup>, talvez um pouco antes, foi inaugurado na praia de Ondina, em Salvador, o Circo Troca de Segredos, onde se realizavam shows, peças de teatro e, aos sábados, bailes com a orquestra do maestro Vivaldo Conceição. Nele Magareth Menezes se apresentou em peças de teatro, e sob sua lona nasceu a Escola de Circo Picolino, que completou 25 anos em 2010. Na ocasião, foi criado também o Circo Relâmpago, instalado na Pituba, que acolheu grupos de rock nacionais, como a Blitz, Paralamas (outubro de 1984) e Roupas Nova, e a cena punk/rock baiana fez de lá o seu reduto, com shows da Camisa de Vênus, liderada por Marcelo Nova<sup>110</sup>, e outras. Segundo Danilo Fraga (2007), na Salvador dos anos 80 havia cerca de 50 bandas de rock.

---

<sup>109</sup> No site da Companhia Débora Colker encontramos a página de seu diretor Executivo José Elias Álvares da Silva, na qual consta que ele “em 1981 foi para Salvador – BA onde atuou pelo Grupo Troca de Segredos, fundou a Casa de Espetáculos “Circo Troca de Segredos”, que durante dois anos apresentou os mais diversos espetáculos musicais da cena brasileira”, retornando ao Rio em 1984. Cf. <http://www.ciadeborahcolker.com.br/direcao-executiva/>. Acesso 09/10/2010. No site de Margareth Menezes do portal UOL, consta que, em 1983, ela “participa da fundação do CIRCO TROCA DE SEGREDOS, onde se apresenta em diversas peças infantis e adultas”. Cf. <http://www2.uol.com.br/margarethmenezes/biografia.htm>. Acesso 03/10/2010. O jornal A Tarde publicou foto de Arestides Baptista, feita em 23/02/1982, com a legenda: “Caetano, em 1982, cantando sob a lona do Troca de Segredos”. Cf. LASSERE, Luiz. “Segredos eram trocados sob a lona de um circo que marcou época com muita festa nos verões de Ondina”. A Tarde, Salvador, s/d. É provável, portanto, que o Troca de Segredos tenha sido inaugurado em fins de 1981, para as festas do verão.

<sup>110</sup> “Na noite de 2 de setembro de 83 tocaram juntos no Circo Relâmpago Camisa de Vênus e Gonorréia. No letreiro em frente ao circo estavam o nome das bandas e o conselho previna-se ou contamine-se escritos em letras garrafais. Uma viatura passava por lá e os homens foram tirar pergunta com as bandas. Gonorréia é uma doença, não é palavrão, tentava argumentar Karl. E Camisa é educativo, dizia Scoot. Não adiantou. O letreiro foi abaixo. Mas quando eles viraram as costas, nós colocamos de volta, conta Karl. O Circo Relâmpago era armado na Pituba.” Cf. Blog do Dez, Danilo Fraga, “Previna-se ou contamine-se”, postado em 10/04/2007. Disponível em <http://blogdodez.atarde.com.br/?m=20070410>. Acesso 10/10/2010.

## 2 - Salvador dos anos 80

A economia baiana havia recuperado-se nos anos 70 e vivia-se numa perspectiva de prosperidade. A indústria química/petroquímica era o mais importante setor industrial da Bahia, mas o Pólo Petroquímico de Camaçari (1978) se especializara na produção de bens intermediários sem conexão com a economia local e grande parte da produção era transformada fora do estado, o que levou a uma forte conexão com a economia nacional e com o mercado internacional. Empregava 25 mil trabalhadores, número considerado reduzido em relação ao investimento<sup>111</sup> - e que ainda diminuiu consideravelmente a partir dos anos 90 – mas teve reflexos também na geração de empregos indiretos, na modernização do comércio e de serviços, e na construção civil. O segundo setor mais importante na indústria baiana durante a década de 1980 foi o metalúrgico, destacando-se a Caraíba Metais que chegou a deter 96% da produção nacional de cobre eletrolítico.

Na esfera política, a Bahia vivia o processo de redemocratização, como todo o país. Em 1985, eleitos por um Colégio Eleitoral, Tancredo Neves e seu vice, José Sarney, se preparavam para assumir a presidência da República quando Tancredo adoeceu e morreu a 21 de abril, causando comoção em milhões de brasileiros e levando Sarney a assumir a presidência. Embora não fosse ainda o ideal, o país encerrava a ditadura que durara 21 anos, e tinha início a Nova República. No ano seguinte, foram realizadas novas eleições diretas para governador, com duas importantes vitórias da esquerda no nordeste. Miguel Arraes, que havia sido deposto do governo de Pernambuco em 64, foi eleito para o cargo; e na Bahia, deu-se a “vitória eleitoral retumbante” de Waldir Pires, com uma vantagem de um milhão e meio de votos, em um universo de seis milhões de eleitores, diante de seu adversário Josaphat Marinho, o candidato de Antonio Carlos Magalhães, que controlava o poder local desde os anos 60. A vitória de Waldir Pires foi conseguida por “uma aliança conjuntural, formada por forças heterogêneas, da direita à esquerda, cujo denominador comum não estava numa ideologia político-social ou num projeto geral pra a Bahia – mas, sim, no combate ao carlismo” (Risério, 2004:557). Com sua eleição, o carlismo parecia superado, mas o governo Waldir foi tomado pela inércia, dispersão, alheamento, lentidão

---

<sup>111</sup> “Para cada milhão de dólares aplicado geravam-se apenas três postos de trabalho”. (TEIXEIRA e GUERRA, 2000:92.

nas decisões. Em meio ao mandato, Waldir passou a pasta para seu vice, Nilo Coelho, para compor com Ulisses Guimarães uma chapa candidata à presidência da República. Como resultado, Antonio Carlos Magalhães, dono de uma rede de comunicação – TV, rádio e jornal – colocou sua máquina midiática a serviço da detração do governo, Ulisses não se elegeu, o povo baiano se sentiu traído por Waldir e, nas eleições de 1990, o carlismo voltava ao poder, na pessoa de Paulo Souto. No plano municipal, o mesmo aconteceu com Lidice da Mata, que derrotou o candidato carlista com uma aliança política de esquerda e centro-esquerda, mas, além de ter sofrido ataques e estratégias de perseguição por parte de ACM, ainda fez uma administração que deixou a desejar, dando espaço para o retorno do carlismo também na Prefeitura de Salvador (Risério, 2004:554-560).

No campo artístico, havia manifestações em diversas áreas: na literatura, por exemplo, surgiu a chamada Geração 80, impulsionada pelo concurso de contos do Jornal da Bahia e o Clube da Ficção (ambos coordenados por Adinoel Mota Maia) e também a Coleção dos Novos, da Fundação Cultural do Estado da Bahia, na qual foram lançados dezenas de autores estreados. No teatro, despontavam artistas que hoje fazem parte do cenário nacional, cursos livres do Teatro Castro Alves promoviam inovações em técnicas, era gestada a Cia Baiana de Patifaria, despontavam novos autores como Aninha Franco, e diretores como Fernando Guerreiro, Paulo Dourado, Luiz Marfuz e Márcio Meirelles. Embora o Teatro Castro Alves tenha sido fechado por um período, novos espaços ligados à iniciativa privada foram abertos na cidade – Teatro Maria Bethania, Teatro ACBEU – Associação Cultural Brasil-Estados Unidos, Teatro Casa do Comércio e outros alternativos –, que atraíram peças de outros estados e movimentaram o público local (Freitas, 2006). Na dança, foi criado o Balé do Teatro Castro Alves (1981), primeira companhia oficial de dança do Norte/Nordeste e a quinta do Brasil; e na música erudita, a Orquestra Sinfônica da Bahia (1982), ambos estatais. Na música popular, especialmente aquela produzida para o carnaval, emergiam novidades. “Nos primeiros anos da década de 80, o axé parecia saber que ia nascer. O clima era de laboratório total, inconsciente, eu sei, mas era. (...) A Bahia parecia estar ensaiando alguma coisa”; e “ingredientes eram jogados na panela, vindos de todos os cantos. Ia dar caldo” (Cunha, 2008:37). Era um contexto semelhante ao da segunda metade da década de 50, quando se deu a chamada “Renascença baiana”, mas foi no campo da música popular massiva que o caldeirão ferveu e transbordou. A gravadora

WR e a nova formatação do carnaval de Salvador como uma estrutura de mercado foram as grandes responsáveis por essa mudança, mas Marilda Santanna (2009) credita as grandes transformações na música dos anos 80 também à criação do Troféu Caymmi.

Ao largo da cena da axé music, outros músicos, compositores e intérpretes resistiam, apoiados em um repertório da chamada MPB e de canções autorais. Continuavam apresentando-se em voz e violão ou em pequenos grupos nos bares (os “barzinhos”<sup>112</sup>), que foram, inclusive, a escola para vários artistas da axé music. A música instrumental também tinha seus focos de resistência, destacando-se os grupos Raposa Velha, Sexteto do Beco e Grupo Garagem, e em 1982 foi criado o Festival de Música Instrumental, que ainda tem edições. Esses artistas produziam seus próprios shows com poucos recursos, uma vez que não havia políticas públicas voltadas para o setor e contavam apenas com apoios eventuais; haviam se tornado integrantes de uma cena alternativa. Insatisfeito com a falta de repercussão dos poucos shows apresentados em teatro e sem perspectivas de integrar-se ao mercado, o compositor e violonista Tuca de Moraes criou, em 1985, o Troféu Caymmi, cujo objetivo era “estimular, reconhecer e revelar a produção musical alternativa baiana, de forma a contemplar a diversidade musical da cidade”. O Caymmi foi patrocinado de 1985 a 1995 por uma bem-sucedida empresa do Pólo Petroquímico de Camaçari, a COPENE – Companhia Petroquímica do Nordeste (atual BRASKEM), inaugurando um tipo de parceria empresa privada / projeto cultural (Santanna, 2009:30-31).

Eram, portanto, muitas mudanças. Mas, enquanto o país experimentava a democracia, elegendo novos governadores e a Assembléia Constituinte para criar a nova Constituição (1988), e o BRock se dispunha a discutir a nação, a Bahia dava uma virada política para depois botar tudo a perder, e sua música de maior visibilidade concentrava-se em enaltecer uma baianidade de matriz africana construída na festa, na alegria e no bem-viver, que veio dar num conjunto de canções dançantes e politicamente descompromissadas, produzidas para o carnaval: a axé music.

---

<sup>112</sup> Marilda Santanna cita os bares Dama da Noite, Bilhostre, Luz de Velas, Vagão, Cheiro de Mar, Canteiros, Caneco e Travessia.

### 3 - Brown e os bastidores da cena musical baiana

Quando Carlinhos Brown e sua futura empresária Ivana Souto se conheceram, por volta de 1982, ele e Tony Mola<sup>113</sup> faziam a percussão da banda Salamandra, contratada do bloco Camaleão. Conta o produtor da banda que Brown lhe pediu pra comprar timbales e disse: “invista, que eu sozinho faço o que a varanda toda faz, mas você tem que me pagar igual ao guitarrista”<sup>114</sup>, e teria começado aí a valorização do percussionista na formação de uma banda de trio elétrico<sup>115</sup>, que passou por várias mudanças. O que começou com guitarra baiana e percussão ganhou baixo e voz nos anos 70 e teclado nos 80, introduzido por Luiz Caldas, junto com a subida de percussionistas das laterais para o alto do trio, onde se encontrava o resto da banda.

Nessa época, Brown frequentava o Pelourinho, mais especificamente, a ladeira do Taboão, onde viviam Seu Farinha e sua mulher, pais de Tony Mola, que acolhiam a rapaziada em casa todas as tardes. Ficavam ouvindo muita salsa e todo tipo de música caribenha, enquanto tiravam sons de congas e outros instrumentos de percussão. Juntavam-se ao grupo Gerônimo Santana, Waltinho do Chiclete com Banana, Ivan Huol e outros que viriam a se destacar como a nova geração da música popular produzida em Salvador.

Gerônimo explica a grande incidência desses ritmos no Pelourinho como uma consequência do regime de ditadura militar iniciado nos anos 60. Antes do golpe, a música latina era muito tocada nas rádios e vitrolas das classes média e alta de Salvador: ouvia-se Célia Cruz, Tito Puentes, Peres Prado, orquestra Sonora Matancera; mas depois de 1964 essa música passou a ser renegada porque, afinal, um comunista havia feito a revolução em Cuba.

---

<sup>113</sup> Tony Mola participou de várias bandas e acompanhou muitos artistas da axé music: Chiclete com Banana (quando ainda banda Scorpios), Banda Eva, Buscapé, Cheiro de Amor, Luiz Caldas e Acordes Verdes, Nissinho, Geromino, Rumbaiana, Asa de Águia, Timbalada, Sarajane, Banda Reflexus, Jorge Zarath, Ricardo Chaves, Armandinho, Dodó e Osmar, Tato Lemos, Paulinho Boca, Saul Barbosa, Daniela Mercury, Margareth Menezes, Cid Guerreiro. Foi o criador da banda Bragadá. (Cf. MySpace de Tony Mola)

<sup>114</sup> Documentário *60 anos de Trio*, TVE-Bahia, veiculado em 2010.

<sup>115</sup> Segundo depoimento do percussionista argentino-baiano Ramiro Musotto, criador da Orquestra de Berimbaus e autor de um trabalho sobre a harmonização do instrumento, em 1984 Brown ainda tocava nessa banda: “A primeira vez que eu toquei no carnaval em cima de um trio foi com a banda Salamandra, e nesta banda tinha o atual batera da Ivete, meu amigo Toinho Batera e o segundo percussionista era Carlinhos Brown. Então, entrei bem, pela porta grande, digamos. Era o carnaval de 1984, nunca vou esquecer a emoção, eu chorei na praça da Piedade quando o cantor disse: só percussão!!! E ficamos eu no agogô e Carlinhos nas congas e havia 30 mil pessoas, sei lá quantas, dançando só com o som que nós fazíamos”. (Ramiro Musotto, in: Nunes, 2008)

“Fechou a importação, quem tinha jogou fora ou vendeu pros sebos, os discos baixaram de preço e foram parar no Pelourinho, porque o que não prestava ficava ali”. Discriminadas, essas músicas passaram a ser “coisa de preto, vagabundo, música que puta gostava de dançar” (Gerônimo, 2005).

A bem da verdade, a música latina nunca deixou de ser tocada, fosse nos bailes conduzidos pelas grandes orquestras, ou nos pequenos redutos da elite, as boates dos clubes sociais, ou nos dancings populares, os boleros sempre estiveram presentes. Apenas a salsa chegou mais tarde porque era um estilo recentemente criado. E, embora fosse latino, surgiu nos Estados Unidos, na década de 1970.

Na década de 60, havia meio milhão de latinos nos Estados Unidos, a maioria porto-riquenhos, dos quais muitos músicos. Como todos esses artistas eram latinos que tinham nascido ou crescido em Nova York, sofriam influências tanto do jazz e do rock, como também do mambo, da rumba e do cha-cha-cha. Os músicos se apossaram do rhythm and blues e do rock and roll e fizeram fusões com ritmos latinos tradicionais que cresceram ouvindo. Em 1971, uma pequena gravadora de Nova York chamada Fania reuniu seus melhores artistas em um concerto em Manhathan, o *Fama All Stars*, que apresentou um novo ritmo latino: a salsa. Os latinos disseram: “salsa é a nossa música”. Um dos donos da Fania filmou o evento, e o sucesso foi tão grande que a Fania comprou as concorrentes e se tornou a única gravadora latina em Nova York. Em 73, se apresentaram para mais de 40 mil pessoas em um estádio e fizeram outro filme, chamado *Salsa*, que foi interrompido porque a multidão invadiu o palco, roubou instrumentos e destruiu o gramado. No ano seguinte ganharam o mundo em turnê com Celia Cruz como convidada e o irmão de Carlos Santana introduziu uma guitarra pop. Eram os “embaixadores da salsa” que provocavam uma explosão de vendas internacionais da Fania. No final da década, tinham vendido milhões de discos, mas nos Estados Unidos a maioria das pessoas nem percebeu. Um dos donos tinha comprado sua própria prensa, os músicos não sabiam quantos discos eram prensados e vendidos, começaram a deixar o Fania All Stars e criar suas próprias bandas. Em 79, a

Fania parou de fazer novas gravações, mas seu dono morreu rico quase duas décadas depois<sup>116</sup>.

No início dos anos 80, fazia sucesso também em Salvador uma banda multi-étnica que se apresentava em um bar instalado em um vagão de trem estacionado em um terreno alto no bairro do Rio Vermelho. O Vagão era freqüentado por jornalistas, artistas e intelectuais atraídos principalmente pela música dançante e sensual da banda que veio a se chamar Rumbahiana. Formada por instrumentistas de diversas partes do mundo – alemão, sueco, chileno, argentino e baianos – o repertório era por eles explicado como autêntica música caribenha com forte sotaque baiano. A presença da música cubana e caribenha em geral na cena soteropolitana se dava, portanto, não só no gueto - o Pelourinho de Tony Mola ou o Candeal de Carlinhos Brown - como em espaços mais sofisticados.

Também nessa época, os blocos afro – blocos carnavalescos de afirmação étnica e música de base percussiva - começavam a ganhar mais espaço no carnaval, e o Olodum despontava com seus tambores sob o comando de Neguinho do Samba, mostrando uma ritmia própria que atraiu músicos estrangeiros como Paul Simon e Mickael Jackson ao Brasil para gravar seus clipes no Pelourinho. Essa levada – denominada samba-reggae - acabou contribuindo para a formação da identidade múltipla que iria ter a nova música baiana. O samba-reggae e ritmos nativos como o samba, sob as influências da música caribenha misturada aos cânticos e ritmos do candomblé, desembocariam na chamada axé music, denominação dada à cena musical que a nova geração viria a produzir, com o apoio tecnológico dos Studios WR Gravações e Produções, que foi fundamental para o registro e a difusão dessa produção.

---

<sup>116</sup> Essas informações constam do documentário *A Revolução da Salsa*, veiculado no canal NATGEO em 27/12/2009.

## 4 - Os Studios WR

A Gravações JS havia dado o primeiro passo na fonografia baiana e teve importância histórica por haver registrado os momentos iniciais de artistas que tiveram reconhecimento nacional. Durante 15 anos permaneceu sozinha no mercado, mas em 1975, a empresa Studios WR Gravações e Produções Ltda, mais conhecida como a WR, foi criada pelo administrador Wesley Rangel<sup>117</sup>, numa parceria com o técnico radialista Pedrilson Argolo, para atender ao mercado publicitário<sup>118</sup> com a gravação de *jingles* e *spots*. Durante sete anos as duas gravadoras co-existiram, mas a JS fechou as portas em 1982, por não aguentar a concorrência da WR, que tinha melhores equipamentos, técnicos e relações no mercado da música<sup>119</sup>. Segundo depoimento de Jorge Santos, a JS encerrou suas atividades em 1982 porque se tornou impossível a concorrência com o mercado do sul e sudeste. Sabia que havia a necessidade de se atualizar, mas “como é que eu podia concorrer com um equipamento primário? Importar era caro e tinha restrições. Por exemplo: só podia vender depois de cinco anos. Tinha financiamento para equipamento de cinema, mas não havia para estúdio de som” (Santos, 2004). No entanto, José Emmanuel, que foi dos mais aplaudidos cantores da década de 60, credita o declínio a outros fatores:

Não havia divulgação, não havia um planejamento com as rádios para divulgação, mesmo sendo um homem de rádio também, não acontecia nada, o próprio artista ia pedir às rádios para tocar o disco, nenhuma distribuição ou muito pouca era feita pela gravadora. (...) Teve que chegar a WR para dar início ao processo. (José Emmanuel, 2004)

---

<sup>117</sup> “Wesley Rangel é um baiano de Iramaia, que chegou em Salvador em 1967 para estudar. cursou Administração de Empresas e posteriormente Direito com interesse especial em Direito Autoral. Representante da SOCINPRO em Salvador - uma das principais sociedades administradoras de Direitos Autorais do País - tem acompanhado de perto a evolução da música baiana no Brasil e no Exterior.” Cf. <http://www.wrbahia.com.br/paginas/conteudo/wrangel.htm>. Acesso 10/10/2010.

<sup>118</sup> A WR funcionou primeiro no 6º andar do edifício A Tarde, na Praça Castro Alves. Em 1980, mudou-se para uma casa na rua Manoel Barreto, bairro da Graça, e hoje tem sede própria, com vários estúdios, na rua Maestro Carlos Lacerda, Garibaldi, bairro do Rio Vermelho.

<sup>119</sup> Para mais detalhes sobre as duas gravadoras baianas, cf. PAULAFREITAS, Ayêska. “Da JS à WR: apontamentos para uma história da indústria fonográfica na Bahia”. INTERCOM 2004. Anais. CD ROM. Porto Alegre, set.2004a.

Até o início da década de 80, a quase totalidade da produção dos Studios WR era de *jingles* para rádio e TV, com algumas raras exceções<sup>120</sup>. Para atender a esse mercado, Rangel mantinha uma banda de estúdio, cuja base era formada por Toninho Lacerda nos teclados e arranjos, Carlinhos Marques no baixo e Leléu na bateria. Aos poucos a banda foi ampliando-se: primeiro, com os vocalistas Silvinha Torres e Paulinho Caldas, que trouxeram o guitarrista Luiz Caldas e a cantora Sarajane. Com a morte de Leléu em 82 e a saída de Toninho Lacerda em 83, a banda ficou com a seguinte formação: “Carlinhos no contrabaixo, guitarras Luiz Caldas (e vocais), Silvinha e Paulinho Caldas nos vocais, Tony Mola e Carlinhos Brown na percussão, Cesinha na bateria e Alfredo Moura revezando com Luizinho Assis nos teclados” (Rangel, 2004).

Luiz Caldas havia criado a banda Acordes Verdes<sup>121</sup> e, no carnaval, tocava no trio elétrico Tapajós. Em 1983, a WR gravou e lançou com festa no Circo Troca de Segredos o compacto simples *Luiz Caldas e Acordes Verdes*, com as músicas O Beijo (de Luiz e João Batera) e Como um Raio, uma canção em homenagem ao jogador de futebol Osni<sup>122</sup>. Em uma festa como esta teve início a parceria de Luiz Caldas e Brown, que passaria a integrar tanto a Acordes Verdes como a banda de estúdio da WR. Segundo Luiz Caldas, “Brown entrou pro Acordes Verdes de uma forma um tanto interessante, eu estava fazendo um show no extinto ‘Circo Troca de segredos’ e ele subiu pra dar uma canja e essa canja durou alguns anos e rendeu boas parcerias comigo.”<sup>123</sup>

Carlinhos Marques, que integrou a Acordes Verdes na sua formação inicial como baixista, afirma que antes mesmo de se tornar banda da WR, “a gente já era sucesso como a maior

<sup>120</sup> Haviam sido gravados os discos *São Jorge dos Ilhéus* de um grupo de instrumentistas liderados por Saul Barbosa; a música caatingueira de Ubiratan; Os Ingênuos; Osmar Pinheiro; Josmar Assis; *Sertania: Sinfonia do Sertão* (1983), de Ernest Widmer e outro com o experimentalismo de Walter Smetak.

<sup>121</sup> “O início da banda Acordes Verdes foi em 1980 quando eu montei a primeira formação do grupo que era eu voz e guitarra, Jota Morbeck voz, Toinho Bibop baixo, Tan e Eduardo percussão. Nessa época a gente tocava no trio Tapajós e já despertava uma certa atenção pelo nosso som e visual ultra moderno pra época, depois de algum tempo eu mudei novamente a formação do grupo e foi dessa formação nova que surgiu Luiz Caldas, Carlinhos Brown, Cesinha, Alfredo Moura, Tony Molla, Carlinhos Marques, Paulinho Caldas e Silvinha Torres.” ([http://www.geocities.com/nara\\_page/fotosamigos.htm](http://www.geocities.com/nara_page/fotosamigos.htm)). Segundo Carlinhos Marques (2005), a Acordes Verdes foi criada por Luiz Caldas na virada de 70/80, e tocou em Belo Horizonte: “quando era trio elétrico mesmo – baixo e duas guitarras baianas - era Luiz Caldas, Mou Brasil e eu. Depois Mou Brasil saiu”.

<sup>122</sup> Participaram Cezinha, Carlinhos Marques, Alfredo Moura, Tony Mola, Paulinho Caldas e Silvinha Torres, além de Luiz Caldas. Gravação e mixagem por Nestor Madrid e Fernando Gundlach, produção de Wesley Rangel e capa de Pedrinho da Rocha. Cf. <http://pedrinhodarocho.wordpress.com/>. Em 09/10/2010.

<sup>123</sup> Cf. [http://www.geocities.com/nara\\_page/fotosamigos.htm](http://www.geocities.com/nara_page/fotosamigos.htm)

estrela do carnaval, abrindo o circuito novo da Barra. A banda por si só já fazia a festa”. Para integrar a banda de estúdio,

Luiz saiu do Tapajós e veio fazer parte da banda. Um músico que já era da formação do Tapajós se integrou – Tony Mola. Silvinha Torres, que já fazia vocais. Paulinho Caldas. E a banda se fechou, foi concluída. A princípio... A princípio tinha um nome de representatividade enorme. Pra concluir, tinha um percussionista que tocava com Lui Muritiba, que era Brown, simplesmente Brown, não era Carlinhos Brown ainda, era Brown. Tinha uma humildade e compunha com Lui Muritiba.

Nessa época houve uma certa confusão entre a Acordes Verdes criada e batizada por Luiz Caldas, que se apresentava no trio elétrico Tapajós, e a banda de estúdio da WR, formada e contratada por Rangel. Mas a Luiz Caldas e os músicos da Acordes Verdes gravaram o disco *Cristal Liso* (Baccarola, 1982) do Trio Elétrico Tapajós, portanto, bem antes de ser montada a banda de estúdio. A maioria do músicos integrava uma e outra, e ambas sofreram mudanças em suas formações. Brown também integrou as duas: tendo iniciado na Acordes Verdes, batalhava para integrar o cast da WR: “na recepção, a gente todos os dias encontrava Brown. Uma calça jeans e uma camiseta amarela. Fazia uma espécie de pressão pra Mola puxar ele pra banda” (Marques, 2005).

A Acordes Verdes aliava a sonoridade de trio elétrico – duas guitarras baianas e baixo – às composições de artistas locais, que se inspiravam no movimento de corpo do próprio público e nos fatos do cotidiano de bairros populares. Tinha influências de outras bandas, a exemplo da Chiclete com Banana, e de compositores da geração anterior, como Moraes Moreira e Caetano Veloso, que deram importantes contribuições como autores do carnaval baiano. Mas a banda de estúdio, dirigida por um empresário, estava voltada para o mercado e visava ao lucro.

No carnaval de 1984, tocava nas barracas armadas na rua para venda de comidas e bebidas a lambada *Quero Você*<sup>124</sup>, que foi grande sucesso, e Rangel percebeu

---

<sup>124</sup> Meu amor / Não se esqueça de mim / Por favor, diga que sim / Eu não consigo esquecer você / Ouça meu bem o que eu vou lhe dizer // Quero você / Quero você / Quero você / Todinha pra mim // Meu amor / Só uma condição / Pra me poder fazer você feliz / Quero ser dono do seu coração / Você é a coisa que eu sempre quis // Quero você... (Quero você, de Carlos Santos e Alípio Martins)

que a sensualidade daquela música chamava mais atenção do que o trio elétrico que passava com aqueles frevos tocando. Era mais sensual, era mais... era bom de paquerar, era mais... era bom de você dançar, de brincar o carnaval. Então, as pessoas da barraca, elas se deliciavam com essas músicas. Aí foi que eu pensei: vamos começar a gravar o disco de Luiz Caldas e vamos começar a encontrar músicas desse gênero. (Rangel, 2004)

A WR iniciou, então, as experiências com a banda de estúdio: regravou Mrs Robinson, em dueto dos irmãos Luiz e Paulinho Caldas, e ainda Nouai e o reggae Visão do Cíclope<sup>125</sup>, ambas na voz de Luiz Caldas<sup>126</sup>, e mandou em fita demo para as rádios. Nessa época, rádio baiana não tocava música baiana; a programação era majoritariamente de música estrangeira romântica, à exceção da Educadora FM que seguia a linha da Rádio Jornal do Brasil FM, tinha por slogan “Só dá Brasil” e fazia uma programação seletiva, em que prevalecia a MPB, a bossa nova, um ou outro samba mais sofisticado, e excluía a música brega, a de carnaval e a música jovem, como o rock. Cristóvão Rodrigues, porém, um experiente radialista atuante em rádio e TV que tinha uma história construída junto à música jovem local, decidiu veicular as gravações, porque grande parte do público jovem já as conhecia ao vivo, tocadas em festas e shows. A aceitação desse público jovem fortaleceu em Rangel o interesse em gravar o disco. Esse não era um fato incomum: Vicente (2000) aponta como característica do mercado fonográfico dos anos 80 a inserção no mercado e na classe artística de grupos etários mais jovens - o que motivou o surgimento do BRock e de cantores de música infantil e jovem – e também de camadas da sociedade com menor poder aquisitivo, que movimentaram segmentos como o sertanejo, o rap, o pagode e a axé music. Era, portanto, um contexto propício ao lançamento de novos cantores e compositores com produção dirigida ao público jovem.

Dentro desse contexto, o projeto do disco de Luiz Caldas ia sendo maturado. Em suas pesquisas por lojas de disco, Cristóvão Rodrigues ouvia dos vendedores que os clientes

---

<sup>125</sup> *Mrs Robinson*, de Paul Simon, estourou com a dupla Simon&Garfunkel, em fins da década de 60; *Nouai* é de Val Macambira e Enzo; *Visão do Cíclope*, de Jéferson Robson, Carlinhos Brown e Luiz Caldas.

<sup>126</sup> Segundo Carlinhos Marques (2005), “Luiz Caldas já era um personagem de destaque no [trio elétrico] Tapajós, como *band leader*, guitarrista e cantor, seguindo a trilha de Moraes Moreira” e puxando o bloco Beijo com a banda que nominara de Acordes Verdes.

estavam procurando por músicas de “um tal” Luiz Caldas<sup>127</sup>, que tinha a canção Fricote, também conhecida como Nega do Cabelo Duro, fazendo sucesso no rádio. Essa canção nasceu de um episódio prosaico: a banda estava reunida em um bairro popular de Salvador, quando passou uma moça negra e, atrás dela, um homem gritava: pega ela aí!. Foi o insight para iniciarem a composição, como uma brincadeira. Tocada em um show, foi gravada na mesa de som e a fita foi para as mãos de Cristóvão, que a veiculou na rádio. Fricote tem uma letra politicamente incorreta<sup>128</sup> e melodia simples, mas agradou ao público por seu ritmo dançante.

A música é tão simplista, minimalista em suas composições, que todo mundo achava ridículo gravar. Dois acordes, praticamente. E uma letra perigosa. Inclusive, nós fomos ameaçados de morte. Iríamos ser eliminados durante o carnaval. A gente ia receber a galinha pulando. Na verdade era uma brincadeira, era algo jocoso. Essa música não iria ser gravada, houve discórdia no estúdio mas os produtores como sempre conseguem convencer. (Marques, 2005)

Nas barracas da Festa de Iemanjá, a 2 de fevereiro, Fricote emparelhava com Escrito nas Estrelas, hit nacional na voz de Tetê Espínola, e o entusiasmo do público deu a Rangel a garantia de que poderia fazer o disco *Magia*<sup>129</sup> (1985), que lançaria um novo ritmo: o ti-ti-ti, e uma dança: o deboche<sup>130</sup>. O processo foi assim resumido por Carlinhos Marques:

Um fato importante: o Acordes Verdes, com a explosão de uma música que não tinha característica nenhuma, não se identificava com nada que a gente fez nos dois ou três anos anteriores, foi escolhida pra fazer parte de um disco, do selo Nova República, uma sociedade entre Roberto Sant’Ana e Brizolinha. Resolvemos

<sup>127</sup> "Sempre fiz pesquisa em lojas de discos e comecei a ouvir dos vendedores que as pessoas estavam procurando por um tal Luiz Caldas, pouco antes de ele estourar no Carnaval de 1984". (Cristovão Rodrigues, apud Sandro LOBO, “Assim pintou a axé music”, disponível em <http://br.groups.yahoo.com/group/maldito/message/11>)

<sup>128</sup> “Nega do cabelo duro / Que não gosta de pentear / Quando passa na Baixa do Tubo / O negão começa a gritar / Pega ela aí, pega ela aí / Pra quê? / Pra passar batom / De que cor? / De violeta / Na boca e na bochecha / Pega ela aí, pega ela aí / Pra quê? / Pra passar batom / De que cor? / De cor azul/ Na boca e na porta do céu.” (Luiz Caldas e Paulinho Camafeu)

<sup>129</sup> Faixas: *Magia* (L.Caldas), *Tilintar* (L Caldas), *Visão do Ciclope* (Jeferson Robson, C Brown, L Caldas), *Sonho bom* (Silvinha Torres, Paulinho Caldas, Alfredo Moura), *Nouai* (Val Macambira, Enzo), *Fricote* (Paulinho Camafeu, Luiz Caldas), *Pinta jamaicana* (Edmundo Carôzo, L Caldas), *A vida é assim* (Zé Paulo), *Contra-mão* (Silvinha, Alfredo Moura), *Nara* (L Caldas)

<sup>130</sup> Sarajane gravou a canção *Merengue Deboche* em 1986.

rejeitar EMI, CBS, PolyGram, Som Livre, para fazer um trabalho com uma gravadora nova, que levava o símbolo da abertura, da democracia. (Marques, 2005)

A WR havia lançado-se no mercado do disco, mas não como um selo. Desde então era uma produtora que descobria talentos locais, gravava seus primeiros discos, mas os passava a um selo nacional, que fazia a prensagem, a divulgação e a distribuição nacionais. O disco *Magia*, a banda Acordes Verdes e o reconhecimento da música dos blocos afro, especialmente o samba-reggae do Olodum, determinaram o carnaval de 1985 como o marco histórico do nascimento de um movimento de renovação da música popular de rua batizado de “axé music” por Hagamenon Brito, um jornalista adepto do rock que pensava estar criando uma expressão pejorativa; mas os próprios artistas e compositores se valeram da ideia, a incorporaram e inverteram o sentido inicial, dando-lhe uma conotação identitária e positiva.

A palavra axé já vinha aparecendo na música baiana antes da interferência de Hagamenon Brito. Em 1982, o Chiclete lançou, no seu disco *Estação das Cores* (Continental), a canção Até o Carnaval Trazer Todo Axé. Nesse disco há também referências ao Pelourinho - Simplesmente Pelourinho - e à africanidade - Tribo Nagô. No disco *Energia* (Continental, 1983), além da palavra axé, a exemplo da canção Canto do Aledé (Missinho), já aparece a influência cubana citada anteriormente, em Bahia Cubana (Missinho e Hércules de Amorim). E no primeiro disco do Chiclete, ainda vinculado ao trio Trás os Montes (*Trio Elétrico Trás os Montes & Chiclete com Banana*, Baccarola/Ariola, 1981), há uma canção de Missinho, o principal compositor da banda no seu início, que remete à fração africana da cultura local: Terra de Oxalá. Mas todos os artistas que faziam música para carnaval e freqüentavam a WR se recordam de ter sido Gerônimo, neto de mãe de santo na nação Jêje, o primeiro a usar a palavra axé como saudação a seus colegas. A palavra expressa bons fluidos, força, energia. Finalmente, Netinho deu um drible no preconceito e assumiu o termo, intitulando de *Axé Music* (Polydor, 1992) o disco da banda Beijo, da qual era dono e vocalista.

Então, a música baiana, ela nasce com várias influências genéticas, principalmente a influência da salsa, do merengue, do carimbó, e recebe, junto com isso, essa

influência dos tambores do Olodum. Então, tudo isso resultou numa música extremamente rica, do ponto de vista rítmico, de letra simples, porque surgida basicamente no povão. (Rangel, 2004)

Das ruas, a axé music foi para o programa do Chacrinha, que apadrinhou Luiz Caldas, Sarajane e Zé Paulo e deu visibilidade nacional a uma música que nascia associada a uma coreografia alegre e sensual. Sarajane caiu nas graças da Rede Globo e participou de 14 programas seguidos dos Trapalhões. O rádio baiano passou, então, a tocar música baiana, dando espaço a vários artistas.

## **5 - O mercado de música no Brasil dos anos 80**

Na década de 70 a indústria nacional do entretenimento começou a ganhar fôlego<sup>131</sup>, mas houve altos e baixos. Em 73, com o 1º choque do petróleo - quando os países produtores do Oriente Médio diminuíram a produção, aumentaram os preços e criaram um bloqueio que resultou em crise internacional -, faltou matéria prima para a produção de discos. A indústria nacional voltou a crescer a partir de 77, sendo 79 o seu melhor ano. No início da década de 80, porém houve uma crise na indústria fonográfica mundial que só veio a se reverter a partir de 84. As estratégias adotadas pela indústria foram a exploração de artistas locais de sucesso, mas sem expressão nos Estados Unidos (Julio Iglesias, Roberto Carlos), e a venda de artistas que haviam saturado o mercado norte-americano mas eram de grande

---

<sup>131</sup> Segundo Ortiz (1995), o Estado autoritário da ditadura militar aprofunda medidas econômicas do governo JK, reorganiza a economia brasileira e consolida-se o “capitalismo tardio”. “Em termos culturais, essa reorientação econômica traz conseqüências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens culturais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais” (p.114). Ortiz afirma que os interesses do Estado - ao mesmo tempo repressor e incentivador das ações culturais - e dos empresários da cultura são os mesmos, diferenciando-se na ideologia, moralista do Estado e mercadológica dos empresários. Estes se queixam do excessivo rigor da censura, que acarreta prejuízos materiais, o que permite deslocar a questão cultura/censura para o plano econômico (p.120). Ortiz acrescenta que “o que caracteriza a situação cultural nos anos 60 e 70 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais” (p.121), cuja expansão pode ser comprovada em números: livros, de 43,6 milhões de exemplares (1966) para 112,5 milhões (1976); filmes, crescem de 13,9% do mercado (1971) para 35% (1982). O mercado fonográfico deu uma arrancada em 1970, em parte devido à facilidade de aquisição de eletrodomésticos: “entre 1967 e 1980 a venda de toca-discos cresce 813%” e o faturamento das empresas fonográficas cresce 1375% entre 1970 e 1976 (p.127). Em 1970 havia cerca de 4 milhões de domicílios com aparelho de TV; em 1982, eram mais de 15 milhões, e o hábito se disseminara por todas as classes sociais (p.130).

alcance internacional (Michael Jackson, Madonna). A recuperação da indústria mundial ocorreu, portanto, através da concentração em poucos artistas – os chamados *blockbusters* (Vicente, 2002).

No Brasil, os anos 80 começaram em crise devido à retração da economia mundial provocada pelo 2º choque do petróleo em 79 - a paralisação da produção iraniana manteve os preços elevados até 1986 - e endividamento do país, o que resultou em altas taxas de inflação e desemprego. A crise repercutiu na indústria do disco, ocasionando uma grande concentração de mercado: pequenas gravadoras foram absorvidas por outras de maior porte, mas as grandes empresas acabaram sendo atingidas. Houve também uma distribuição de artistas pelas multinacionais e nacionais; nessa divisão, as gravadoras nacionais ficaram com os artistas de apelo popular, lançados no “disco econômico, classe C” (Lebemdiger, apud Vicente, 2002:75), que eram vendidos pela metade do preço, enquanto os artistas de maior projeção eram contratados por gravadoras multinacionais. Vicente acrescenta que “o crescimento constante do setor e a grande lucratividade garantida pelos incentivos fiscais” (id., ibid.:77) levaram as empresas a uma acomodação e destaca o papel da Continental na gravação de artistas ligados a novas tendências. Credita ao desinteresse das multinacionais por novos segmentos a permanência da Copacabana e da Continental sob capital nacional até os anos 90. De fato, serão gravadoras nacionais que irão lançar os primeiros artistas da axé music.

Considerando a divisão do mercado do disco em *majors* (as grandes gravadoras multinacionais que controlam a cadeia de produção do início ao fim) e *indies* (as independentes, de menor porte, nacionais ou locais), a indústria fonográfica na Bahia sempre restringiu-se às *indies*. São estas que descobrem novos talentos e segmentos marginais, gravam e os repassam às *majors*, que se encarregam da prensagem e da distribuição dos discos. A produção da JS só tinha divulgação quando levava o selo de outra maior. Quando Gilberto Gil gravou Aquele Abraço na JS, foi apenas voz e violão porque um problema de *delay* no estúdio impossibilitou o acréscimo de outros instrumentos, mas a gravação foi complementada por orquestra no Rio, e levou o selo da Phillips. Já a WR, segundo o próprio Rangel, nunca teve um selo de fato, e foi sempre uma produtora: “as pequenas produtoras, elas faziam seus produtos, mas não tinham condições de botar no mercado. Não tínhamos dinheiro para prensagem, não tínhamos dinheiro pra

distribuição, não tínhamos nada, então, tínhamos que estar à mercê dessas grandes gravadoras” (Rangel, 2004). Gravava-se na WR e o produto chegava ao mercado com o selo de uma gravadora nacional, como a Nova República (Luiz Caldas, Gerônimo), Eldorado (Daniela Mercury), e a que mais lançou produtos baianos: a Continental (Durval Lelys, Gerônimo, Banda Mel).

Renato Ortiz explica que algumas *majors* “atuam na periferia através de filiais cuja função é produzir discos com os cantores locais” (1995:194). Portanto, a WR apostou na venda dos artistas da axé music não apenas por perceber o valor desse conjunto de compositores, instrumentistas e cantores, mas também porque o mercado nacional abria-se para a música executada longe dos grandes centros. Para atender a essa demanda, Rangel investiu em equipamentos: “os Studios WR, operando com 16 canais, estruturaram-se para a gravação de discos, com o nível das melhores gravadoras do sul do país e cria, com isso, um novo mercado de trabalho para técnicos, músicos, arranjadores, maestros, vocalistas”<sup>132</sup>.

Peterson e Berger (1975), em trabalho sobre a ocorrência de ciclos na música popular norte-americana no período de 1948 a 1973, identificam cinco períodos que alternam uma intensa concentração em oligopólios com uma segmentação da indústria e do mercado em selos independentes<sup>133</sup>. Se considerarmos que a tendência internacional se refletia na esfera local com um certo retardo, os dois períodos nos quais há diversificação e expansão de selos independentes – 1956-1959 e 1969-1973 – praticamente coincidem com o nascimento das duas gravadoras baianas. É também nesse último período que se dá a expansão da gravadora Fania. Os autores prevêem, para depois de 1973, um longo período de intensa concentração em grandes companhias que controlariam todo o fluxo de produção e a conseqüente diminuição na inovação e diversidade de artistas e selos.

---

<sup>132</sup> Cf. Tribuna da Bahia, 10/12/1983, p.18.

<sup>133</sup> Os autores mostram como essas mudanças afetaram a inovação e a diversificação da música popular e concluem que a grande concentração do mercado conduz à homogeneização e estandardização do produto. Os cinco períodos são: 1) de 1948 a 1955, houve uma intensa concentração corporativa em 4 companhias, com controle total do fluxo da produção; 2) de 1956 a 1959, selos independentes ganham maior expressão e novos artistas e segmentos não prestigiados ocupam posições predominantes; 3) de 1959 a 1963, o cenário manteve-se estável; 4) de 1964 a 1969, uma re-arrumação no mercado, motivada pelo surgimento de uma segunda geração do rock, provoca a volta à concentração nas grandes gravadoras; 5) de 1969 a 1973, selos independentes são adquiridos pelas *majors*, uma estratégia para atender a toda gama de gosto dos consumidores com a ampliação do leque de artistas; no entanto, apostam que a tendência seria retornar à posição inicial, de concentração e total controle do fluxo pelas *majors*.

No caso brasileiro, a crise do início dos 80 provocou a concentração do mercado, o fechamento de pequenas gravadoras, de fábricas, demissão de funcionários, fusões de empresas, e também a reestruturação e racionalização das empresas (Vicente, 2002:91), que impunham uma visão mais comercial – o departamento comercial substituiu o artístico na tomada de decisões, houve cortes de funcionários, redução do *cast* e da verba de contratações e promoções. Mas a crise implicou também na adoção de um “sistema aberto”, que estabelece vínculos com selos independentes menores e produtores de discos independentes para garantir não só grandes lucros pelo monopólio da fase final de produção e distribuição, como a segurança de poder atender à instabilidade do mercado no que se refere à demanda por novos produtos (Lopes, 1992). Este cenário favoreceu o lançamento dos inúmeros produtos da WR nos anos 80 e 90.

Acompanhando o processo de reestruturação e racionalização das gravadoras, deu-se também a profissionalização das atividades fonográficas, para atender à lógica do mercado. Surge, então, a figura do compositor profissional, que se utiliza de uma fórmula de sucesso para atender às demandas específicas; sua expressão maior foi a dupla Sullivan & Massadas, que compôs desde música para crianças até baladas românticas. As gravadoras criaram estratégias de divulgação que incluíam a instituição da “faixa de trabalho” - a música que deverá tocar incessantemente nas rádios -, o “jabá” - pagamento a disc-jóqueis e programadores para que toquem essa música - e apresentação em programas de TV (Vicente, 2002:103). Em contraponto ao “artista de catálogo”, que grava e vende com uma certa regularidade e tem um público cativo, surge o “artista de marketing”, aquele concebido e produzido “a um custo relativamente baixo, com o objetivo de fazer sucesso, vender milhares de cópias, mesmo que por um tempo reduzido” (Dias, 2000:78). O resultado dessas inovações foi a pasteurização da música popular brasileira, no que diz respeito à letra, melodia, arranjos e até à performance dos artistas. Era o que se dizia da *axé music*: todas as canções eram cópias do mesmo modelo, todas as letras exaltavam Salvador ou a Bahia, sua gente, suas festas, o carnaval, o verão e tinham um refrão com “ai, ai, ai”, “oi, oi, oi”, “aê, aê, aê”. Os compositores também se repetiam: Luiz Caldas, Geronimo, Carlos Pita, Carlinhos Brown... Este recebeu o Troféu Caymmi 1986 por ser o compositor com maior número de canções executadas nas rádios.

Vicente ressalta que a década de 80 foi a era das cantoras, porque viu nascer – ou explodir – uma nova geração de intérpretes femininas do que se convencionou chamar de MPB: Amelinha, Joanna, Simone, Ângela Ro Ro, Sandra de Sá, Zizi Possi. Mas cantores e cantoras assumidamente românticos, como Fábio Jr, Wando, José Augusto, Rosana, a maioria ligada a gravadoras internacionais e à Rede Globo, começaram a ocupar o espaço antes tomado por cantores internacionais. Essa “música popular romântica” que assolava o Brasil incluía o estilo brega, com nomes como Lindomar Castilho, Waldick Soriano e Amado Batista, que se mantinham fora do circuito televisivo mas foram responsáveis por grandes vendagens. E a esses somem-se o que Vicente denominou de “performativos”, como Sidney Magal, Gretchen e Maria Alcina (Vicente, 2002:99-100). Mas na década fizeram sucesso também a música infantil, liderada por Xuxa, e a música sertaneja.

No ano de 1986, essa explosão de consumo, impulsionada evidentemente pelo Plano Cruzado, provocou um crescimento de 72,3% da indústria fonográfica brasileira, causando um fenômeno que se dera por ocasião da primeira crise do petróleo: a falta de matéria prima para os discos e de cartolinas para as capas. É nessa euforia do mercado que se dá, na Bahia, a explosão da axé music.

## **6 - A cena da axé music e a baianidade**

Para pensar a axé music como uma cena musical caracterizada por um repertório de músicas produzidas para o carnaval de Salvador, é necessário dizer o que se entende por cena musical. Para esclarecer essa questão, Freire Filho e Fernandes (2006) foram buscar a resposta com Will Straw, que estudou as conexões entre práticas musicais e agrupamentos na metrópole e faz a distinção entre comunidade musical e cena musical. *Comunidade musical* refere-se a um “grupo populacional de composição relativamente estável (...), cujo envolvimento com a música toma forma de uma contínua exploração de uma ou mais linguagens musicais, supostamente enraizadas numa herança histórica geograficamente específica”. É o caso dos grupos que se formaram em torno da questão étnica e social, como o Ilê Aiyê, o Olodum, o Malê Debalê, o Araketu e a Timbalada, grupo formado por Brown com moradores da comunidade do Candeal que se encontravam à margem e estavam sujeitos a sofrer violência por parte de gangues ou da polícia. Os autores dizem

ainda que o propósito dessas comunidades musicais é “estabelecer uma ligação afetiva entre práticas musicais contemporâneas e um legado musical que lhe confira um caráter de pertinência” (2006:29). De fato, como veremos na Parte III, a banda Timbalada, que chegou a ter 400 integrantes, resgatava o uso do timbau, instrumento da tradição angola à qual parte do Candeal estava ligada por hereditariedade.

A *cena musical* não caracteriza uma comunidade musical e sociológica, mas é definida como “um espaço cultural no qual um leque de práticas musicais coexistem, interagem umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação, de acordo com uma ampla variedade de trajetórias e interinfluências” (Straw apud Napolitano, 2002:30-31). A axé music surge e se mantém no espaço cultural do carnaval de Salvador (e suas extensões), no qual interagem práticas musicais diversas como a música de trio, a música de bloco afro, o reggae, o pagode e suas variantes, e mais outros ritmos que nascem de suas fusões, cujo exemplo mais representativo é o samba-reggae de Neguinho do Samba.

Embora se tenha convencionado que o marco histórico seria o lançamento do disco *Magia*, em 1985, a cena já existia antes dessa data, como comprova o nascimento de bandas que se destacaram no carnaval. Além da Acordes Verdes, que tocava no Trio Tapajós, havia o Chiclete com Banana (primeiro disco em 1981), a Banda Furtacor<sup>134</sup> (1983), do tecladista Ademar Andrade, e a Salamandra, na qual Brown, Mola e Musotto tocavam. Depois surgiram Banda Reflexu's (1987), antes Raízes do Sol (1986); Banda Mel (1987), Asa de Águia (1987); Cheiro de Amor (lançada como Pimenta de Cheiro em 1987). Em contraponto a essas, que foram chamadas “bandas de trio” porque se apresentavam em cima de um trio elétrico, começaram a ganhar mais espaço as “bandas de bloco afro”, eminentemente percussivas, que faziam o desfile a pé: a Bandaiyé, do bloco Ilê Aiyê, a banda do bloco afro Olodum, que lançou seu primeiro álbum *Egito Madagascar* em 1987; a do Malê Debalê, a do Muzenza e a do Araketu. Esses dois grupos tinham propostas bem distintas: as bandas de trio visavam ao mercado do carnaval, que nessa década se reestruturava para atender ao turismo; as bandas de bloco afro pretendiam recuperar e

---

<sup>134</sup> O primeiro disco da Banda Furtacor foi gravado na WR, em 1984, e apresentava as canções Riscou no Céu (Carlos Pita) e Feitiço Baiano (Geraldo Pita). Neste ano a Furtacor ganhou prêmio de melhor banda do carnaval. (Informações de Ademar Andrade, via e-mails, outubro/2010).

exibir suas raízes africanas e, principalmente, chamar a atenção dos poderes públicos e da sociedade para essa afro-baianidade.

Sabe-se que os afoxés datam do século XIX e nasceram com o propósito de levar às ruas, nos dias de carnaval, o canto e a dança do candomblé, sendo o mais antigo em atividade o Afoxé Filhos de Gandhi (1949), um cordão derivado do bloco de estivadores Comendo Coentro (1948), que se tornou emblemático do carnaval baiano como um diferencial de comedimento e paz. Mas foram os blocos afro, na passagem dos anos 70 para os 80, que deram visibilidade a elementos da cultura de matriz africana. Os principais blocos - Ilê Aiyê (1974), o Olodum (1979), o Muzenza (1981), nascido de uma dissidência do Olodum, o Malê Debalê (1980) e o Ara Ketu (1981) – começaram a sair do segundo plano do carnaval, ganharam novos horários no desfile, conquistaram espaço na mídia e passaram a ser freqüentados pela classe média. Os turistas exigiam participar dos ensaios do Olodum para aprender a dançar o samba-reggae de Neguinho do Samba, e as ondas sonoras dos tambores ultrapassaram fronteiras e chegaram a muitos lugares.

A atuação do movimento negro, com extensão em entidades como os blocos afro, deu visibilidade à luta política contra o preconceito, a discriminação e o racismo, e procurou conscientizar a população negra de Salvador quanto aos seus direitos, aumentando a sua auto-estima e estimulando-a para o exercício da cidadania. Descobre-se a beleza do negro, “black is beautiful”, e suas tradições se renovam numa nova moda afro de penteados, estampas e adereços usados por negros e não-negros. A negritude passa a ser assumida como positiva, e Gerônimo canta, em 86: “Eu sou negão! Eu sou negão! Meu coração é a liberdade”<sup>135</sup>. A partir de meados dos anos 80, a linguagem dos tambores passa a influenciar também os compositores de bandas de trio elétrico, a exemplo de Daniela Mercury, que irá incorporar não só a batida do samba-reggae, mas também a coreografia da dança afro. Por outro lado, os blocos afro também irão introduzir instrumentos harmônicos e eletrônicos na paisagem acústica dos tambores, e o Araketu lançará, em 1991, o afro-pop.

Maria Brandão (1993) destaca o ano de 1984 como um marco na construção de uma identidade local, quando esta, embora estivesse sendo construída desde há muito, parece ter

---

<sup>135</sup> O disco de vinil *Eu sou negão*, gravado em Salvador, nos Studios WR, em 1986, foi lançado em 1987, pela gravadora Continental. Tem apenas duas canções: Jubiabá e Macuxi Muita Onda, mais conhecida como Eu Sou Negão.

sido não apenas reconhecida, mas oficializada pelos poderes públicos. Nesse ano, numa tentativa de recuperar o carnaval de rua, então marcado pela violência, a Prefeitura Municipal de Salvador decretou o centenário do carnaval baiano, tendo como referência não a participação popular, que incluiria os escravos, mas os desfiles das classes média e alta. Comemoraram-se, também, os 90 anos da ialorixá Mãe Menininha, agraciada com a comenda Maria Quitéria da Câmara Municipal; o Paço Municipal acolheu o retrato de Zumbi dos Palmares; discutiu-se o tombamento dos terreiros de candomblé; proliferaram as lavagens de escadarias, não só de igrejas; surgiram entidades carnavalescas, como afoxés e blocos, pautadas nas culturas africanas; autoridades do candomblé anunciaram que o ano estava sob a regência de todos os orixás. Viu-se “a aceitação complacente da cultura negra e do negro desde que ‘em seu lugar’; a afirmação de um prazer específico, local” (Brandão, 1993:105).

Esse reconhecimento de uma identidade local era um reflexo de movimentos mais amplos, situados na esfera mundial. A transformação começou nos anos 70, quando autores provenientes de países colonizados – a exemplo de Bhabha, Hall, Spivak e Gilroy - começaram a introduzir o debate sobre identidades em países hegemônicos. O interesse em identidades tidas como subalternas foi uma decorrência do processo de independência de países colonizados ocorrido em várias partes do mundo, e que desconstruiu a idéia do “outro” como aquele situado em oposição ao branco judeu/cristão ocidental. A partir dos anos 1980, em todo o mundo, a idéia de construção da nação começou a dividir espaço com a de construção de identidades. Os inúmeros movimentos sociais que pipocavam por toda parte fizeram as atenções se voltarem para questões como os direitos civis, o multiculturalismo, o direito à diferença.

No Brasil, o debate chegou na década de 80, após a abertura política e a anistia. A idéia de uma unidade nacional, de um pensamento unívoco, começava a esfacelar-se em várias esferas, fazendo surgir vozes emergentes. A discussão da realidade brasileira ultrapassava os grandes fóruns legitimados; deixava, por exemplo, de ser privilégio da grande literatura e passava à poesia popular feita para ser lida em voz alta e ouvida, à imprensa alternativa e à música popular. Começavam a se definir as identidades delineadas pela etnicidade, pelo gênero, sexualidade, classe social e as configuradas em territórios mais específicos que os nacionais: as identidades regionais.

Maria Brandão (1993) observa que, mesmo em um país homogeneizado por redes de comunicação e outras como a previdência social, existem manifestações de códigos locais que costumam ocorrer quando comunidades regionais e/ou étnicas se sentem ameaçadas em sua identidade e sobrevivência. No caso brasileiro, cultura nacional refere-se a um conjunto de vários códigos regionais e étnicos, dentre os quais destacam-se a mineiridade, o gauchismo e a baianidade. Esta última é apresentada como “mercadoria de exportação por excelência, a afirmação do bom-viver, da ‘fidalguia de sentimentos’, da ‘convivência entre raças’ e da sua jovem nordestinidade” (Brandão, 1993:102).

Embora essa imagem nem sempre corresponda às relações sociais internas, a mídia, os órgãos públicos e as empresas de turismo têm interesse em preservá-la porque promove lucro. O texto da baianidade, no entanto, foi escrito não só pelo turismo e pelo poder público, mas também pelos artistas baianos, principalmente através da música e da literatura<sup>136</sup>. Na música, foi decisiva a contribuição de Dorival Caymmi, Caetano Veloso, Gilberto Gil, a dupla Antonio Carlos e Jocaí e, nas duas últimas décadas do século XX, dos compositores da música popular produzida para o carnaval. Compositores não baianos também participaram da escrita desse texto da baianidade, como Ary Barroso (No Tabuleiro da Baiana<sup>137</sup>, Na Baixa dos Sapateiros), Geraldo Pereira (A Falsa Baiana), Vinicius de Moraes e Toquinho (Tarde em Itapuã, Meu Pai Oxalá), além de autores de sambas-enredo para escolas de samba cariocas. Mas o que se quer aqui enfatizar é que, enquanto a música popular produzida nos grandes centros, especialmente o BRock, ainda se voltava para representação da nação brasileira, a produção baiana estava mais ocupada com a construção da baianidade. A partir do final da década de 1970, quando começam a surgir as entidades carnavalescas em bairros de maioria negra, teve início uma produção musical voltada para a construção de uma identidade local em cuja base encontramos mais elementos transnacionais do que nacionais. Atravessa as nações para encontrar as pequenas

---

<sup>136</sup> Na literatura, se no século XVII Gregório de Matos cantava sua Triste Bahia (poema que veio a ser musicado por Caetano Veloso), no século XX essa imagem foi reconstruída por Jorge Amado, em sua fase do cacau, dos coronéis e do lumpeninato. Depois, Amado forjou um estereótipo da mulher baiana mulata sensual e sedutora, representada por personagens como Tieta, Gabriela, Teresa Batista e Dona Flor. Resta lembrar, ainda, a importância de estrangeiros radicados no Brasil, como Carybé (argentino) e Pierre Verger (francês), que optaram por viver na Bahia e se dedicaram a construir uma baianidade através de imagens.

<sup>137</sup> “No tabuleiro da baiana tem /Vatapá, carurú, mungunzá tem ungu pra Ioiô/ Se eu pedir você me dá/ o seu coração, seu amor de Iaiá/ No coração da baiana também tem/ Sedução, cangerê, ilusão, candomblé/ Pra você...”

identidades: o reggae jamaicano, o zouk caribenho; até mesmo o samba baiano é diferente daquele samba carioca que se consagrou como símbolo nacional. Essa nova baianidade na canção baiana se volta mais para o próprio umbigo e contribui para o processo de conscientização do negro quanto à sua importância na sociedade e na formação da cultura local. Trata de uma busca identitária que reconhece não só a Bahia dos cartões postais como a do Curuzu, do Candéal e do Pelourinho<sup>138</sup> marginalizado. Obviamente, esta é uma das faces da música popular produzida na Bahia – não devem ser esquecidas as cenas do rock, do samba, do reggae e do forró, que eram importantes na década de 80 e continuam sendo.

A axé music reforçou uma baianidade fundada na religiosidade, na sensualidade, na alegria e também na hospitalidade. A sua ampla divulgação - seja na mídia comercial, seja em espetáculos ao vivo, nos “carnavais fora de época” espalhados por dezenas de cidades brasileiras – colabora para a legitimação dessa identidade. Assim, em todo o Brasil e em vários lugares do mundo sabe-se que a Bahia é uma “terra festeira, de gente bonita, que dá nó em pingo d’água, que agita, que agita” (Daniela Mercury), que “alegria é um estado que chamamos Bahia” (Moraes Moreira e Armandinho). As pessoas irão “compreender que o baiano é um povo a mais de mil, que tem Deus no seu coração e o diabo no quadril” (Guanaes) e que na cidade do Salvador “todo mundo é d’Oxum: homem, menino, menina, mulher”. Algumas dessas canções foram evidentemente produzidas com o objetivo de atrair para a Bahia turistas nacionais e estrangeiros e atendem perfeitamente ao estilo exaltação, como os sambas tradicionais que foram elaborados com o intuito de ajudar a construir a nação do governo Vargas. Enfim, uma baianidade de exportação.

As canções que surgiram no gueto, no entanto, são um olhar para dentro de si mesmo, para uma parcela da população que, embora numerosa, não tinha voz – ao menos não a tinha difundida, uma vez que a mídia pouca ou nenhuma oportunidade dava aos grupos afro que

---

<sup>138</sup> A ladeira do Curuzu fica no bairro da Liberdade, onde se dá a maior concentração de negros da cidade do Salvador e onde se encontra a sede do bloco afro Ilê Aiyê. O Candéal Pequeno de Brotas é uma comunidade de baixa renda remanescente de um quilombo, onde Carlinhos Brown cresceu, criou diversas bandas, como a Timbalada, e mantém ONGs, o espaço de festas Candyall Guetho Square e o estúdio de gravação Ilha dos Sapos. O Pelourinho, situado no Centro Histórico de Salvador, concentra população de baixa renda e foi lugar de prostituição e comércio de drogas; passou por um processo de revitalização a partir da década de 1980, quando os poderes públicos promoveram o retorno de artistas e do comércio, mas hoje se encontra em franca decadência. No Pelourinho, ou Pelô, nasceram o Olodum e a Banda Didá, entre muitos outros.

a produziam. Esse “diálogo interior” começa a alcançar a mídia dentro de um contexto mundial favorável à valorização das chamadas pequenas identidades - as minorias étnicas, sociais, de gênero –, quando não mais se pensam as identidades como polarizações (eu e o outro, branco e negro, ocidental e oriental, homem e mulher). Quando em todo o mundo essas identidades começam a ser reconhecidas, a baianidade também começa a se fazer reconhecer.

No caso da Bahia, portanto, não parece relevante discutir se e quando a música popular passou de nacional-popular para internacional-popular. No início dos anos 90, logo após o BRock ter contribuído para constituir um mercado de massa para a música popular brasileira, a axé music estourou no Brasil e foi divulgada em vários países, mantendo um elevado índice de vendagem no mercado fonográfico até ter início o seu declínio, no final da década. Ressalte-se que o declínio foi no mercado fonográfico, como veremos adiante, e não apenas na axé music.

Na música e na prática cotidiana coexistem várias baianidades. Milton Moura (2005) afirma que “esse texto que identifica, de certa forma, a Bahia, pode ser compreendido como um arranjo tecido de familiaridade, religiosidade e sensualidade”, e esses três elementos são encontrados em qualquer forma sob a qual o código da baianidade seja tecido. É preciso acrescentar que as identidades estão em constante processo de construção e busca de sentidos de pertencimento, e algumas regiões do estado da Bahia já reivindicam a construção de um código local, com suas especificidades, alegando que a baianidade do Recôncavo não é a mesma do sudoeste ou do sertão do alto São Francisco, e a baianidade, do modo como vem sendo compreendida, acaba por não reconhecer as diferenças dentro do próprio estado, reproduzindo-se, de certa forma, o equívoco da brasilidade homogênea forjada na primeira metade do século XX. Neste trabalho entendemos baianidade como o código de Salvador e Recôncavo Baiano.

A música popular de rua produzida na Bahia, que expressa essa baianidade, é uma combinação de ritmos e estilos, nacionais e estrangeiros, desde que Dodô e Osmar puseram o trio elétrico nas ruas. Primeiro, “abaianaram” o frevo pernambucano; depois Moraes Moreira o misturou com afoxé; Armandinho fez a fusão com o rock; Luiz Caldas

acrescentou os ritmos caribenhos; Gerônimo misturou música caribenha ao ijexá; mas foi o samba-reggae que mudou a história dessa música.

A história do samba-reggae também tem origem na mudança. Em 1983, depois de uma crise, o Olodum sofreu esvaziamento e não desfilou no carnaval. Alguns dissidentes do Ilê Aiyê se integraram ao bloco e promoveram uma reestruturação. Um deles, Neguinho do Samba, insatisfeito porque queria renovar a batida do samba-duro do Ilê mas foi impedido porque o bloco prezava as tradições, passou a desenvolver um novo trabalho no Olodum, “recriando os instrumentos de percussão, introduzindo os timbales (instrumentos característicos da música caribenha) em substituição ao apito, transformando o mestre de bateria num líder-solista”<sup>139</sup>. No Olodum, Neguinho do Samba teve as condições para criar o samba-reggae, uma mistura do samba-duro com o reggae jamaicano, que teve gravações importantes nessa década, como Uma História de Ifá, conhecida por Elegibô (1986), Faraó (1987), Madagascar (1988) e Protesto Olodum (1989).

No final da década, embora a WR estivesse dando ainda seus primeiros passos como gravadora de discos, já tinha um *cast* razoável para uma pequena gravadora nordestina: Luiz Caldas; Chiclete com Banana – até 2010 a banda ainda grava na WR -, Sarajane, Olodum, Reflexu’s, Banda Mel, Djalma Oliveira, Geronimo<sup>140</sup>, Asa de Águia, Trio Tapajós, Margareth Menezes, Lazzo, Tonho Matéria, Virgílio, Cid Guerreiro, Zé Paulo, Marcionílio, Ricardo Chaves, Araketu...

Brown se lançou como compositor nessa década, e suas canções foram gravadas por artistas que já tinham lugar na cena da axé music, como o Chiclete: É Difícil (disco *Gritos de Guerra*, Continental, 1986) e Selva Branca, parceria com Vevé Calasans (disco *Fé Brasileira*, Continental, 1987); A Gente Pede Festa, com Durval Lelys da banda Asa de Águia no disco de 87; Corra Lá, gravada por Gerônimo; o reggae Iaiá Maravilha por Virgílio (disco *Lizz*); e o estouro de Meia-lua Inteira, que já havia sido gravada pelo

<sup>139</sup> Cf. <http://tempomusica.blogspot.com/2008/12/1980-1989.html>. Acesso 13/10/2010. Blog Linha do Tempo da Invenção Musical, de Roberto Luis Castro. Neguinho do Samba passou pelos seguintes grupos: Os Lordes, Ritmistas do Samba, Diplomatas de Amaralina, Apaxes do Tororó, Caciques, Comanches, Corujas, Internacionais, Ilê Aiyê (11 anos) e criou a Banda Didá, formada só por mulheres.

<sup>140</sup> Geronimo Santana gravou os seguintes discos: Página Musical (PolyGram, 1984); Mensageiro da Alegria (Nova República, 1985); Eu sou Negão (Continental, 1987); Geronimo (Continental, 1989); Dançarino (EMI, 1989); Dandá (EMI/Odeon, 1990); Eu te Amarei.

Chiclete mas foi grande sucesso com Caetano Veloso. Sarajane também gravou Vale, de Brown e Paulinho Camafeu (*História do Brasil*, EMI/Odeon, 1987).

## 7 - Caetano Veloso descobre Brown, Brown descobre o Rio

*Caetano me leva pro Brasil. Caetano me vê tocando com Luiz e me leva pro Brasil. (Brown, 2010)<sup>141</sup>*

Na década de 80, Caetano Veloso tinha uma casa em Salvador, situada no bairro de Ondina, na avenida onde os trios elétricos estacionavam para aguardar o desfile, que naquela época era feito em sentido contrário: de Ondina para a Barra. Conta Vevé Calasans (2009)<sup>142</sup> que foi numa passagem de som do trio com a banda Acordes Verdes, de Luiz Caldas, que Caetano ouviu a percussão de Brown, chamou Paulinho Camafeu e perguntou quem era “aquele menino que toca daquele jeito saltitante, pula, com essa energia? Traga ele aqui” (Brown, 2010). Brown comprou roupa nova (da Yes Brasil) e foi.

Ele olhou pra mim e disse assim: você toca pandeiro? Eu disse: é... dá pra ser... Disse: (BEM BAIXO) eu vou estudar pandeiro. [...] Semanas depois Caetano me chama pra vir ao Rio e coincidiu que foi um chamado também, o Paralamas estava buscando um percussionista. Herbert, pela amizade que a gente já tinha construído, ali com a Acordes Verdes. E eu fiquei nessa coisa, assim. Caetano chamou, deu certo, eu vim. E foi incrível porque ele me levou pra um lugar que era louco pela história, que é o Cassino da Urca. Pra ensaiar no Cassino da Urca. Rapaz, eu me arrepiava todo dia, ouvia vozes... (risos) É, aquela coisa toda de sonho... E aí fiz

<sup>141</sup> Programa Estúdio Móvel, Canal Brasil, 28/05/2010.

<sup>142</sup> Everaldo Calasans de Almeida Filho (03/06/1947). Começou como baixista e hoje toca principalmente violão e guitarra. Compositor gravado por muitas estrelas – Fafá de Belém, Alcione, Emilio Santiago, Jair Rodrigues, Maria Bethania, Gal Costa, Beth Carvalho, MPB4 –, teve um momento especial na sua carreira com o lançamento de *É d’Oxum*, parceria com Geronimo na década de 80, que se tornou um hino à cidade do Salvador. Gravou seu primeiro disco no Rio (Vevé Calasans, Nova República, 1986), onde morou de 1976 a 1993. Em 2009 gravou o disco artesanal *Feito a Mão*, em estúdio doméstico, sem auxílio de computador, no qual inverte o processo de gravação, registrando primeiro a voz e depois os instrumentos. Entrevista concedida na casa do compositor, situado no bairro de Itapuan, Salvador, em 06/06/2009.

esse show com Caetano, e ele incluiu uma música no show. Ela ganhou uma versão de banda, mas ela foi feita no berimbau.(Brown, 2010)<sup>143</sup>

A música era Meia-lua Inteira, que seria gravada por Caetano no LP *Estrangeiro* (Polygram, 1989). O ano da ida de Brown para o Rio, para integrar a banda de Caetano Veloso, tem duas versões: 1985 e 1986<sup>144</sup>. Chegando lá, houve algum problema com a produção de Caetano Veloso, que não providenciou sua hospedagem, e ele foi bater tarde da noite no apartamento onde moravam Vevé Calasans, que ele conhecia de trabalhos na WR, e Roberto Sant’Ana, então diretor da PolyGram, que, por desencontro de horários, pouco se viam. Brown chegou em uma Kombi cheia de instrumentos; “foi para passar uma noite e ficou um ano e oito meses” (Calasans, 2009). Todo apartamento que a produção de Caetano Veloso arranjava, ele descartava; segundo Vevé, porque não queria morar sozinho. Mas eles também pouco se viam, porque Brown viajava muito, mas fizeram uma parceria que resultou em cerca de 50 canções, das quais 10 ou 15 gravadas, com 2 grandes sucessos: Selva Branca e Timbaleira. Para Vevé Calasans, esse período proporcionou boas trocas, nas quais ambos ganharam:

Eu aprendi meia dúzia de coisas com ele, e ele aprendeu umas 3 ou 4 coisas comigo. Por exemplo: Carlinhos Brown hoje em dia não faz a rima de pé quebrado, que ele fazia muito: amor com Pelô, essas coisas assim. Outra coisa: como Carlinhos Brown é muito elétrico, ele é a mil por hora, pra tirar o pé do acelerador, é complicado. Porque ele começava a fazer uma música, parava a música pra fazer outra, depois voltava pra anterior... não dava pra acompanhar o pique dele. O lance do Carlinhos Brown é que a música dele não sobrevive sem refrão, né? E às vezes, quando a gente está querendo envolver a emoção com aquelas coisas que pagam as

<sup>143</sup> Programa MpbSolo, da MPB FM, gravado em 2010.

<sup>144</sup> 1985: Toni Platão, ao apresentar Brown no programa MpbSolo (2010); Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (<http://www.dicionariompb.com.br/carlinhos-brown/dados-artisticos>). 1986: Vevé Calasans (2010), com quem Brown morou no Rio por 1 ano e 8 meses, relata em entrevista a chegada de Brown no fim de 86. Na matéria “Paralamas da Bahia” (Correio, 21/01/2010, p.24) consta que Bi e Barone conheceram Brown no carnaval de 85, no trio de Luiz Caldas: “Quase botamos ele na banda. Ele seria o quarto integrante. Chegamos a ensaiar, mas vimos que, naquele momento, precisávamos mais de um tecladista”. No entanto, o tecladista João Fera só entrou no Paralamas do Sucesso em outubro de 1986, depois de lançado o disco *Selvagem?* (EMI, 1986) ([http://www.paralamasforever.com/fera\\_entrevista.htm](http://www.paralamasforever.com/fera_entrevista.htm)), portanto, 1986 seria o ano em que Brown entraria para Os Paralamas. Gilson Freitas, irmão de Brown, diz que ele tocou com Caetano em turnês por 3 anos: 87, 88 e 89. Como Brown não participa da gravação de nenhum dos dois discos de 86 (*Caetano Veloso e Totalmente Demais*, ambos pela Polygram), e só surge na ficha técnica de *Caetano* (Polygram, 1987), preferimos adotar o ano de 1986.

nossas contas, a gente não pode esquecer disso. Música não tem que ter refrão sempre, mas no caso dele, que é um cara elétrico, a pilha sempre alcalina, ele não consegue. (...) E digo que sinto saudade desse tempo por conta da amizade, do que um passou pro outro. Carlinhos Brown é um grande letrista. Acredito que ele deve muita coisa a mim, como deve a Caetano Veloso. Ele aprendeu a malandragem com Caetano Veloso, o ritmo de Gilberto Gil e a paz de Vevé Calasans. (Calasans, 2009)

Embora a produção baiana começasse a despertar a atenção do mercado, quem quisesse atuar em outros segmentos que não a axé music precisava ir para o sudeste, para tornar-se conhecido. Brown estava no lugar certo e não deixou passar a oportunidade. Segundo Vevé Calasans, ele gravou com muita gente: “Chegou ao ponto de alguém atrasar uma gravação, ou mudar de dia pra poder gravar com Carlinhos Brown”. Ficou conhecido porque Caetano Veloso estava gravando, outros artistas da PolyGram iam conferir, e seu nome foi se propagando: “Tudo quanto é artista queria gravar com Carlinhos Brown, com o timbau”. Era esse instrumento “que botava grana na mão dele”, e “toda sexta-feira ele mandava um monte de dinheiro” pra casa (Calasans, 2009).

Brown tocou em vários discos, que resultaram em outros convites para participações em shows e turnês. Além de Caetano Veloso, acompanhou artistas da MPB como João Bosco e Djavan, começando aí sua carreira nacional de sucesso como percussionista. Desde então se revelava sua afinidade com o instrumento que o levaria à fama não só no *métier*, mas também junto ao grande público do carnaval.

Brown chegou no Rio com uma parafernália de instrumentos da melhor qualidade. Ele ganhou muito dinheiro no Rio de Janeiro, não com aqueles instrumentos todos que ele levou daqui. Ele ganhou muito, mas bastante dinheiro, construiu a casa da mãe dele tocando timbau. E sabe por quê? Porque o som que Carlinhos Brown tirava era totalmente novo, e tudo quanto é corno no Rio de Janeiro queria gravar com aquele som que Carlinhos Brown tirava. Ele dobrava 3, 4 canais, então o timbau adquiriu uma sonoridade que todo mundo queria, ainda mais quando ele gravava e o cara fazia sucesso. (Calasans, 2009)

Deve ter saído dos estúdios o *insigh* para a criação das suas primeiras bandas percussivas, a Vai Quem Vem e a Timbalada, que veremos na Parte III. Ao dobrar os canais, já era possível presumir o som que teria a banda. No entanto, o instrumento que fez chamar a atenção para a sua performance no palco foi mesmo o pandeiro, do início da sua conversa

com Caetano Veloso. Segundo Vevé Calasans, “no show de Caetano Veloso ele roubava a cena. Carlinhos Brown usou um pandeiro que era espelhado. O show começava com Carlinhos Brown tocando e Caetano cantava em off. Carlinhos Brown botou o reflexo do pandeiro na cara de Caetano Veloso”. O gesto inesperado surtiu um bom efeito no palco e acabou entrando no roteiro do show.

A ida de Brown para o Rio proporcionou um salto em sua carreira e também o corte do “cordão umbilical” que o levou a aprender a lidar com a distância da família e da Bahia, embora o vínculo permanecesse muito forte e o fizesse retornar com frequência a Salvador. Mas a convivência com artistas que tinham repercussão nacional trouxe a Brown o sentimento de pertença a essa geração anos 80:

Minha geração, a dos anos oitenta, cresceu muito junta, de maneira coletiva, principalmente aqueles que, como eu, arriscaram uma carreira solo e sofrem por isso. Um exemplo claro é o caso de Arnaldo, que decidi sair dos Titãs, um grupo famosíssimo e de muito sucesso. Houve um ídolo que engoliu todo mundo da nossa geração: Cazusa. Era maravilhoso, um grande poeta com uma vida sedutora que condizia com a nossa tentativa dos anos oitenta. (Brown, 2006)

A fala deixa claro que integrar a cena da axé music não excluía a possibilidade de participar de outras cenas, e o nosso retrocesso cronológico na Parte I deste trabalho, para ir ao encontro de sambistas tradicionais, deve-se à assumida influência que Brown sofreu desses artistas locais. Não apenas ele, mas muitos dos artistas da axé music cultuavam sambistas e representantes do cancionário regional, cujo ícone era Luiz Gonzaga, mas havia outras figuras de grande expressão, a exemplo de Jackson do Pandeiro. O repertório das bandas de trio elétrico era formado em grande parte por canções de artistas tradicionais, porque os jovens artistas de então ainda não possuíam uma bagagem autoral que sustentasse as muitas horas de espetáculo percorrendo a avenida. Assim o fizeram os Novos Baianos, assim o fizeram os pioneiros da axé music.

Em uma postura muito próxima aos tropicalistas, os artista do axé valorizavam as “reliquias” locais e os hits internacionais, o maracatu e o choro, o tambor e a guitarra. Bebiam em todas as fontes, apropriavam-se do que lhes interessava recortavam, colavam, fundiam e o adaptavam às suas necessidades.

Naquele momento, quando eu preferia fazer música mais brasileira, o carnaval precisava de um repertório mais universal, porque não éramos artistas tão conhecidos nem tínhamos grandes *hits*. Tocávamos de tudo: Lennon e McCartney, Teixeira de Manaus, Pinduca, Waldir Azevedo. Agora o chorinho anda bem na moda, mas Waldir Azevedo nos serviu muito mais pro carnaval do que pro choro. A gente adaptava as músicas dele e tocava com a guitarra baiana e com a influência de Recife, que foi o grande berço do frevo e do maracatu e da relação da Bahia com o frevo. Com tudo isso surgiu uma enorme cultura das diferentes linguagens e havia uma cultura nossa que também queria ter uma linguagem mais própria, baiana, saída de uma linguagem semi-analfabeta. (Brown, 2006)

A convivência de canções tradicionais e autorais, regionais e internacionais em um repertório de carnaval – e isso, lembremos, acontece desde Dodô&Osmar – se intensificou nos anos 80. Tornou-se uma característica do carnaval baiano, que não se atinha à tríade samba-marcha-frevo, e fez dessa abertura a vários estilos um dos seus diferenciais.

Mas além disso tínhamos uma capacidade melódica forte, um ritmo superior, e esse ritmo nos dava um tom diferente. Cantávamos de um jeito diferente na Bahia, e essa diferença também dificultou a nossa entrada nas harmonias de Pitágoras, porque estávamos acostumados com o berimbau, com a afinação do surdo, do timbal (sic). (Brown, 2006)

De fato, a ritmia desse segmento da música baiana tinha suas peculiaridades que exigiam adequação de equipamentos por ocasião de shows e gravações. O técnico em sonorização Luiz Américo assegura que a percussão necessita de um ganho maior e mais protagonismo.

## **III – Os anos 90**

### **1 - Carlinhos Brown e a axé music nos anos 1990**

#### **1.1 - O boom da axé music**

O início dos anos 90 coincidiu com o início do governo Collor de Melo, primeiro presidente eleito pelo voto popular depois da ditadura. O governo Collor começou com uma surpresa desagradável para os brasileiros - o confisco das poupanças -, e terminou com o impeachment do presidente. O país só começou a experimentar estabilidade econômica após o Plano Real (1994), uma iniciativa de Fernando Henrique Cardoso enquanto ministro da Fazenda do governo de Itamar Franco, que substituiu Collor no poder. FHC foi eleito presidente da República em 1994 e reeleito em 1998 e fez um governo com base nos ideais do neoliberalismo, com subordinação ao mercado e pouca intervenção do Estado na economia e na sociedade.

Na indústria fonográfica, os anos 90 começaram em crise, provocada pelas medidas econômicas do governo Collor no início de seu mandato, em março de 1990. Para vencer as turbulências, as gravadoras fizeram o mesmo que nos anos 80: redução de cast e de funcionários, concentração dos lançamentos em artistas de maior projeção, horizontalização. Gravadoras terceirizaram a produção de discos, passando a tarefa a pequenos estúdios, e a prensagem de discos ficou concentrada em poucas empresas. Algumas apostaram em artistas populares, acreditando conquistar uma faixa de consumidor que não havia sido atingida pelo confisco, o que veio facilitar a profusão da música sertaneja. Outro agravante para a crise foi a mudança tecnológica: na passagem do formato LP para o CD, este era considerado ainda muito caro, e a fita cassete tornou-se desvantajosa devido às ações da pirataria; como estratégia, as gravadoras digitalizaram seus catálogos e venderam esses relançamentos em coleções a preços mais baixos, lotando o mercado de

compilações e coletâneas. O quadro dos primeiros anos da década pode ser resumido em: terceirização, mudança tecnológica<sup>145</sup> e segmentação do mercado.

Em 93, a situação econômica voltou a se estabilizar. Itamar Franco, que havia assumido a presidência após o processo de impeachment e renúncia de Collor (1992), promoveu transformações radicais na economia, com mudança de moeda e controle da inflação. Houve uma retomada do crescimento da indústria e os salários aumentaram. Em 94, o Real entrou em circulação, a atividade econômica cresceu em grandes proporções, ocasionando um grande aumento do consumo. A alíquota de importação de diversos produtos foi reduzida, o preço dos suportes caiu e “a combinação entre substituição tecnológica, abertura comercial e estabilização econômica iria imprimir ao crescimento da indústria uma velocidade vertiginosa” (Vicente, 2000:150). Entre 96 e 99, as vendas de música alcançaram os mais altos índices da história, dando-se a “efetiva globalização da indústria fonográfica brasileira”. Esse quadro foi decorrente de um conjunto de fatores: o processo de desnacionalização e concentração da produção; a instalação no país de todas as *majors* (Universal, BMG, EMI, Sony e Warner), que detinham o controle de mais de 80% da música produzida no mundo; a absorção das empresas nacionais Copacabana e Continental pelo capital estrangeiro<sup>146</sup>. A consolidação das *majors*, muitas vezes braços de grandes conglomerados do setor de entretenimento, contribuiu para a expansão da *axé music* por todo o território nacional e também para a de alguns de seus artistas, que alcançaram palcos mundiais. Tomando como exemplo a banda Chiclete com Banana, que lançou seu primeiro disco em 1981 e é a mais antiga das que se encontram ainda em evidência, verificamos que, depois de 10 discos com o selo Continental (1981 a 1991), passou para a BMG Ariola em 1992 e lançou 14 discos por essa *major*, sendo o último deles em 2007, após a fusão Sony BMG<sup>147</sup>.

---

<sup>145</sup> Em 92, a Sony e a BMG inauguraram fábricas locais de CD, e as vendas de LP despencavam, dando-se a “crise do vinil”. (Vicente, 2000:148)

<sup>146</sup> A Continental, por exemplo, havia sido vendida para a Warner em 1993.

<sup>147</sup> As negociações tiveram início em novembro de 2003, quando a japonesa Sony e a alemã BMG anunciaram a decisão, provocando reação dos independentes, que temiam a concentração de poder em um mercado já concentrado nas cinco *majors* que eram responsáveis por 75% das vendas de discos no mundo. Em 2004, a fusão foi aprovada, primeiro na Europa, depois nos EUA. Em março de 2005, foi anunciado o nascimento da Sony BMG, dona de 28,6% do mercado, com 56 artistas nacionais. Cf. <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u50022.shtml>

A década de 1990 foi o período de ascensão da axé music na Bahia e no Brasil. O chamado boom do segmento axé, ocorrido principalmente na segunda metade da década, era condizente com o florescimento do mercado fonográfico brasileiro e vinha embalado nos bons ventos que sopravam no mercado cultural. Eduardo Vicente (2002) mostra que a produção cultural brasileira empregava mais de meio milhão de pessoas em 1994<sup>148</sup>; nos três anos seguintes continuou crescendo; em 97, movimentou um montante equivalente a 0,8 % do PIB nacional e a indústria fonográfica tornou-se o 6º mercado mundial, sendo o consumo do repertório nacional correspondente a mais de 70% das vendas (Canclini, 2003). Daniela Mercury foi líder de mercado entre as cantoras, em 1996, com 500 mil exemplares comercializados do CD *Feijão com Arroz*.

Foi nessa década que o carnaval começou a ser visto como um grande negócio, um bom investimento para produtores e artistas, e se deu a profissionalização de músicos e cantores. Começava a se fazer presente a idéia de mistura que só será explicitada no final da década seguinte, quando o Festival de Verão usará a palavra de ordem “misturaê” e o slogan “Movidos pela mistura”. As bandas de trio elétrico incluíam em seu repertório ijexás e samba-reggae, misturando guitarras e tambores, enquanto as bandas de blocos afro incorporavam instrumentos de sopro da orquestra ocidental, teclados eletrônicos, samplers. Esse hibridismo cultural, que acolhe as diferenças sem submetê-las a uma hierarquia, é nítido no carnaval de Salvador, ao menos no que diz respeito à produção musical.

As bandas percussivas saíam, de fato, do gueto para alcançar mercados de outros países, o samba-reggae foi incorporado definitivamente por Daniela Mercury e outras bandas de trio elétrico e tornou-se o ritmo oficial da música popular de rua da Bahia. A banda do Olodum chegou a ter 400 integrantes, 280 deles aptos a representar a banda em viagens internacionais. Depois de reger a banda para gravação com Paul Simon do CD *The Rhythms of the Saints*, Neguinho do Samba, criador do samba-reggae, recebeu de presente um casarão no Pelourinho que se tornou a sede da Banda Didá, criada por Neguinho com o diferencial de ser formada só mulheres. Seu prestígio foi mais longe: conseguiu a doação

---

<sup>148</sup> Para se ter uma idéia do que representava esse número, era 90% maior que o empregado na indústria de equipamentos e material elétrico e eletrônico e 53% superior ao da indústria automobilística em geral. (Vicente, 2000)

dos instrumentos pela fábrica Gope e assistência ginecológica para as integrantes. Os tambores foram modificados por Neguinho para alterar o timbre<sup>149</sup>.

Paralelamente, surgiu o pagode baiano, que nascia do samba de raiz do Recôncavo para se tornar um samba novo para o Brasil, cheio de rebolado e picardia. Segundo Mônica Leme (2003), esse samba tem origem numa “vertente maliciosa” da música popular brasileira apresentada pela incipiente indústria fonográfica brasileira no início do século XX, cuja característica eram as letras engraçadas e de duplo sentido. A vertente reuniu, a princípio, maxixes, lundus e cançonetas, depois se popularizou nos sambas e marchinhas carnavalescas e, a partir dos anos 50, nos ritmos nordestinos. Em 1975, a fórmula fez sucesso com Severina Xique Xique (“ele tá de olho é na butique dela”), de Genival Lacerda e João Gonçalves. Depois foi a vez do pagode de Zeca Pagodinho, Beth Carvalho, Rildo Cruz, entre outros, e do “samba mauriçola”, que incorporava elementos da música pop, do qual é exemplo o grupo mineiro Só Pra Contrariar, com a canção A Barata da Vizinha (“Toda vez que eu chego em casa a barata da vizinha tá na minha cama”), de Alexandre Pires. Mas “o representante mais emblemático” do período 1980-90 foi o grupo baiano É o Tchan. (Leme, 2003:95-102)

O Brasil exportava música, e a Bahia também. Impulsionados pela alta tecnologia do trio elétrico e um esquema que envolve bandas, blocos, camarotes, produtoras, empresas ligadas ao turismo e até o comércio informal, a axé music ganha o Brasil com a expansão dos carnavais fora-de-época. As principais bandas integram o cast das transnacionais e se apoiam numa estrutura de divulgação que inclui programas de rádio e TV, videoclipes, sites e shows de palco. Em 1996, o É o Tchan havia vendido 2 milhões de cópias, e em 1998, Sheila Mello foi escolhida a substituta da sua mais famosa dançarina, Carla Perez, por meio de um concurso no programa Domingão do Faustão, após semanas de disputa assistida por tele-espectadores de todo o Brasil.

O estopim desse *boom* da axé music foi com Daniela Mercury, em 1991, quando ela estourou com a música Swing da Cor<sup>150</sup>, de Luciano Gomes. No ano seguinte, fez seu primeiro show em São Paulo, no vão livre do MASP, em pleno dia, e causou tumulto na

<sup>149</sup> Cf. “Rataplã-plã-plã”. Veja, ed. 1555, 15 jun.1998, p.120-121.

<sup>150</sup> Do disco *Daniela Mercury*, produzido pela cantora e Wesley Rangel para a Eldorado.

avenida. Ainda em 1992, um grande show na Praça da Apoteose, no Rio, no qual a canção Canto da Cidade se consagrou. O show, transmitido pela Rede Globo, contribuiu para o acesso da música produzida na Bahia a esta e a outras emissoras. Daniela Mercury foi “a primeira brasileira a receber um disco de diamante, o que equivale a um milhão e duzentas mil cópias vendidas do álbum O Canto da Cidade (1992). Na Argentina, ela ganhou disco de ouro antes de fazer qualquer apresentação, e nos Estados Unidos o jornal The New York Times celebrou sua música como uma peça legítima da cultura pop internacional”<sup>151</sup>. Quando esteve no Brasil, no carnaval de 2009, a escritora e ativista Camille Paglia declarou que Daniela Mercury era “a diva brasileira que Madonna queria ser”<sup>152</sup>, fazendo da comparação um atestado de competência da cantora baiana para integrar esse mundo pop internacional.

Outras grandes intérpretes da axé music surgiram ou se destacaram nessa década: Márcia Freire, Márcia Short, Carla Visi, Catia Guimma... mas Marilda Santanna destaca Daniela, Margareth Menezes e Ivete Sangalo como as “estrelas/intérpretes” da axé music. Além da consagração junto ao público e à crítica, eliminaram a figura do empresário como intermediador cultural e passaram a administrar elas próprias – ou entregaram às suas famílias – as suas carreiras. Acrescente-se que, recentemente, Claudia Leitte também fez o mesmo.

Ao longo de suas carreiras, cada uma foi alçando voos solo, de forma a assumir o seu negócio como “donas”, criando blocos e produtoras para que pudessem gerenciar mais de perto o seu produto artístico. Tornaram-se artistas-empresárias, não só gerenciando suas carreiras individuais, mas outros grupos e outros negócios fora do ambiente da música. (Santanna, 2009:219)

Antes, essas estrelas também estiveram nas mãos das *majors*. Jonga Cunha, um dos criadores da banda Eva, narra as dificuldades passadas junto a uma *major* devido à centralização das decisões em um gestor que desconhecia a realidade regional. Como produtor do disco lançado em 94, ele selecionou repertório, gravou algumas faixas e tentou

<sup>151</sup> Programa *Roda Viva* apresentando Daniela Mercury. Veiculado na TVE em 01/01/1996. Disponível no site *Memória Roda Viva*: <http://www.rodaviva.fapesp.br>.

<sup>152</sup> Cf. O Estado de S.Paulo, 21/02/2009. Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/cidades,filosofa-americana-camille-paglia-rouba-a-cena-na-fofia-baiana,327912,0.htm>. Acesso em 30/03/2009.

entrar em contato com a Sony. Sua intenção era soltar um single nas rádios logo após o São João – quando, no Nordeste, a programação fica muito voltada para os ritmos do forró, e artistas já estabelecidos como Daniela, Chiclete, Asa de Águia e Cheiro de Amor ainda estavam em estúdio: “A programação das FMs ainda estava vazia, podíamos tocar mais vezes e chamar mais atenção, mas eu precisava da autorização da Sony! [...] Liguei para o Rio inúmeras vezes... Ninguém atendeu. Ninguém retornou.” (Cunha, 2008:89). Após inúmeras tentativas, Cunha decidiu ceder à pressão das rádios e pôr no ar o carro-chefe Alô Paixão, na voz de Ivete Sangalo, e viajar para o Rio, com as oito fitas mixadas na WR envolvidas em papel alumínio para evitar desmagnetização. Depois de esperar por mais de duas horas, o representante da Sony disse que “a menina não serve pra esse negocio de agitação, adrenalina, música pra cima... O lance dela é um banquinho e um violão” (Id, ibid.:90). Sem levar em conta que essa menina, Ivete Sangalo, já atraía milhares de pessoas aos shows da banda EVA, e que esta era um projeto já consolidado, de mais de 10 anos, com várias músicas “estouradas” nas rádios.

As multinacionais do disco eram poderosas nesses tempos de pré-pirataria, ganhavam muito dinheiro num país continental e musical como o Brasil, e além de prósperas, significavam o objetivo e o sonho de qualquer artista que não jogasse pedra em santo. Com um sistema de distribuição milionário, um disco lançado por um desses palácios da indústria fonográfica logo estacionava em prateleiras de lojas do ramo, do Acre ao Rio Grande do Sul, quiçá com cartazes e móveis pendurados. Sua força de barganha também era o caminho mais fácil pra uma apresentação em um programa nacional de TV, uma música na novela da Globo e um lugarzinho no hit parade das rádios. Milhares de fitas demo chegavam de todo o país, na tentativa de um lugar ao sol e todas elas tinham um só destino: a sala do diretor artístico. O poder dessa figura era muito grande, porque, salvo exceções, ele decidia quem ia ou não gravar, quem ia ou não tocar, quem ia ou não fazer sucesso! Quase um Deus!!! Sua verba para descobrir “novos talentos” era monstruosa e cada bom artista que ele garimpava, gerava tanto dinheiro para a companhia, que seus erros, aliás, frequentes, eram simplesmente desconsiderados, ao passo que os acertos, muitas vezes de cagada, os vestia de Midas! (Cunha, 2008:89-90)

De fato, nessa época, as *majors* tinham poderes para construir um astro da música, como também para impedir o seu nascimento ou ascensão.

## 1.2 - Reflexos na música instrumental baiana

Paralelamente a essa explosão, a música instrumental, que tinha uma produção significativa na década de 80, entrou em declínio. Os bons músicos, que tocavam em bandas de jazz e orquestras, inclusive a OSBA (Orquestra Sinfônica da Bahia), haviam sido cooptados pelas bandas de axé, nas quais tinham oportunidade de muito trabalho e, conseqüentemente, remuneração que lhes permitia elevar o padrão de vida. Carro, casa, viagens, hotéis de luxo, possibilidade de conhecer outras cenas musicais e músicos de outros continentes, tudo isso seduzia os integrantes dos grupos de música instrumental que migravam para o segmento, inclusive de outros estados para a Bahia. Joatan Nascimento, músico alagoano que chegou em Salvador em meados dos 80, relata que, no tocante à música instrumental,

houve um quase total esvaziamento desta produção o que resultou no desmonte de um número considerável de grupos e eventos além do fechamento de locais que foram essenciais para a divulgação desta produção. Em meados da década de 80 quando fixei residência em Salvador havia um número considerável de grupos e bares além de iniciativas que apoiavam e promoviam a música instrumental. Bandas como o Grupo Garagem, a Banda Tríade, o Sexteto do Beco, a Rumbaiana, o Camaleon, o Operanóia, a Banda Canja, a Oficina de Frevos e Dobrados, o Agbeokuta; bares como o Bilhostre, o 45, o Vagão, o 100°, o 68 e o Ad Libitum; e iniciativas como o Festival de Música Instrumental, o Troféu Caymmi, o Festival Jazz no Pelô e a Academia de Música Atual (AMUSA) moviam o ambiente musical e proporcionaram a criação de uma identidade cultural importante e que viveram infelizmente, a partir desta década de 90, justamente no auge do movimento da “Axé Music”, seus derradeiros dias Nascimento, 2005).

Joatan Nascimento atribui a crise na música instrumental também a um desinteresse dos músicos em manter um trabalho voltado para a criação, porque tinham o tempo todo ocupado pela programação das bandas de axé. Fechados os bares, findos os eventos e os poucos patrocínios, restaram poucos grupos de música instrumental (Janela Brasileira, Bonde Xadrez, Os Melódicos) e trabalhos solo (Jurandir Santana, Alex Mesquita). No entanto, apesar dessa concentração na axé music, ela pouco se renovava e causava a impressão de que tudo que havia para ser feito já o tinha sido. Isso porque “a questão musical em nenhum momento foi o ponto determinante da construção da identidade musical do que era produzido e sim a busca pelo novo sucesso do próximo verão”. Para

fazer uma ruptura nessa situação que se tornara um círculo vicioso, seria preciso promover a capacidade de renovação desses músicos, o que se daria pela “fusão com outras vertentes, pela percepção de que um pouco de erudição é sempre necessária e principalmente a visão de que não se pode matar a galinha dos ovos de ouro pela exaustão em vez de alimentá-la com cuidado e equilíbrio”. (Nascimento, 2005)

Só no fim da década há uma reação de grande parte dos músicos, e Joatan Nascimento atribui essa mudança à percepção de que, embora não fosse possível “lutar contra” uma onda tão poderosa, esses músicos sentiam necessidade de voltar a ter seu canal de expressão artística, produzindo música de qualidade e essencialmente criativa. As frequentes visitas a diversas cidades, realizadas nas turnês com as bandas de axé, proporcionavam a interação com músicos de outras cenas e estimulavam o prazer de produzir algo novo.

No entanto, até o fim da década, Brown já havia promovido várias mudanças na Timbalada e no espaço criativo que construía para si e para a comunidade. Reestruturação da formação da banda, mudança de repertório, introdução de novos instrumentos, substituição de vocalistas, criação da pessoa jurídica e nova direção. Por estar sempre se renovando e adaptando-se às tendências do momento, a Timbalada chega aos 20 anos no carnaval de 2011. Ele também investe em novas experiências na área artística – bandas Lactomia, Hip Hop Roots, Bolacha Maria, Zárabe, o Candyall Guetho Square -, na área social, com a criação da Associação Pracatum Ação Social, e na sua carreira solo. Embora ainda integrante da cena da axé music, Brown se diferencia nessa década justamente por promover a renovação onde a tônica é a repetição, e esse movimento acaba por afastá-lo um pouco da Bahia e do circuito por onde transita a axé music, para onde retornará com força na década seguinte, enquanto sua carreira internacional irá deslanchar.

### 1.3 - Vai Quem Vem, Timbalada e Candyall Guetho Square

***Brown** - Talvez, como eu falei, eu não seja nenhum artista, mas eu tenho algo que tenho que fazer e eu vou fazer. Nasci com o dom do tambor, não sei, é uma herança e eu vou cuidar disso. E eu estou aqui pra isso. Então nesse momento sou eu que agradeço a vocês por ter me chamado. (1996)*

***Baiana** - Sempre seu tambores há de falar. Sempre seu tambores há de conversar. Tu sempre há de ter força, poder, carinho e amor. Sempre! Há de dizer a tua verdade. O som dele vai te responder. (Baiana da Irmandade da Boa Morte, Cachoeira, 1996)<sup>153</sup>*

De todas as entidades criadas por Brown, a que provavelmente lhe deu mais retorno nos anos 90, tanto em reconhecimento popular como em direitos autorais, foi a banda Timbalada, surgida em 1991 com a dupla finalidade de proporcionar emprego e renda a jovens da comunidade do Candeal, e também para revitalizar o timbau, instrumento originário do candomblé que vinha caindo em desuso em outros espaços. Mas, a exemplo do que já vinha acontecendo com o Ilê Aiyê e o Olodum, a banda se tornou um espaço de socialização de uma comunidade de baixa renda e uma forma de obter reconhecimento dos poderes públicos para seus problemas e necessidades. Nos 19 anos de vida da Timbalada – maioria atingida em 2009 -, Brown sempre esteve presente de alguma forma: foi mestre de bateria e um dos vocalistas, criou para ela o selo e a editora Candyall Music, produziu e gravou uma série de 11 discos, todos com várias canções de sua autoria.

---

<sup>153</sup> A Irmandade da Boa Morte reúne mulheres descendentes de escravos em Cachoeira, importante cidade do Recôncavo Baiano que foi a segunda do estado em poder econômico. Trata-se de uma entidade afro-católica, que reúne o catolicismo barroco ao culto do candomblé. Seus festejos incluem procissão e festa com samba e comida. Cf. <http://www.culturabaiana.com.br/irmandade-da-boa-morte-reconcavo-baiano/>. Acesso 13/06/2010.

### 1.3.1 - Vai Quem Vem

*You know those days / When you don't feel good / And everything looks so sad //  
 When you get up from your bed / Using your left foot / Not knowing what to do with your life / So you return to bed / And decide to pay a visit / For the places you've never seen before//  
 And so you walk, walk / You walk and walk and walk and walk / When you look around / You're in a place you've / Never seen before, before, before / Hearing a sound sound / Who makes you think you're in heaven, in heaven //  
 And so you ask, ask / Ask and I answer brothers / And so you ask, ask me / What is this? / Don't you know? This is Vai Quem Vem, my brother / Don't you know? This is the musicanddeal  
 (What is this?, de Carmen Alice para a comunidade do Candeal Pequeno)<sup>154</sup>*

Embora seja a responsável pela sua projeção como líder, e durante alguns anos tenha sido seu palco principal no carnaval baiano, a Timbalada não foi o primeiro investimento profissional de Brown. Seu nascimento está relacionado à banda irmã Vai Quem Vem, cuja história começa antes, em data incerta da década de 80<sup>155</sup>, e segue até um pouco depois do nascimento da Timbalada. São, portanto, dois projetos distintos, que caminharam paralelos durante algum tempo, mas que se confundem em alguns momentos.

Segundo seu irmão Gilson Freitas (2009), quando Brown acompanhava Caetano Veloso em suas turnês – provavelmente 1987, 1988 e 1989<sup>156</sup> –, sempre retornava ao Candeal e, em

<sup>154</sup> Esta canção foi gravada pela Vai Quem Vem no disco *Brasileiro* (1992), de Sergio Mendes (apud Lima, 2001).

<sup>155</sup> Segundo Gerreiro (2005), a Vai Quem Vem foi criada em 1986; segundo Gilson Freitas (2009), em 1988. Em entrevista ao jornal *Correio 24horas*, sobre os 18 anos da Timbalada, Brown diz: “A Timbalada está fazendo 18 anos, mas o início foi cinco anos antes, com o grupo Vai Quem Vem”, ou seja, cinco anos antes de 1991, seria em 1986. No entanto, como veremos adiante, em depoimento de Brown, esta banda foi criada após uma das turnês de Caetano Veloso, das quais Brown só começou a participar em 1987. No site oficial de Brown, a criação da Vai Quem Vem consta apenas como “fim dos anos 80” (<http://www.carlinhosbrown.com.br/universo/timbalada>).

<sup>156</sup> Estes foram os anos mencionados por Freitas (2009). Vevé Calasans diz que ele chegou no Rio em fins de 1986. De fato, em 1986 Caetano se envolve com cinema, depois com a gravação de *Caetano Veloso*, o chamado “disco americano”, gravado em Nova York, e com o programa de TV *Chico & Caetano*, não sendo encontrada qualquer referência a uma longa turnê nem passagem pela França nesse ano. O primeiro disco de Caetano Veloso do qual Brown participa, atuando como percussionista em 7 das 11 faixas, é *Caetano* (Polygram, 1987). Segundo o site oficial desse artista, o LP-CD foi lançado em setembro de 87, e a turnê

uma de suas folgas, criou a Vai Quem Vem. Em entrevista a Goli Guerreiro, Brown explica o que o motivou:

Minha primeira viagem como percussionista foi com Caetano Veloso. Pela primeira vez passei oito meses fora de casa, da minha família. Na França, as ruas pareciam salões, com as pessoas muito bem vestidas. Ao regressar ao Candeal, uma noite a polícia fez uma blitz e morreram vários garotos. Isso me criou uma preocupação terrível e gastei tudo, o dinheiro que ganhei na viagem, em comprar uns timbaus<sup>157</sup>. (Brown, 2005, apud Guerreiro, 2005:215)

O contraste entre o modo de vida da população da capital francesa e o da população do Candel Pequeno chocou o artista que tinha um pé fíncado na comunidade e com o outro começava a dar um passo na direção do chamado Primeiro Mundo. Como essa mudança que ocasionara a melhoria da qualidade de sua própria vida se dera através da música, e era neste campo que começava a obter reconhecimento, percebeu que poderia usar sua experiência e um certo prestígio como ferramentas para alavancar a vida dos jovens do Candeal e assim afastá-los da pobreza e da marginalidade. Imbuído do que Gilson Freitas explicou como o desejo de “musicalizar” a rapaziada, no sentido de promover uma “alfabetização musical”, dar a eles as primeiras noções de rítmica, começou a reunir o jovens para ensaios a céu aberto, surgindo assim a Escola Profissionalizante de Músicos de Rua.

Ainda segundo Freitas, nessa época Brown já era um artista antenado com o mundo, atento à renovação, e tinha muitos instrumentos musicais, dentre eles um octoban, formado por quatro tubos pretos com pele de 10, que “marcou a carreira de Brown” (Freitas, 2009). De fato, o músico e compositor Vevé Calasans (2009) se recorda de Brown chegando pela

---

nacional teve início logo em outubro desse mesmo ano, seguindo até 1988. O próximo disco de Caetano Veloso, do qual Brown participa como instrumentista em 3 faixas, inclusive Meia-lua Inteira, que é de sua autoria e será o carro-chefe do disco, é *Estrangeiro* (Polygram, 1989). Foi lançado em junho de 1989, e no mês seguinte o artista seguiu para turnê na Europa.

<sup>157</sup> No site oficial de Caetano Veloso encontramos, no ano de 1988, a referência a uma viagem a Paris: “Março - Shows em Paris. Por aqui, a revista ‘Vogue’ publica um número especial total e exclusivamente dedicado ao nosso poeta-músico-cantor-compositor-cineasta escritor-artista-intelectual-personalidade”. O fato narrado por Brown, referindo-se a uma viagem a Paris, é coerente com a data. Questiona-se aqui, apenas, a banda criada por Brown naquela data; não teria sido a Timbalada, que só surgiria em 1991, dois anos depois da primeira turnê pela Europa, mas a Vai Quem Vem que Freitas afirma ter sido criada em 1988. Como o próprio Carlinhos Brown revelou ter boa memória para fatos, mas não para datas, optou-se por essa solução.

primeira vez no Rio de Janeiro, já com uma grande quantidade de instrumentos, que ocuparam toda a sala do apartamento.

A Vai Quem Vem ensaiava ao ar livre, pelas ruas do Candeal, e como a proposta era sair andando e tocando, a busca de um espaço com menos concentração de pessoas, onde pudesse se locomover à vontade, acabou levando-a a ocupar o recém-criado carnaval da Barra<sup>158</sup>, onde ganhou visibilidade e apoio de outros artistas.

A principal característica da Vai Quem Vem eram os “surdos virados”, assim chamados porque foram deslocados de sua tradicional posição vertical e colocados na horizontal, de modo que pudessem ser tocados nas duas peles (como a zabumba) e também nas laterais, inclusive nas ferragens. Sua sonoridade singular atraiu Sergio Mendes, *bandleader* brasileiro radicado nos Estados Unidos que fazia sucesso ao gravar músicas brasileiras com um sotaque americano dado não só pelo toque jazzístico do piano, mas também pelo sotaque das *backing vocals*. Sergio Mendes convidou Brown e a banda para participarem de seu disco *Brasileiro* (Elektra, USA, 1992), gravado em estúdios no Rio de Janeiro e em Los Angeles. Das 13 faixas do LP, que mereceu o Grammy 1992 como melhor disco de world music (*Best World Music Album*), cinco são composições de Brown<sup>159</sup>.

Embora inovadores, esses surdos virados atrapalhavam a movimentação dos músicos, porque batiam em suas pernas, o que motivou Brown a criar uma nova banda, usando os timbaus, que se encaixavam no meio das pernas dos músicos e não impediam sua caminhada. Era o verão 1991/1992 e nascia a Timbalada. As duas bandas co-existiram, mas como a expectativa de brotarem frutos do Grammy pelo disco de Sergio Mendes não se confirmou, as atenções de Brown se voltaram para a nova banda. No entanto, Gilson Freitas acredita que “a Vai Quem Vem, assim como a Bolacha Maria, pode renascer a qualquer hora”.

---

<sup>158</sup> O Circuito Dodô (ou Circuito Barra-Ondina), que tem cerca de 4 quilômetros e segue pela orla marítima do bairro da Barra até o de Ondina, foi oficializado em 1992. ([www.carnaval.salvador.ba.gov.br](http://www.carnaval.salvador.ba.gov.br)).

<sup>159</sup> As canções são: Fanfarra [Cabua-le-le] (C. Brown); Magalenha (C. Brown); Indiado (C. Brown); Barabare (Paulinho Camafeu - Edmundo Caruso – C. Brown) e Magano (C. Brown).

### 1.3.2 - Timbalada

*Com quantos calos se faz um timbaleiro? Para alguém chegar a ser um, há que se passar por uma doutrina - não é só chegar e tocar o timbau. (Carlinhos Brown)*

*Todos os dias, não sei como o organismo conseguia se recuperar, é um calo enorme que abre. Durante o dia ele colocava fita crepe que à noite tava mais fechada. Ele fazia isso todos os dias. A mão de Carlinhos Brown racha. Ele colocava fita e aquela rachadura juntava novamente. (Vevé Calasans)*

A expressão timbalada não era novidade no meio musical. Segundo Vevé Calasans (2009), era comum um grupo se reunir para cantar e tocar percussão, “bater um timbau” ou “fazer uma timbalada” sem grandes pretensões, em um bar ou barraca de praia. Brown já havia notado que “os trios, na hora de aquecer, puxavam música de brau”, e decidiu: “Tá na hora da gente fazer música de rua” (Brown, 2010)<sup>160</sup>

Nas vésperas da Lavagem do Bonfim<sup>161</sup> de 1991, Brown procurou o artista plástico Ray Vianna, amigo de seu empresário Cícero Menezes, para que pintasse uma estrutura de metal com rodas, onde colocaria diversos instrumentos de percussão. O carrinho foi para as ruas puxado por um homem e Brown ia a pé, circulando em torno e tocando, seguido de outros percussionistas, vestidos de camiseta. No ano seguinte, o grupo saiu de novo, de camiseta e seguindo uma camionete Veraneio com umas caixas de som em cima.

Na época, a Timbalada, o que ele chamava de Timbalada, era esse evento da Lavagem do Bonfim, e que saía também na Quarta-feira de Cinzas. Era uma timbalada, uma reunião de timbaus. Ele convidava os melhores percussionistas: Toni Mola, o menino Valtinho do Chiclete com Banana, tinha uma galera, além da galera do Candeal mesmo. Os meninos do Candeal, os meninos da Vai Quem Vem,

---

<sup>160</sup> Depoimento no vídeo *60 anos de Trio*, TVE, Salvador, 2010.

<sup>161</sup> Festejo tradicional que teve início em 1754, quando a igreja de N. Sr. do Bonfim foi inaugurada, e a imagem de Cristo crucificado trazida pelo oficial Teodósio Rodrigues de Faria foi transferida da igreja da Penha para essa outra, especialmente construída para ela, no bairro do Bonfim. Escravas lavaram o interior e as escadarias com água perfumada para receber a imagem, dando início à tradição. Informações mais detalhadas no tópico sobre o Zárabe.

mas era uma reunião esporádica para aquele momento, que saía na Lavagem do Bonfim e a Quarta-feira de Cinzas. (Vianna, 2009)

Até então, a Timbalada não era propriamente uma banda, mas um evento, do qual participavam músicos da Vai Quem Vem e inúmeros outros percussionistas. No entanto, Timbalada e Vai Quem Vem se confundiam. Com o sucesso da canção Meia-lua Inteira (1989) e do disco de Sergio Mendes (1992), a mídia se voltava para o Candeal, atraindo público para os ensaios realizados nas estreitas ruas de barro.

O Candeal lotado, lotado, uma multidão enorme. Na rua e no barro. Uma poeirada, mas maravilhoso. Ali que o caldo engrossou mesmo. Um palquinho pequenininho que se armava pros cantores ficarem mais altos, porque a percussão era na rua mesmo, era na rua cercada, a percussão toda e muita gente. (Vianna, 2009)

Ainda nesse 1992, Brown resolveu introduzir a canção no repertório, não só colocando letra nas sequências rítmicas, como selecionando obras do cancionero popular, do *mainstream* e de domínio público. Ele era um dos vocalista. No verão de 1992/93, as ruas do Candeal já não comportavam os ensaios da Timbalada, que passou a ocupar espaços fechados, com ingressos pagos. Os primeiros foram realizados às quintas-feiras, na Mansão Fonte do Boi, um casarão situado na rua do mesmo nome, no bairro do Rio Vermelho, e a cada semana levavam como convidado um representante da música baiana. Essas festas receberam o nome de Narigolé, uma referência ao nariz notadamente largo de Brown.

O ano de 1993 foi importante para Brown sob vários aspectos: conheceu Helena Buarque, a Lelê, filha da atriz Marieta Severo e do compositor Chico Buarque de Hollanda, com quem viria a casar-se e ter filhos<sup>162</sup>. Na festa do Bonfim, a banda apareceu no seu primeiro trio elétrico (numa época em que ainda eram permitidos) decorado por Ray Vianna e Euro Pires com frutas tropicais. Havia caído no gosto da classe média, e a mídia se referia à Timbalada como a “grande novidade desse verão baiano”<sup>163</sup>. A canção *Canto pro mar*<sup>164</sup> era hit nas

<sup>162</sup> Brown tem 6 filhos: Nina Feitas, filha de Raquel, que mudou para Los Angeles em 1994, aos 4 anos; Miguel Freitas; e 4 com Helena Buarque: Francisco, Clara, Cecília e Leila.

<sup>163</sup> Cf. Correio da Bahia, 18/01/1993, p.2.

<sup>164</sup> “Vou na timbalada oyá /Canto pro mar, mar, mar// Eu canto pra lua /Porque amo a lua / Ai que lua, ai que lua // Eu canto pra terra / Porque amo a terra / Ai que terra, ai que terra // Vou na timbalada oyá / Canto

festas e no carnaval, motivando uma proposta da gravadora Polygram para a produção de três discos<sup>165</sup>.

Na sequência, aconteceu o primeiro show de palco da Timbalada, uma festa chamada Soltando os Cachorros, evento que integrava o projeto Pôr do Sol, da TV Bahia, e aconteceu em 31 de janeiro de 1993, na área verde do Bahia Othon Palace Hotel, com direção de Ricardo Bittencourt. Foi um show histórico, não só pela participação especial de artistas como Jorge Benjor, Leo Gandelman e Nando Reis, como pela entrada em cena do cachorro Ralf, que circulou pelo palco, “contracenou” com Brown e fez todo o público começar a latir. Foi nessa festa que se deu o *insigth* para a criação do figurino que viria a ser uma das marcas da banda: a pintura de corpo, cujo processo é explicado na parte final deste trabalho.

Naquele show, de cuja concepção Brown participou intensamente, já se anunciava o formato do Sarau Du Brown que ele iria realizar quase 15 anos depois, no verão 2007/2008, no qual integrou diversas linguagens. Na ocasião, ele explicou: “Sempre tive esse plano de juntar a música com a estética do teatro, da dança. Inclusive já trabalhei com o Odundê e tenho um amigo no Balé Folclórico. Toda reação artística só é forte se está presente num todo. A Bahia não é só percussão” (Brown, 1993)<sup>166</sup>. Desde então havia em Brown a consciência da arte como um campo em que as diversas formas de expressão podem interagir combinando-se, sobrepondo-se, dialogando e permitindo, assim, a criação de novas formas. Sua fala indica, também, a disponibilidade para abdicar do que já está pronto, pensado, executado e legitimado para experimentar o novo, de modo a não se prender a rótulos e abrir-se para novas possibilidades. Começa a se esboçar aí a idéia de que a música não se faz isoladamente, mas em diálogo com outras instâncias da cultura. Essa disponibilidade para o desconhecido o fará buscar também instrumentos harmônicos, como a guitarra e o piano que irá tocar anos depois, e também experimentar o canto, o que o levaria em breve à carreira solo. Dois anos mais tarde, Carlinhos Brown se apresentava no Heineken Concert (1995), realizado na casa de shows Metropolitan, Rio de Janeiro,

---

pro ar, ar, ar, ar / Eu canto pro vento / Porque amo o vento / Ai que vento, ai que vento // Eu canto pra ela / Porque amo ela / Ai que ela, ai que ela // Eu canto pra rua / Porque amo a rua / Ai que rua, ai que rua // Trago flor no jarro pra saudar / Depois eu vou jamais / Agora eu vou lavar / Agora eu vou lavar.” (Carlinhos Brown)

<sup>165</sup> *Timbalada* (1993), *Cada cabeça é um mundo* (1994) e *Andei road* (1995).

<sup>166</sup> Cf. BASTOS, Eduardo. *Correio da Bahia*, Arte e Lazer, 30/01/1993, p.1.

vestido com camisa branca, paletó de fraque, gravata borboleta e botas pretas de cano curto com meias brancas, tudo isso combinando com o cocar e uma saia de palha na altura dos joelhos. Cantou e acompanhou-se na guitarra, sem escorregar<sup>167</sup>.

Em 1994, os ensaios eram cada vez mais frequentados pelas classes média e alta e por celebridades; e, para acolher esses fãs no carnaval, Brown criou o bloco Timbalada, que iria estreiar no carnaval de 1995 puxado pela banda e ganhar o Troféu Bahia Folia por três anos seguidos (1995, 1996 e 1997) como melhor bloco alternativo<sup>168</sup>. Já não era mais aquele empreendimento regido pela espontaneidade, pela emoção, pela vontade de integrar um sem-número de crianças e jovens da comunidade com a qual Brown mantinha uma intensa relação afetiva. Ganhara novas proporções, visava ao lucro e não sobreviveria a amadorismos. Precisavam ser uma empresa instituída, com um estatuto, as relações trabalhistas definidas e o reconhecimento dos direitos trabalhistas de seus empregados. Assim, nesse ano de 1994 a Timbalada passa a existir como empresa, o que implicou em encargos sociais e tributos, que começaram a inviabilizar a manutenção das centenas de empregados<sup>169</sup>. Começa aí o processo de conciliação entre o Brown espontâneo e o Brown empresário, que só irá se ajustar na década seguinte, depois de muitos tropeços.

Ari Lima (1997) relata que, para atender às muitas solicitações, a banda estava dividida em três núcleos: a Banda Show, com 17 músicos que participavam dos discos e dos shows mais importantes, inclusive no exterior; a Banda dos Quarenta, que tocava em shows locais e substituía a Banda Show quando esta viajava; e a Banda Arrastão, espécie de exército de reserva das outras duas. Nessa hierarquia interna, a expectativa dos integrantes era alcançar um lugar na Banda Show que, além de prestígio, oferecia melhores cachês e ainda direitos

---

<sup>167</sup> Cf. “Carlinhos Brown - Segue o Seco - Heineken Concerts - Rio de Janeiro – 1995”. YouTube. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=f8DfLH9Oga8>

<sup>168</sup> Até 1992, o circuito Dodô (Barra-Ondina) era considerado alternativo, porque foi criado espontaneamente por pequenos blocos e bandas, aos poucos seguidos por artistas que pretendiam ampliar o espaço do carnaval de Salvador, até então concentrado no centro. No circuito Osmar (Campo Grande-Praça Castro Alves), considerado oficial, apresentavam-se, diante de autoridades e do Rei Momo, os grandes blocos: de trio (puxados por trio elétrico), afros, de índio, de denúncia, de samba, afoxés e até as extintas escolas de samba. Em 96, Daniela Mercury “oficializou” o circuito Dodô, quando passou a desfilar e ali instalou ali seu camarote.

<sup>169</sup> A primeira empresa criada para cuidar da carreira de Brown foi a Marrom Madá, que levou esse nome em homenagem a Dona Madalena, sua mãe. (Freitas, 2009)

autorais pelas gravações em disco<sup>170</sup>. Hoje só existe uma, com 18 integrantes. A redução se deu por “aprendizado administrativo”, como explica Gilson Freitas, que em 2002 assumiu a direção de todos os produtos da marca Timbalada: a banda, criada em 1991<sup>171</sup>; o bloco, em 1994; o TimbaBeats, festa iniciada em 2009, que reúne o pop percussivo da Timbalada e a música eletrônica; TimbaFest, no qual a banda toca em cima de um trio elétrico mas em espaço fechado, ( uma espécie de micareta *in door*, que já percorreu o Brasil; Any Way Guetho Square, no qual a banda leva a várias cidades brasileiras o clima do Candyall Guetho Square, contando sua história e recuperando sua tradicional chamada: “vamos dar a volta no Guetho!”, criada por Brown; Luau da Timbalada, show intimista e romântico, iniciado em 2004 e realizado nos sábados de Aleluia; Acústico Timbalada, que valoriza a harmonia e tem uma percussão mais leve; e, por fim, a Mostra de Arte Contagante, que recupera as festas do início, e são realizadas em domingos alternados durante o verão, de novembro a março, no Museu do Ritmo, que está sendo apelidado de “novo Guetho”.

São 19 anos de existência em 2010, o que não é pouco se compararmos com tantas outras que nascem e desaparecem em pouco tempo, embora em Salvador vários artistas e bandas da axé music estejam comemorando datas redondas<sup>172</sup>. Nessa trajetória, o destaque, em termos de permanência, é para o vocalista Denny (Adenilson Brito Silva), filho de pai músico e mãe cantora. Descoberto por Brown na Casa da Criança e do Adolescente, projeto social do município vizinho de Camaçari, foi convidado para integrar a banda em 1991, aos 11 anos de idade, e de lá não mais saiu. Denny ia de ônibus de Camaçari para a casa de Brown, e de lá para o ensaio, sempre acompanhado da família. Nas apresentações, tinha que cantar cedo, porque o último ônibus de volta para casa saía às 22 horas. Aos 15 anos, participou com a banda de uma turnê de três meses na Europa.

A Timbalada já teve dez cantores, contando com Brown. O primeiro a colocar voz em um disco da banda foi Alexandre Guedes (Canto pro mar), mas no constante entra-e-sai, fizeram muito sucesso também Xexéu (Beija-Flor, Margarida Perfumada), Patrícia, Ninha

---

<sup>170</sup> Houve um momento, em 1996, em que uma delas tocava em Salvador, outra em Fortaleza e uma terceira no Japão (Freitas, 2009).

<sup>171</sup> Ari Lima considera a criação da banda Timbalada em 1992 (Lima, 1997; 2001)

<sup>172</sup> Algumas das bandas mais antigas são: Asa de Águia (1978), Chiclete com Banana (criada em 1980, primeiro disco gravado em 1983), Olodum (1979), Ilê Aiyê (1974), Cheiro de Amor (o primeiro registro encontrado da banda é um LP de 1987, mas lançou DVD comemorativo dos 25 anos em 2005), Araketu (1989).

(Zorra)<sup>173</sup>, Amanda (Cachaça) e Denny, atual sensação. Quando Xexéu e Patrícia saíram, Brown quis reforçar sua proposta de miscigenação e chamou para integrar a banda um japonês criado na Bahia, o economista Akira Takakura, que gravou apenas um disco: *Pense minha cor* (1999), do qual participou também a carioca Juju Gomes. A idéia de Brown era apresentar uma ala de canto multirracial – a morena Amanda, a “lourinha sarará” Juju, o mulato Denny, o negro Ninha e o oriental Akira Takakura – para levar as pessoas a repensar seu preconceito. Dos cinco, apenas Denny e Ninha tinham experiência, e Akira ainda teve que tomar aulas de dança para soltar o corpo. Chamada de “viagem étnico-musical”, a proposta, embora inovadora, não teve boa resposta do público, e no carnaval de 2001, Amanda Santiago, Denny e Ninha assumiam os vocais. Foi a formação mais duradoura, até Ninha se afastar, em 2006, para criar sua própria banda. Novas mudanças ocorreram em 2008: depois do sucesso de *Cachaça (Chupito, na Espanha)*, feita por Brown especialmente para ela, Amanda Santiago se desligou pra formar o grupo Dindy e os Rogérios, também apadrinhado por Brown e dirigido por Mikael Mutti, tecladista e diretor musical da banda Camarote Andante, que acompanha Brown.

Em 2009, sob a liderança de Denny, a banda passou a ser formada por nove percussionistas (timbaus, surdos, bacurinhas, surdos), quatro metais (sax, flauta, trombone, trompete), duas backing vocals, um tecladista e um guitarrista, todos sob a direção musical do tecladista Emerson Cunha. A fase atual, mais pop e ao mesmo tempo mais latina, se afasta um pouco da proposta inicial eminentemente percussiva. A música de trabalho em 2008, *Fica me Pedindo pra Voltar*, é uma rumba no estilo tradicional, com arranjos de metais, o piano dedilhado e o vocal feminino com refrão “ai ai, ai ai”.

Fica me pedindo pra voltar / Se quiser que eu volte, voltarei / Mas eu só lhe peço uma coisa / Não faça novamente o que fez // Ciumenta até do meu perfume / E dos meus amigos também tinha ciúme / Eu vou lhe beijar mais uma vez / Não faça novamente o que fez. (Carlinhos Brown e Alain Tavares)

---

<sup>173</sup> Ninha entrou na Timbalada em 1992, ficou uns dois anos, viajou para os Estados Unidos e voltou em 1995, permanecendo até o carnaval de 2006 (Freitas, 2009).

Denny participou de quase todos os discos: *Timbalada*<sup>174</sup> (WR, 1993), *Cada cabeça é um mundo*<sup>175</sup> (Polygram/WR, 1994), *Andei Road*<sup>176</sup> (Polygram/WR, 1995), *Mineral* (Polygram/WR, 1996), *Mãe de Samba* (Polygram/WR, 1997), *Vamos dar a volta no Guetho – ao vivo* (Globo/Polydor, 1998), *Pense minha cor* (Universal, 1999), *Timbalismo* (Bahia Disco/Som Livre, 2001), *Motumbá Bless* (2002), *Serviço de Animação Popular* (Candyall Music, 2003) uma reunião de músicas dos dois anteriores, *Alegria Original* (Candyall Music/EMI, 2006), mais *Timbalada ao Vivo* (2008).

Apesar de todo o caminho percorrido, somente em 18 de agosto de 2007 a Timbalada gravou seu primeiro DVD, em show ao vivo, no Maranhão, para dezoito mil pessoas. Como Denny é capoeirista, o show contou com a participação de praticantes do esporte-luta, além de dançarinos de frevo e, obviamente, de Carlinhos Brown. O DVD *Timbalada ao Vivo* foi lançado em 2008; leva o selo Candyall Music e tem distribuição da Som Livre.

Essa trajetória mostra a Timbalada como um empreendimento de sucesso. A banda que nascera para oferecer “um serviço de animação popular” à comunidade do Candeal logo conquistou as classes média e alta que pagavam caros ingressos para participar dos seus ensaios<sup>177</sup>. Em poucos anos tornou-se uma nova referência de baianidade, marca da Bahia diante dos mercados local, nacional e internacional,

como podemos ver em campanhas publicitárias dos grandes grupos empresariais e institucionais como a ABAV, Excel-Econômico, Ásia Motors, Bahiatursa, Governo do Estado da Bahia e Prefeitura Municipal de Salvador, veiculadas em outdoor, jornais, revistas e emissoras de TV de circulação nacional. O outdoor de lançamento da fábrica da Ásia Motors em Salvador, por exemplo, mostrava em um outdoor duplo uma besta pintada com os símbolos tribais dos timbaleiros. Já a ABAV (Agência Brasileira de Agentes de Viagem) estampava, também em outdoor duplo, um timbaleiro anônimo do Candeal recebendo, de braços abertos, os seus

<sup>174</sup> *Timbalada* vendeu mais de 200 mil cópias.

<sup>175</sup> *Cada Cabeça é um Mundo* vendeu 350 mil cópias no Brasil, Estados Unidos, México, Inglaterra, França, Portugal, Israel e toda a América Latina.

<sup>176</sup> O disco foi lançado em show no Clube Centro Espanhol, antecedido pelo show Cor de Rosa e Carvão, de Marisa Monte, que foi impedida de realizá-lo no Teatro Castro Alves, porque nessa época eram proibidos shows de música popular no local. A última faixa de *Andei Road*, “Reisado de Massarandupió”, é cantada e rememorizada por D. Cleonice e D. Kuzia, que não são cantoras profissionais.

<sup>177</sup> “Em 2008, a Timbalada fez 85 shows, com cachês entre R\$ 70 e R\$ 90 mil. Em Salvador é raro encontrar a banda fora do verão.” (MUITO, 8 fev.2009, p.26)

participantes e convidados do Congresso Nacional da ABAV realizado em Salvador. (Dumas, 1996)

Era meados dos anos 90 e a imagem do timbaleiro substituía a da baiana de acarajé e do capoeirista, símbolos tradicionais de uma baianidade construída e preservada há décadas. Essa imagem de uma Bahia tribal e percussiva logo atravessou fronteiras. Em 1996, ano em que ganhou o prêmio Sharp de Música pelo álbum *Mineral*, apresentou-se no Japão. Participou do Brazilian Day, em Nova York, e do Festival de Jazz Internacional de Montreal (julho de 2000), no Canadá, onde bateu o recorde de público da história do festival, reunindo mais de duzentas mil pessoas.

A banda Timbalada sofreu várias transformações nos seus 18 anos de existência: enriqueceu, nos sentidos estético e financeiro, ganhou status no mundo da música. De um agrupamento de jovens que buscavam um sentido para a vida através da arte, passou a empresa bem adaptada ao show bizz. No entanto, apesar das mudanças na formação, na proposta e até mesmo no estilo, vem preservando sua identidade, que é marcada pela base percussiva.

Como nasceu de um desejo individual que visava o coletivo e promovia um movimento de afirmação cultural, ser timbaleiro significava algo diferente de ser percussionista de qualquer outra banda. Há nessa função um jeito próprio de encarar o mundo, uma filosofia de vida, que valoriza a família e a solidariedade como princípios.

O conceito básico é ajudar sua família como se fosse uma baqueta impulsionada por ela. Se ele não trabalha na proporção de colaborar e de melhorar a sua casa, ele não é timbaleiro. Ele precisa da força ancestral para tirar o som do instrumento. Damos vibração à terra, fazemos o som do trovão e dessa tempestade tiramos o ânimo. Além disso, é preciso prática, boa educação, saber respeitar o mestre e o regente, estar bem preparado espiritualmente e ter um bom ouvido. Tocar timbau é consequência. (Brown, site oficial)

O respeito à família, à ancestralidade e à força da natureza viva, pilares do candomblé e tripé de sustentação da trajetória de Brown, foi estimulado por ele e exigido dos timbaleiros. Motivados pelo líder, os rapazes tocavam percussão, mas também tinham que

colaborar com a comunidade. Tornaram-se uma grande irmandade que chegou a ter quatrocentos integrantes. Fizeram escola, inspiraram outros grupos de jovens, deram-lhes esperança de sair da condição de pobreza, levando-os a acreditar que, um dia, “bater lata” poderia se transformar em profissão. A princípio, eram músicos de rua, e por causa deles Brown criou a Escola Profissionalizante de Músicos de Rua. Como tal, se preparavam para tocar em eventos a céu aberto, como as festas de largo<sup>178</sup> e o carnaval, que movimentavam a cidade no verão. Embora tenha nascido instrumental percussiva e sem canto, formato das “charangas” que desfilavam no carnaval, Brown esclarece que a Timbalada

tem uma evocação ancestral que acorda várias pessoas e que desperta na mão de muita gente, como também vai adormecer na plenitude do sentido de ir e vir. Ela tanto desperta coisas nas pessoas como também se desperta. [...] Tive sorte de, na última década, neste final de milênio, a Timbalada ter nascido - ou renascido - em minhas mãos. A gente queria pegar o timbau e trazer para um contexto de reaproximação social porque era um instrumento marginalizado. O movimento começou a ficar maior e criamos uma linguagem que ele ainda não tinha. (Brown, site oficial)

Um dos diferenciais da Timbalada foi o instrumento que tomou como base da sua percussão. Ela levou para as ruas um instrumento quase restrito ao candomblé e deu a ele outra funcionalidade. Era uma sonoridade nova, que não se assemelhava a nenhum dos grupos percussivos existentes. Apresentava uma ritmia muito diferente do samba tradicional do Ilê Aiyê e do samba-reggae de Neguinho do Samba que já tomava conta do carnaval com inúmeros seguidores. Aquela nova timbragem no carnaval provocou estranhamento em uns, mas identificação em outros, porque remetia à cultura angola de muitas casas de candomblé que tantos frequentavam.

---

<sup>178</sup> O ciclo de festas populares que acontecem no verão em Salvador - chamadas “festas de largo” por se realizarem em espaços públicos ao ar livre - tem início com a Festa de Santa Bárbara (4 de dezembro), e segue com a Festa da Conceição da Praia (8 de dezembro), Procissão de Bom Jesus dos Navegantes e Festa da Boa Viagem (1º de janeiro), Lavagem do Bonfim (segunda quinta-feira de janeiro após do Dia de Reis), Segunda-feira Gorda da Ribeira (primeira segunda-feira depois da Lavagem do Bonfim), Festa de Yemanjá (2 de fevereiro), Lavagem de Itapuan (quinta-feira anterior ao carnaval) e o carnaval, que só se encerra com o Arrastão da Timbalada na Quarta-feira de Cinzas.

A Timbalada é uma coisa da Bahia, mas não era algo que se encontrava antes na tradição rítmica baiana. Ela chocou. O timbau se adaptou a essa linguagem porque ele começou a amontoar células rítmicas, fazendo fusões e levando tudo isso a grandes mantras, que são os tambores nas ruas quando começam a tocar. Há um momento que ele deixa de ser música e passa a ser esse "mantrão" onde as pessoas são arrebatadas e que, quando estão dentro, não há como sair. Seguindo com esse propósito, mas sem nenhuma pretensão, a Timbalada não teve somente o propósito de chocar, mas sim de retomar a cultura angola na Bahia. (Brown, site oficial)

Outro diferencial, que a fez escapar do modelo de bandas ligadas a blocos afros que evocavam uma ancestralidade africana e cantavam a negritude e seu universo, foi a consciência da miscigenação e, principalmente, da contribuição do índio para a formação da sociedade baiana. Não é por acaso que Brown passou a usar cocar - cada vez maior - e é chamado “o Cacique do Candeal”. A Timbalada nunca pretendeu ser banda ou bloco afro. Também nunca negou as influências de culturas africanas. Sua proposta era a miscigenação, o que foi reforçado com a entrada do japonês Akira Takakura no corpo de vocalistas.

É preciso lembrar, porém, que o sucesso da Timbalada não se deu sozinho. Depois de Luiz Caldas, Sarajane, Gerônimo, Chiclete com Banana e outros artistas responsáveis pelo lançamento da axé music na Bahia e no Brasil, na década de 80, uma nova leva começava a se sobressair no carnaval de Salvador, dominando a mídia local e nacional e conquistando um lugar de relevância no mercado de entretenimento. No verão 1992/93, quando a Timbalada lançava seus ensaios, Daniela Mercury já alcançava o primeiro lugar nas rádios de todo o país com o samba-reggae *O Canto da Cidade*, divulgando assim o novo ritmo que viria a ser uma das características identitárias da música popular de rua produzida na Bahia. Seu sucesso levou a Rede Globo, a mais abrangente rede de comunicação do país, a promover um especial para TV, que foi gravado na Praça da Apoteose, Rio de Janeiro. A transmissão do evento, em dezembro de 1992, não só consagrou a artista em âmbito nacional, como contribuiu para diminuir o preconceito contra a axé music<sup>179</sup>. Daniela Mercury é a responsável pela fusão da “música de trio” - aquela tocada com instrumentos eletrônicos, inclusive a guitarra baiana inventada por Dodô e Osmar – e a música acústica percussiva dos blocos afros.

---

<sup>179</sup> Cf. [http://www.danielamercury.art.br/vida\\_carnaval.php](http://www.danielamercury.art.br/vida_carnaval.php)

A Timbalada não brotou do nada, nem nasceu apenas por um capricho ou intuição de Carlinhos Brown. A musicalidade é uma característica do Candeal, muito presente nos terreiros de candomblé, nos batuques das rodas de samba, nas trezenas de Santo Antônio. O gosto pelo samba e pelo carnaval já tomava conta de alguns moradores muito antes. O bloco Zimbabwe, por exemplo, presidido por Emanuel Ademilson Arcaño dos Santos, nasceu em data incerta na parte alta do Candeal, chegou a ter centenas de integrantes e saiu de cena em 1982; dezesseis anos mais tarde, a convite de Brown, voltou aos ensaios<sup>180</sup>. Gilson Freitas foi o responsável pela organização do primeiro bloco de travestidos do Candeal Pequeno, em 1986; o bloco As Bonecas, que reunia moradores da comunidade, da Av. D. João VI e do Acupe, tinha cerca de 250 integrantes e chegou a desfilar no Campo Grande. O próprio Brown reconhece que “foi um movimento espontâneo, de rua. Já éramos ligados em música e eu queria fazer algo novo. Mas, no fundo de tudo isso, o grande e único desejo que conseguimos realizar foi o da transformação social” (Brown apud Marques, 1999).

Embora tenha se lançado em carreira solo, iniciada com o lançamento do CD *Alfagamabetizado* (Virgin/EMI), em 1996, Carlinhos Brown continuou acompanhando de perto as atividades da Timbalada, criando canções, produzindo seus discos, participando de shows.

A Timbalada já surgiu como algo renovador e mantém esse espírito até hoje. Ela representa a linha estética que mais me interessa e que eu pretendo retomar mais fortemente em pouco tempo. Com a Timbalada, demos, como legado para a música pop, o surdo-virado, que é o filho mais novo da zabumba e que hoje é usado por muitos artistas e grupos. Mas o mais importante para se renovar é ter a humildade sempre de aprender com os outros aquilo que não sabemos. E todos que passaram por lá contribuíram para isso de alguma forma e Denny e os músicos todos continuam levando isso com muita responsabilidade e atenção. [...] Acompanho tudo de perto, mas a Timbalada caminha com as próprias pernas e isso é um grande orgulho para mim. (Brown apud Marques, 2009)

O que sustentou a permanência da Timbalada no mercado, no entanto, foi a gestão equilibrada de Gilson Freitas, que tomou medidas capazes de torná-la uma banda

---

<sup>180</sup> Cf. <http://www.atarde.com.br/cidades/noticias.jsf?id=568831>

competitiva no mercado. Reduziu o número de integrantes, de forma a gerar menos custos com cachês, e também com transporte, hospedagem e diárias nas turnês e shows fora de Salvador. A direção musical de Emerson Cunha, contratado em 1997, é responsável pela feição pop que a banda tomou.

### 1.3.3 - Bolacha Maria

O temperamento inquieto de Carlinhos Brown o levou a formar outras bandas que funcionaram paralelamente à Timbalada: Lactomia, Bolacha Maria e Zárabe são as mais importantes.

Assim como a Didá, nascida no Pelourinho pela batuta do mestre Neguinho do Samba, a banda Bolacha Maria, também formada por mulheres, foi criada por Carlinhos Brown no final de 1993. Para ele, mulher é fonte de percussão: “a percussividade feminina está no parto, na educação, na palmada” e “a proposta das meninas da Bolacha Maria é reavivar isso com presteza e com caráter. É o momento da mutação.” O nome surgiu, segundo sua coreógrafa Carla Fabianny, para “dar uma bolachada no preconceito”<sup>181</sup>.

A banda reunia garotas de 15 a 21 anos, a maioria residente no Candeal. Além dos instrumentos tradicionais, como tambores e caixas, usava panelas, baldes, utensílios de cozinha e uma criação própria: o atabule – atabaque com asa e bico de bule. Depois foram inseridos guitarra e baixo. Dentre as integrantes, estavam Titi, Rosimeire, Dilmara, Thamyma Brasil, Andréia da Luz e Hattinely Santos, essas duas também compositoras. Lenynha Oliveira<sup>182</sup>, que chegou na banda com 15 anos, é hoje percussionista; Carla Fabianny<sup>183</sup> foi cantora, coreógrafa e coordenadora do grupo em 1993-94 e hoje tem licenciatura em dança, com participação como coreógrafa, dançarina, atriz e cantora em inúmeras peças de teatro e programas de TV. A bailarina, cantora e atriz paranaense Katia

<sup>181</sup> Cf. SCALZO, Fernanda. “Meninas baianas trocam panela por timbau”. Folha de São Paulo, Ilustrada, 4/05/1994, p. 5-1.

<sup>182</sup> Cf. [www.myspace.com/lenyalmeidalele](http://www.myspace.com/lenyalmeidalele). Acesso em 15/04/2010.

<sup>183</sup> Cf. [carlafabianny.vilabol.uol.com.br/trabalho.htm](http://carlafabianny.vilabol.uol.com.br/trabalho.htm). Acesso em 15/04/2010

Drummond<sup>184</sup> foi coreógrafa da banda. A soteropolitana Lui Rabello, que dirigiu a Bolacha, é guitarrista da Banda Altas Horas, do programa semanal da Rede Globo com o mesmo nome, desde sua estréia, em outubro de 2000.

No início, Brown comprou instrumentos, orientou musicalmente e conseguiu patrocínio, mas logo no ano seguinte emancipou-a para que seguisse por conta própria. O grupo fazia música com elementos afro-baianos, pop, funk, blues, rap, rock, soul, rhythm'n'blues, ficou conhecido da cena pop baiana e alcançou outros espaços. Em 96, a Bolacha Maria tocava em palco alternativo (barco musical que desfila pelo lago Leman, nos finais de semana) do XXX Montreux Jazz Festival. Nesse mesmo ano participou do 3º PercPan (Panorama Mundial de Percussão), realizado no Teatro Castro Alves, em Salvador, acompanhando Gal Gosta.

Banda com formação básica ou totalmente feminina não era uma novidade. Em 1964, Rita Lee já havia formado sua banda de meninas, a Teenage Singers. Na década de 80, havia em São Paulo a Mercenárias, que gravou seu primeiro disco *Mercenárias* em 86, e, em Salvador, a Rabo de Saia, formada por 3 meninas e Marcio Mello. Essa emancipação musical das mulheres ganhou impulso nos anos 90, quando um grupo de norte-americanas uniu a ideologia punk do "faça você mesmo" ao feminismo, criando um movimento cultural conhecido por Riot Grrrl. No Brasil dessa década surgiram formações de vários estilos, como o Grupo Lava (1996); a Hitch Lizard (1998), banda de hardcore formada por meninas da Baixada Santista; a Shock, inspirada em Sandy e Junior; a T.P.M.; a banda paulistana de mulheres percussionistas Oh! Terezinhas; o grupo de rap Facção do Gueto, com três meninas de Ceilândia, e a Dominatrix, na época considerada a principal do movimento Girl Power brasileiro, que em 95 lançou o CD de estréia *Girl Gathering* (pela gravadora independente Teenager in a Box). O programa Altas Horas, da Rede Globo, formou uma banda só de mulheres, que vem se apresentando desde a estréia, há 11 anos. Nessa década surgiram também o grupo SNZ, formado por Sarah Sheeva, Zabelê e Nana Shara, filhas de Baby do Brasil e Pepeu Gomes; e o Rouge, nascido no reality show Popstars, que estourou com a música Ragatanga e acabou se transformando num dos maiores fenômenos de venda de CDs.

---

<sup>184</sup> Cf. <http://www.proec.ufpr.br/festival2008/links/15anos.htm#topo>

No nordeste, Comadre Fulozinha, de Pernambuco (1999), Dona Moça, com adolescentes de João Pessoa e, na Bahia: a Penélope (ex-Penélope Charmosa), a Shes, a Ulo Selvagem, Crac, Tara Code e a Didá. Esta última chegou a lançar o disco *A Mulher Gera o Mundo* (BMG, 1998), participou de vários eventos, CDs e DVDs de artistas como Daniela Mercury e continuou fazendo shows mesmo depois da morte de Neguinho do Samba, em 2009. Carlinhos Brown apadrinhou as meninas e, em março de 2010, convidou-as para gravar participação especial em uma faixa produzida pelo músico baiano para o novo álbum do cantor norte-americano Josh Groban.

A Bolacha Maria não chegou a gravar disco. Brown compreendia que, assim como a Hip Hop Roots e a Vai Quem Vem, a banda era um grupo experimental de percussão. Mas foi uma escola que deu régua e compasso às percussionistas que vieram a integrar outros grupos: em 2000, Cícero Menezes, ex-empresário de Brown, e o produtor Wesley Rangel, dono da gravadora WR, criaram a banda As Meninas. Três integrantes do Bolacha Maria - Simone Titi (percussão), a timbaleira Rosimeire (timbau) e Dilmara (surdo de fundo, surdo de meio e marcação) - foram encaminhadas por Cícero Menezes para a formação da nova banda que lançou dois CDs, o de estréia em 2000, e teve participação no filme *Xuxa Popstar*.

### 1.3.4 – Sucessores da Timbalada

*Não faço idéia de onde vai dar a Timbalada, mas acho que vai muito longe. (Carlinhos Brown)*

A Timbalada tornou-se uma porta de entrada no mundo da indústria da música. Muitos percussionistas gestados nessa escola foram acompanhar outras bandas baianas ou artistas nacionais, caso do diretor de bateria Marcio Victor que, descoberto por Caetano Veloso, o acompanhou em turnês internacionais e depois lançou sua própria banda, a Psirico. Vários vocalistas que a deixaram para seguir carreira solo ou para liderar um novo grupo foram bem sucedidos. Ninha, que Brown carinhosamente apelidou de Gogó de Ouro por sua voz

singular que deu identidade a uma longa fase da banda com seu grito de guerra “Timbalaaa-da!”, despediu-se no carnaval de 2006 e criou, com outros ex-timbaleiros Xexéu e Patrícia, a banda Tribahia. A saída foi em harmonia com Brown e teve apoio financeiro de Gilson Freitas para seu novo empreendimento, mas persiste a idéia de que ser timbaleiro é mais do que tocar na Timbalada, é pertencer a uma família à qual se estará permanentemente vinculado.

Eu fiquei sem dormir por quase 15 dias para poder contar para o Brown, sem me alimentar direito, para chegar para o Brown e dizer que não queria mais, que não poderia mais continuar. Que eu já tinha condição suficiente de tocar o meu projeto para frente. Levo emoção. Saio literalmente consciente. Aprendi muito. E eu não sei como vou poder me comportar. É uma vida. São 15 anos. Seria muita hipocrisia da minha parte dizer que está tudo bem. Não está. Levo comigo um bocado da Timbalada. (Ninha, 2006)<sup>185</sup>

Em 2007, a Tribahia muda de nome para Trem de Pousó e, apenas com Ninha, puxa três blocos no carnaval 2008, ano em que Carla Cristina, ex-vocalista d’As Meninas, irá entrar para dividir os solos, mas por pouco tempo. Em 2009, Ninha estava novamente só nos vocais.

Marcio Victor, outra cria da Timbalada, se iniciou nos ritmos do carnaval com os pais, que eram diretores do afoxé Badauê. Com 12 anos tocava no Araketu e logo foi levado pelo tio, Ninha, para a Timbalada. De lá tocou com Daniela Mercury, Ivete Sangalo e Caetano Veloso e, paralelamente, criou a banda de pagode Psirico, que levou Troféu Caymmi em 2003, gravou o primeiro CD em 2004 e tornou-se uma das três mais importantes bandas na história do pagode baiano, junto com É o Tchan e Harmonia do Samba. O Psirico inovou no pagode, ao substituir o cavaquinho e o pandeiro pelo som de guitarras e o eletrônico.

Alexandre Guedes, ex-regente da Timbalada, criou em 2004 a banda Motumbá (bênção, em iorubá), que logo mereceu grande receptividade de público e da mídia. Assim como a Trem de Pousó, segue na escola da Timbalada, com uma sonoridade e um repertório semelhantes. O vínculo com Brown também é explícito com a canção *Bororó*, uma homenagem a seu pai, Renato Bororó, que foi hit no verão 2006/2007. Estreou no carnaval em 2007, com

---

<sup>185</sup> Cf. Jornal A Tarde, Salvador, 09/01/2006.

uma inovação: o afro-enredo, que combinava elementos de bloco de trio com alegorias de escola de samba, carro alegórico e bailarinos. Com quatro anos de estrada, lançou seu primeiro CD, *Motumbá pra você*, em produção independente.

Há outros braços, como a Umbilical e a Bit Gaboott, bandas integradas por ex-timbaleiros e músicos da Camarote Andante, que acompanha Brown, além de outras formadas por músicos do Candeal e alunos da Escola Pracatum. Esse trânsito entre bandas é uma constante, e acaba por favorecer um movimento de renovação da própria Timbalada. Quando a Timbalada completou 18 anos de existência, Brown fez um balanço de sua maioria:

Quando ganhamos o Grammy com Sergio Mendes, não sabíamos como lidar muito bem com tamanha grandeza de tudo que estava acontecendo. Mas conseguimos aprender muito bem e até hoje a Timbalada está aí, se renovando, influenciando outros grupos e artistas. Talvez a minha única decepção seja a de não ter tido talento suficiente para compreender as metas alheias para manter todas as pessoas que eu queria que estivessem por perto até hoje. Mas não tenho do que reclamar, não. Só tenho a agradecer a todos que passaram por aqui durante todo esse tempo e comemorar por essa maioria!” (Brown in: Marques, 2009)

#### **1.4 - Zárabe**

O som ritmado de passos e instrumentos percussivos vem chegando em um crescendo. Clarins anunciadores indicam que o grupo se aproxima. De repente, cerca de 300 pessoas invadem o espaço e por alguns poucos minutos a força explosiva da passagem do Zárabe impacta os espectadores. Assim como chegaram, eles se vão, levando consigo o som de passos e percussão que vai desaparecendo gradativa mas velozmente. A menos que se siga o grupo – o que só faz quem tem pernas e fôlego para correr – muito tempo irá passar até que se ouça novamente esse som original, porque o Zárabe faz raras aparições em eventos festivos de Salvador, como o carnaval, a Festa de Yemanjá e a Lavagem do Bonfim.

A Lavagem do Bonfim, uma das mais importantes festas populares da cidade do Salvador, é realizada em data móvel, no mês de janeiro, sempre na segunda quinta-feira depois do Dia de Reis. Os festejos têm início de manhã cedo, com a concentração de pessoas diante

da igreja de N. Sra da Conceição da Praia, no bairro do Comércio, Cidade Baixa. Dali partem em cortejo, tendo à frente uma ala de baianas vestidas a caráter que vão carregando no ombro ou na cabeça os seus jarros com água de cheiro preparada segundo rituais, preferencialmente em terreiros de candomblé. Atrás das baianas seguem diversos grupos: representantes do Executivo – governador, prefeito, secretários - e do Legislativo, políticos de diversos partidos; carroças puxadas por burros cuidadosamente enfeitadas; agremiações carnavalescas, grupos de percussão, de bicicletas, todo tipo de entidade, moradores, turistas e cavaleiros em suas montarias. O cortejo segue a pé por 8 quilômetros até a Colina Sagrada, onde se situa a igreja de Nosso Senhor do Bonfim. Lá, com vassouras e a água dos jarros, ao som de palmas, toques de atabaques e cânticos, as baianas lavam o átrio da igreja, que permanece fechada, um gesto que deixa bem claro o caráter profano da festa. Em 2009, no entanto, um fato inusitado indicou que a Igreja começava a modificar seu modo de olhar a manifestação popular: nas mãos do vigário da paróquia, Edson Menezes, a imagem do Senhor do Bonfim chegou à janela para abençoar os fiéis e pedir paz para o mundo.

Se o lema na boca do povo que vai à Lavagem é “quem tem fé vai a pé”, o que move o Zárabe parece ser “quem tem fé vai correndo”. Gilson Freitas, irmão de Brown e diretor da Timbalada, ao compará-la com o Zárabe, cita duas principais diferenças: além de ser um grupo que “só pode aparecer com a presença de Brown”, o Zárabe tem uma rítmica diferente, adequada a uma “música possível de tocar correndo” (Freitas, 2009). E o que motivou essa correria do Zárabe pelas ruas da Cidade Baixa no dia da festa do Bonfim foi o desejo de Brown de seguir no cortejo, mas logo após as baianas, lugar reservado aos políticos. Como lhe foi constantemente negado, a solução por ele encontrada foi cortar caminho pelas ruas de dentro, paralelas às do trajeto oficial, e chegar no largo do Bonfim junto com as baianas, a tempo de receber suas bênçãos. Esse drible na organização, em movimento acelerado, atrai a atenção da mídia e tanto gera admiração como protestos. Em 1999, matéria do jornal Correio da Bahia registrava que

A ala das baianas foi cercada por um cordão formado por policiais militares e seguranças da prefeitura, o que acabou originando protestos de algumas pessoas. "As baianas têm que andar junto com povo. É importante esse contato, elas não precisam de escolta", reclamava a professora Sônia Araújo. Quem não precisou mesmo de segurança nenhuma foram os músicos do Zárabe, que praticamente

correram até o Bonfim. Vestidos de amarelo, os cerca de 300 músicos liderados por Carlinhos Brown procuraram caminhos alternativos e acabaram cumprindo o prometido: o grupo foi um dos primeiros a subir a Colina Sagrada. Não sem não antes fazer da Calçada, Bonfim e adjacências uma grande muvuca, que não deixou nem os mais saudosos sentirem falta dos trios elétricos<sup>186</sup>.

Nove anos mais tarde, o ímpeto do grupo não havia arrefecido. Estavam mais organizados, o figurino impecável. Vestido com calça verde folgada, provavelmente um *mouflage*, e uma longa capa *double face* vermelho e marron, camiseta azul marinho, correntes, colares, cinto e o seu gorro, Brown liderava o Zárabe que vinha com sarong laranja e um turbante egípcio em listas amarelo e verde. Traziam os leiteiros de paz, uma imagem do Senhor do Bonfim em andor, e carregavam a quartinha de madeira pintada de azul com água de cheiro, que foi espargida nos fiéis. Um belo espetáculo, que causou confusão: “A correria dos Zárabes (sic) foi motivo de um atrito com os integrantes do bloco Orishalá, do cantor e compositor Gerônimo. O líder do bloco não gostou da atitude de Carlinhos Brown que, segundo ele, teria “atropelado” seu bloco, passando no meio dos foliões”. A resposta de Brown foi uma tentativa de minimizar o incidente: “O Orishalá tá lindo. O Zárabes (sic) realmente corre, mas quando vimos o Orishalá nós seguramos. Nós corremos pela liberdade”<sup>187</sup>.

Em depoimento a Claude Santiago, em 1996, Carlinhos Brown explica sua intenção ao criar o grupo:

“O Zárabe... que me levou a fazer o Zárabe? É de ter percebido um mundo mouro, uma família enorme. Porque eu pensei: porque eu tenho família de todas as nações. Mais uma vez eu vou dizer: porque eu sou um ser humano e um cidadão miscigenado, eu sou um cidadão do terceiro milênio. É isso que me leva a querer o Candeal cuidado. A querer ver aquele lugar ali como se tivesse... merece crescer. Não como um mundo inteiro imagina que seja - uma favela. Ali mora muita gente nobre, de várias etnias do mundo inteiro. Favela é outra palavra que virou um clichê. Favela parece miséria. Como fizeram com a palavra Soweto. Quando você vê Soweto, você imagina que o mundo tá se acabando. E favela é assim, também. Parece que todo mundo tá armado, atirando. E não é. Existe muita gente boa ali dentro, que precisa ser respeitada. Mas existe a defensiva. É aí que eu digo: criei o Zárabe como uma defensiva disso. Em vez de instrumentos, nós poderíamos estar armados. Já viu o esquema que a gente entra na rua com o Zárabe? A gente aparece do nada! Se isso fosse um serviço de milícia ou de guerra, seria muito fácil dominar

<sup>186</sup> Disponível em <http://www.correiodabahia.com.br/hist/990115/aqui/int45860.asp>. Acesso 26/11/2005.

<sup>187</sup> Disponível em [http://enfoquecultural.blogspot.com/2008\\_01\\_01\\_archive.html](http://enfoquecultural.blogspot.com/2008_01_01_archive.html). Acesso 24/06/2010.

áreas e mais áreas, porque somos muito elaborados. Mas não, preferimos surpreender com outros instrumentos, não com arma”. (Brown, in: Santiago, 1996).

O Zárabe foi criado, portanto, como uma ação política, na forma de uma reação ao modo como a elite branca da sociedade soteropolitana - mas não apenas esta – interpreta a favela e os seus moradores. O Candeal, como Soweto, tem “muita gente boa” que “precisa ser respeitada” e um dos meios que Brown encontrou para angariar esse respeito foi atrair a atenção para a comunidade. É assim que um grupo grande de pessoas – a maioria homens – sai do Candeal sem aviso. Organizadamente, mas fazendo muito barulho. Se quisesse, poderia praticar atos de vandalismo; entretanto, sua tática para atrair a atenção não é o ataque, a ofensiva, mas a “defensiva”. Um exército liderado pelo “faraó” Brown, cujos soldados irão lutar pela paz – eles carregam também o letreiro com a palavra paz – usando como armas os seus instrumentos musicais.

Não há dúvida que o Zárabe presta homenagem aos árabes. Na década de 90, os integrantes usavam na cabeça uma espécie de rodilha de pano trançado, como o adereço que árabes usam para prender o lenço à cabeça, e uma saia até os tornozelos. A indicação mais clara, no entanto, é o próprio nome da entidade, que tudo indica ser resultado final de uma sequência de corruptelas. De “Os Árabes” passou para “Os árabe”, como dita o português da oralidade no interior da Bahia ou nas classes populares, que não faz a concordância entre artigo e substantivo: o artigo no plural basta para indicar que é mais de um. Depois, obedecendo à sonoridade, artigo e substantivo foram unidos, formando uma única palavra: “osárabe”, para, em seguida, “o zárabe”. Por fim, como nenhuma das instituições criadas por Brown tem em seu nome um artigo – Vai Quem Vem, Timbalada, Hip Hop Roots – foi simplificado como Zárabe. Frequentemente vemos na imprensa ou na internet a grafia errada. Os escolarizados tendem a “consertar” para Os Zárabes, outros O Zárabes... quando bastava observar a passagem do grupo, que carrega um letreiro com a palavra Zárabe. Mas o nome também pode ser uma referência à idéia de muçulmanos como povo perseguido, principalmente pelo branco europeu. Se mencionou Soweto, é possível que também se interessasse pela opressão vivida pelos palestinos, sem direito a Estado e, portanto, sem cidadania; um povo que aprendeu a lutar sem armas, usando muitas vezes o próprio corpo como tal.

A fala de Brown mostra também, no seu início, que ele já era um bom observador da sociedade soteropolitana e conhecedor da sua formação, para a qual contribuíram diversas etnias. Ele se afirma “um cidadão miscigenado” pertencente a “uma família de todas as nações”, que se percebe inserido em “um mundo mouro”. No capítulo que se refere ao Candeal, especialmente no período de sua infância, vimos que Brown reconhece as influências de uma multiplicidade étnica e religiosa que povoa seu lugar de origem e arredores: são os candomblés de origens africanas, igrejas e casas de recolhimento católicas, os vizinhos espíritas e protestantes, os espanhóis, os suíços... mas quando ele fala do Zárabe, destaca a influência moura, que vamos procurar compreender. Salvador tinha uma grande colônia moura, que chegou a dar nome ao bairro onde viviam esses comerciantes: a Mouraria<sup>188</sup>. O Zárabe, por seu figurino e por alguns instrumentos – os pandeirões do Marrocos, o vestuário de faraós do Egito –, faz referência a uma parte do território africano localizado acima da linha do Equador, uma região de onde saíram negros escravizados para a Bahia. Curiosamente, “Zárabes é um termo creole que paradoxalmente designa os franceses muçulmanos de origem indiana que vivem em Réunion”<sup>189</sup>, ilha francesa com cerca de 800 mil habitantes, localizada no Oceano Índico, a leste de Madagascar.

Segundo Antonio Risério (2004), os escravos africanos trazidos para o Brasil no século XVI eram chamados negros-da-Guiné, um nome genérico dado por europeus aos que provinham da costa ocidental africana acima da linha do Equador. Em 1575, Angola tornou-se colônia de Portugal e sua principal fornecedora de escravos. A partir de então, mas principalmente no XVII, começaram a vir escravos provenientes de Angola e Congo que foram chamados negros bantos. Os bantos imigraram para o Brasil em larga escala e deixaram marcas nos costumes, na língua, na religião<sup>190</sup>. A partir do século XVIII, o

---

<sup>188</sup> A Mouraria é parte da freguesia de Nazaré. Fica situada no alto de uma colina defronte a outra, onde fica o Centro Histórico, separadas pelo vale da Baixa dos Sapateiros.

<sup>189</sup> Cf. <http://zarabes.blogspot.com/>

<sup>190</sup> Os bantos praticavam a agricultura, criavam animais, conheciam a escravidão, o comércio, a moeda e a tecnologia do ferro. A difusão da metalurgia influenciou na sua vida social, econômica e política, e eles formaram reinos e estados. Seus guerreiros se comunicavam no campo de batalha com trompas de marfim e tambores. Os terreiros bantos de culto ao candomblé, aqui chamados de calundu, foram os primeiros a se instalarem na Bahia, a exemplo do Terreiro do Bate Folha, na Mata Escura, instalado em mais de 15 hectares de mata atlântica, com grande variedade de árvores, plantas e animais. Nos terreiros bantos se cultuam os inquices – correspondentes aos orixás dos nagôs e voduns dos jejes – chamados de Zambi, Catendê, Dandalunda, Ganazumba, Caiari, Luango e Lemba. Cf. RISÉRIO, Antonio. “O povo banto”. In: *Uma história da cidade da*

tráfico mudou de rumo e voltou-se para a África superequatorial, inicialmente para a região da Costa do Marfim, depois para o Golfo do Benin. Vieram primeiro os jejes, em seguida os nagôs-iorubá e, em menor quantidade, os haussás, negros islamizados provenientes do Sudão, vizinhos dos iorubanos. Risério cita carta do governador da Bahia, Conde da Ponte, à Coroa Portuguesa, na qual ele se refere aos nagôs, jejes e haussás como as “nações mais guerreiras da costa leste”. Como o tabaco da Bahia era a moeda mais valorizada na compra de escravos na região do Golfo do Benin, Bahia e Benin negociavam diretamente a troca de tabaco por jejes e nagôs que chegavam para a Bahia, Pernambuco e Maranhão, enquanto o resto do Brasil continuava na rota Congo-Angola. A cultura afrobaiana se tornou, então, em parte jeje (com sua língua fon e seus voduns), em parte nagô (com sua língua iorubá, seus orixás e orikis). “Assim, além do substrato ameríndio, a estruturação lusitana e da poderosa presença banto, a Bahia de Todos os Santos se tornou, também, jeje-nagô” (Risério, 2004:276-85). Brown se sabia influenciado por bantos, nagôs e jejes, mas também pelos haussás, aqui chamados de malês.

No entanto, no caso de Brown, o *insight* pode ter vindo do próprio carnaval, como ele relata ao se referir a Nelson Maleiro, organizador do afoxé Mercadores de Bagdá:

o árabe vem muito de ter conhecido Nelson Maleiro, um cavaleiro de Bagdá que fazia afoxé com índios. Ele usava sapatos de bico, tipo Aladim. Fui andando, fui vivendo a vida e percebi que no Candeal o que não era africano era libanês pobre, pardo, judeu. Somos o judeu e o árabe em paz, o Brasil já conseguiu a paz de Israel há muito tempo. Aí o que eu descobri? Que os aboiadores que aqui viraram plantadores traziam um canto de tanger gado que não tinha diferença nenhuma do canto árabe. Não é a intenção parecer árabe, é natural, as culturas são próximas. A música esclarece que não existe barreira nem distância entre os homens. (Brown, 2001)<sup>191</sup>

O Zárabe foi criado em 1995, como uma homenagem à cultura muçulmana presente na África árabe. São cerca de 250 músicos que seguem atrás de um abre-alas espalhando incenso e pétalas de flor para abrir caminho para o cortejo. Logo atrás, homens carregando

---

*Bahia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Versal, 2004. (p.158-171). A canção Toté de Maiangá (Geronimo, Saul Barbosa, Tony Osanah), gravada por Margareth Menezes, traz várias referências ao Terreiro do Bate Folha e à cultura banto.

<sup>191</sup> Cf. PEDRO ALEXANDRE SANCHES, Pedro Alexandre. “Mito e verdade”. Entrevista com Carlinhos Brown. Folha de S.Paulo, Ilustrada, 6 / fev./ 2001, p. E1.

uma pequena barrica pintada de azul que contém água de cheiro preparada em casa de candomblé. Os instrumentos são variados: desde os clarins anunciadores e os pandeirões marroquinos – que são encontrados também no Tambor de Mina, do Maranhão – pandeiretas, guizos, castanholas marroquinas de ferro, gongos tibetanos, gonguês, darbukas, campanas, pás, enxadas, xequerês e marfins, instrumentos de PVC com pele, criados por Brown.

### 1.5 - Candyall Guetho Square

*Vou lhe mostrar / Pra ver como é que é / No meu Brasil /  
Não tem nada igual / Vem da Bahia, menina / No Guetho  
Square Candyall / Onde o cacique é o rei do carnaval...  
(Nem Cardoso e Ninha Brito, in: Zorra)*

Em novembro de 1996, Carlinhos Brown inaugurou, com show, o Candyall Guetho Square, um espaço que funcionava como um centro cultural, abrigava um escritório, um pequeno estúdio e os ensaios da Timbalada. Situado dentro do Candéal, com capacidade para receber até 2500 pessoas, o Guetho, como passa a ser chamado, foi idealizado por Brown e materializado por Ray Vianna, que, “além de ser um grande artista, é o único que consegue traduzir, dar plasticidade aos pensamentos de Brown” (Freitas, 2009). O espaço, construído por Brown e seu irmão Gilson, a partir da reforma de construções existentes, revelava a personalidade de seu mentor:

o local causou grande impacto no público de Salvador: arquitetura diferenciada, decoração carregada de elementos e referências múltiplas, palco no centro da quadra, localização inusitada. (site oficial)

Internamente, o cenário do Guetho demonstra o estilo versátil do seu timbaleiro-mor Carlinhos Brown. O piso do palco, que fica no centro do espaço, é feito do mesmo material de piso de ônibus. Há semáforos e luminárias simulando uma praça, um chafariz em forma de trompete, um sino em frente ao palco e esculturas

de ninfas gregas contrastando com as cores fortes do cenário. (site *Olodum e Timbalada*)

O local engloba quadras de ensaios e um prédio de três andares nos quais estão distribuídos restaurantes, bares, camarotes, banheiros, salas para cursos e oficinas e estúdio de som. O cantor decorou o espaço a seu gosto e com ajuda de artistas baianos, como Tati Moreno. Brown comprou em um ferro-velho a carcaça de um avião Dower inglês. O aparelho tem uma só asa. No local há também semáforos, estátuas de leões, deusas greco-romanas. No alto do prédio, uma pirâmide. Nos banheiros, o cantor instalou TVs. "Enquanto está na privada, o cara vai se educando com os vídeos que vamos exibir", diz o cantor. A expectativa de Brown é que o Candyall, localizado no pobre bairro Candeal onde o cantor viveu em Salvador, se transforme em um dos espaços culturais mais concorridos da cidade, atraindo a população local e turistas. "Aqui é um terreiro eletrônico", diz Carlinhos Brown. (Folha de S.Paulo, 15/11/1996)

Foram os timbaleiros, com pás e enxadas, que pavimentaram a rua do Candyall Guetho Square no sistema de mutirão tão comum nas comunidades de baixa renda. Os ensaios da banda aos domingos atraíam jovens das classes média e alta, a classe artística e profissionais da imprensa. Como se tornaram cult, congestionavam as ruas não só do Candeal como as do Cidade Jardim, e incomodavam os moradores com o som alto dos tambores, o movimento de carros, os agrupamentos de pessoas, o comércio de ambulantes.

Os ensaios da Timbalada agitaram também dentro do Candeal. Além dos timbaleiros e dos que trabalhavam no Guetho, pessoas que viviam do comércio local tiveram seus caixas reforçados<sup>192</sup>. No entanto, após algum tempo essa movimentação fugiu do controle e passou a incomodar não apenas os vizinhos do Cidade Jardim. Moradores do Candeal se queixavam de que as madrugadas de segunda-feira passaram a ser de barulho e até briga, devido à afluência de pessoas de fora que, insatisfeitas com o término do ensaio no Guetho, ficavam pelas ruas provocando confusão. Assustados com a "invasão dos gringos", moradores chegaram a solicitar a instalação de um módulo policial. A moradora Ivone Alves de Souza reclamava: "aqui nunca teve pivete ou menino de rua e as confusões que agora ocorrem vêm de fora"<sup>193</sup>.

---

<sup>192</sup> Ivone Soares Flores conta em matéria do jornal Correio da Bahia que foi sócia de Madalena, mãe de Brown, no bar Baladinha, assim chamado por causa de uma bebida que as duas inventaram, à base de cravo e canela. Cf. Roberto NUNES, "No gueto dos timbaus. In: CORREIO DA BAHIA.. Salvador, 12 jul.1997, p.7.

<sup>193</sup> Cf. A TARDE, Salvador, 03/12/2000.

Em setembro de 2001, foi instaurado inquérito civil para apurar queixas de moradores do bairro vizinho contra a poluição sonora causada pelos ensaios da Timbalada. Fizeram várias reuniões com a participação de órgãos públicos e de representantes dos bairros, e um acordo foi firmado: primeiro seria feita uma obra de condicionamento acústico no Guetho; em seguida, a Superintendência de Controle e Ordenamento do Uso do Solo – Sucom deveria analisar se o limite do som estava sendo respeitado e então liberar o alvará de utilização sonora. As obras foram realizadas, diminuiu o barulho, mas era difícil encontrar uma solução definitiva para o impasse criado, porque o Guetho é um espaço aberto e fica localizado em um vale, configurando-se uma topografia semelhante a uma concha acústica. Na ocasião, Brown disse à imprensa: "Não quero aborrecer, nem prejudicar meus vizinhos e quero deixar claro que não estamos brigando. Se for preciso, saio do Candeal, mas o Guetho nunca será fechado porque quem manda ali é Ogun"<sup>194</sup>. Em fevereiro de 2003 o Ministério Público do Estado da Bahia ingressou com procedimento criminal contra a Sucom pela prática de omissão em crime ambiental, porque até então não havia definido sobre a concessão ou não do alvará de funcionamento<sup>195</sup>. O resultado foi o encerramento dos ensaios da Timbalada no local.

A proposta de um “serviço de animação popular” foi levada a outros lugares: Natal Guetho Square, Rio Guetho Square, Vitória Guetho Square, e tantos outros, transformando-se no Anyway Guetho Square. Por último, no mais novo espaço de Brown, o Museu do Ritmo, quando deixou de ser chamado de ensaio porque, segundo Brown, a Bahia está mais que ensaiada e não precisa mais deles. Os shows dançantes foram denominados, então, de Mostra de Arte e Música Contagante da Timbalada.

O Candyall Guetho Square, a casa de Ogun, como disse Brown, não fechou. Ali foram e ainda são realizados alguns eventos da banda e da comunidade, como a feijoada do

---

<sup>194</sup> Cf. <http://www.carnasite.com.br/v4/noticias/noticia.asp?CodNot=1104>

<sup>195</sup> “Na verdade, a medida deveria ter sido adotada há sete anos, quando a Timbalada fez o primeiro ensaio no local”, disse o promotor. Informou que há quase dois anos, o MP, por intermédio da Primeira Promotoria do Meio Ambiente, vem tentando uma solução para o problema, chegando à assinatura de um termo de ajustamento de conduta envolvendo as partes interessadas e a instalação de equipamentos de condicionamento acústico pelos responsáveis pelos ensaios, mas a Sucom não definiu sobre a concessão ou não do alvará de funcionamento. [...] Para o representante do MP, ao omitir-se, a Sucom deixou de cumprir obrigação de relevante interesse ambiental, conforme consta do artigo 68, da Lei 9.605/98, que prevê para os responsáveis pena de um a três anos de detenção, além de multa.” ([http://www.mp.ba.gov.br/noticias/2003/fev\\_12\\_sucom.asp](http://www.mp.ba.gov.br/noticias/2003/fev_12_sucom.asp))

carnaval, a reza de Santo Antonio, o mingau do Dia de Yemanjá, a avant-première do filme *O Milagre do Candéal*. Ali funcionaram escritórios das empresas de Brown e depois de fechado foi construído o seu estúdio pessoal. Os prédios estão lá, com sua arquitetura eclética, acolhendo estilos, objetos de várias épocas, uma salada de símbolos, do kitsch ao pop. São três prédios: um mais baixo e mais aberto, com largas varandas em três níveis interligados por escadas com balaustradas vazadas, onde ficavam os camarotes; outro de quatro andares, com um telhado em forma de pirâmide e a pintura de um grande olho na parede lateral, onde funcionavam os escritórios; o terceiro, onde funciona o estúdio, destoa dos demais por ser de pintura discreta, branca, tem telhado em ângulo bem fechado, como um chalé, a parede frontal do primeiro andar toda de vidro e duas escadas externas simétricas, com balaustradas ornadas com flores brancas de miolo amarelo. O pátio de cimento azul, onde se vê um retângulo branco demarcando o lugar do palco central, em torno do qual se davam as “voltas no Guetho”, abriga duas mangueiras, uma amendoeira e vários coqueiros. Nele estão o corpo de um avião (Brown comprou em um ferro-velho a carcaça de um avião inglês) pintado de vermelho e branco, a fonte com um sino em lugar no balde, os semáforos, a estátua de estilo clássico e o Landau preto que Brown dirige em *O Milagre do Candéal*. Há, também, uma grande variedade de pisos. Além do cimento pintado no pátio, há planos com pedras portuguesas e outros com ladrilho hidráulico. Consta que Brown manda fazer esses ladrilhos, encontrados também no estúdio Ilha dos Sapos. O espelho das escadarias que levam ao andar de cima do prédio onde ficam o estúdio e a sala de visitas envidraçada é feito de azulejos decorados, que foram encomendados a um artífice do interior do estado.

O Candyall Guetho Square é uma espécie de templo do Candéal, e os templos são lugares sagrados, estruturas materiais especialmente construídas para o serviço religioso, onde se dá o encontro entre as coisas terrenas e as cósmicas. Têm variadas denominações: igreja, sinagoga, terreiro, pagode, mesquita; no sentido figurado, são habitações de Deus; “são réplicas da Montanha cósmica e, conseqüentemente, constituem a ‘ligação’ por excelência entre a Terra e o Céu” (Eliade, 1992:26). De fato, o prédio principal, alto para os padrões locais, parece querer remeter à montanha cósmica, especialmente pelo telhado em forma de

pirâmide<sup>196</sup>, e pelo grande olho desenhado na parede, provavelmente o terceiro olho do sexto chacra, que no corpo humano se situa entre as sobrancelhas e faz a conexão da mente com planos elevados. Ray Vianna confirma: “é o olho da consciência” (2009). É nessa casa de Ogun que Brown continua a estudar música, realiza coletivas e recebe seus convidados, delegações estrangeiras que vão em visita à comunidade para avaliar possíveis apoios financeiros de instituições transnacionais às obras sociais ali realizadas pela Associação Pratum Ação Social.

### 1.5.1 - O Candeal em música e verso

A atuação de Brown no Candeal Pequeno chamou a atenção dos poderes públicos, da iniciativa privada, da mídia e de outros artistas que prestaram homenagem ao local. Vários compositores usaram a comunidade como fonte de inspiração. Tom Duque, Lucas Bonfim e Tonho de Miúda, na canção José de Maria, fazem uma descrição detalhada do panorama diante de sua janela: as lavadeiras, a bica com água de beber e de lavar, a Timbalada e outros personagens do lugar:

Da minha janela / Vejo um lindo visual / Lavar roupa lá na bica / Todo dia é normal / Lata d'água na cabeça / Água boa pra beber / Pra matar a nossa sede / E eu banhar você / I love o timbau!!! // Ah, meu Candeal / De balada tropical / Movimento percussivo / Brasileiro e tribal / Que pariu a Timbalada / Instrumento musical / Vai que vem amor primeiro / Bigurrinho, Pintado é o timbau // Isso é Candeal / Paraíso do prazer / Na quadra da Timbalada / Eu espero você // Vamos sambar, José de Maria / Vamos sambar, José de Maria / Ô minha fia, meu cavalo, minha sela / Ô minha sela, meu cavalo, minha fia / Vamos sambar, José Dinorá / Vamos sambar, José Dinorá / Ô sete gato, uma galinha, sete pinto / Ô sete gato, um galinha, sete pinto. (José de Maria, de Tom Duque, Lucas Bonfim e Tonho de Miúda)

---

<sup>196</sup> “Quanto à assimilação dos templos às Montanhas cósmicas e à sua função de ‘ligação’ entre a Terra e o Céu, testemunham-no os próprios nomes das torres e dos santuários babilônios: chamam-se ‘Monte da Casa’, ‘Casa do Monte de todas as Terras’, ‘Monte das Tempestades’, ‘Ligação entre o Céu e a Terra’ etc”. (Eliade, 1992:26)

Sucesso na voz de Daniela Mercury, a canção *Domingo no Candeal*, de Lucas Santana e Quito Ribeiro, descreve o movimento e o clima do Candeal nos domingos à tarde, quando a Timbalada fazia seus ensaios no Candyall Guetho Square: do lado de dentro, a Timbalada, a dança, a festa que começava à tarde, com timbaleiros tocando para “mauricinhos” e “patricinhas”; do lado de fora, moradores/baleiros ganhavam um trocado como vendedores ambulantes de bombons Prestígio, Ploc, Chokito. A letra faz um jogo sonoro de aliterações com as palavras timbaleiro e baleiro, timbalada, bala, balaio, enquanto destaca a centralidade da “figura do Brown”, que se multiplica refletida em vários outros: os timbaleiros de dentro e os baleiros de fora dos muros do Guetho.

Timbalar, de bailar, de bailar, / De balaio, de baleiro, timbaleiro / Timbaleiro no gueto / Olhe o baleiro... / Timbalar, de bala, de bala, de bala, / De balaio, de balaio, de / Baleiro, timbaleiro / Timbaleiro no beco / Olhe o baleiro... / Quito chokito de coco / No tabuleiro da baiana de torso / O que é que a baiana tem? / Que o (tim)baleiro tem? / Prestígio de vatapá / Ploc-banana no cesto de Iaiá / Look de lupa e timbau / Tênis Reebock, relógio Shock / Espalhando, espelhando / A figura do Brown / É domingo de tarde no Candeal. (*Domingo no Candeal*, de Lucas Santana e Quito Ribeiro)

Refere-se, ainda, ao fato de Carlinhos Brown ter se tornado um modelo para a rapaziada da comunidade, que passou a copiar também seu modo de vestir-se. Assim como Brown, eles usavam óculos escuros (a “lupa”), bermuda com a bainha desfiada, tênis, “espalhando, espelhando a figura do Brown”. Todos queriam aprender a tocar timbau e entrar para a Timbalada, que chegou a ter perto de quatrocentos integrantes.

O olhar de fora também descreve o que vê, como na canção *Candeal*, de Vinny, cuja letra ressalta mais que a multiplicidade, mas a mistura em torno do som do tambor:

Tá tudo ali no Gueto / Tá tudo ali no Gueto / Menino, menina / Preto e branco / Branco e preto // O homem vem subindo o Candeal / O homem preto bate o sino, é o sinal / É dia de folia na casa do preto / É cara de alegria na cara do branco / É muvucada, é Timbalada, é lá no Brown // Ô que que ô / Baticum, bate tambor // Ô que que ô / Baticum, bate Pelô / Baticum me batizo / Foi na favela / Na subida, lá no Gueto / Êh, ah, êh, ara, êh ara. (*Candeal*, de Vinny)

O olhar declaradamente estrangeiro de Nando Reis em *Do Itaim para o Candeal* tem o distanciamento necessário para avaliar sem paixão as trocas, as apropriações que são feitas na música popular de rua produzida em Salvador, essa “nação onde tudo é regional”.

Eu vim de São Paulo / Do Itaim para o Candeal / O canto do galo / Em todo o canto do mundo é igual // Eu vi / A ladeira deitar / Lavadeira chorar / Mamadeira quero sim // Eu gosto de tocar no rádio / O que parece o óbvio é o fundamental / Pegou tesouro no Pelô o plágio / Nessa nação tudo é regional // Eu vi / A peneira coar / A Mangueira passar / Quarta-feira até o fim // Eu vou, eu vou / Até onde está meu amigo pra lhe abraçar / Eu vou... (Do Itaim para o Candeal, Nando Reis, 1994)

Os consagrados tropicalistas também se deixaram tocar. Em *Feitiço*<sup>197</sup>, Caetano Veloso mostra um retrato do panorama atual do samba baiano, que tanto bebe na fonte de sambistas tradicionais e do candomblé, quanto se funde com expressões mais contemporâneas da música nacional e internacional, como o reggae, o funk, o rock. O samba faz citações de versos de Feitiço da Vila (Noel Rosa e Vadico), adaptando-os à realidade atual, e também de Domingo no Candeal, acrescentando referências a grupos e locais onde frequentemente se produz samba. *Doce Carnaval (Candy all)*<sup>198</sup>, de Gilberto Gil, é referência direta ao carnaval nascido no Candeal, reprisando o trocadilho feito por Brown ao nomear a sua casa de eventos. *Levada Louca*<sup>199</sup>, produzida para o carnaval da

<sup>197</sup> Nosso samba / Tem feitiço / Tem farofa / Tem vela e tem vintém / E tem também / Guitarra de rock'n'roll, batuque de candomblé / Zabé come zumbi / Zumbi come zabé / Zabé come zumbi / Zumbi come zabé / Tem mangue bit, berimbau / Tem hip-hop, Vigário Geral / Tem reagge pop, Fundo de Quintal / Capão Redondo, Candeal / Tem meu Muquiço, meu Largo do Tanque / Tem funk, o feitiço indecente / Que solta a gente. (Feitiço, de Caetano Veloso, 2002)

<sup>198</sup> A primeira vez que pai me trouxe/ Pra que eu fosse batizado / Na religião pagã do carnaval / Eu pedi que mãe me desse um doce / Pra que o batizado fosse / Mais gostoso do que o batizado com sal // Eu tive uma febre aquele dia / De alegria, de euforia, de prazer de viver / E coisa e tal / Pai me trouxe, mãe me deu um doce / Fosse lá qual fosse o doce / Nunca, nunca, nunca mais fiquei normal // Nunca, nunca, nunca, nunca, nunca / Nunca mais perdi o gosto do doce de carnaval / Nunca, nunca, nunca, nunca, nunca / Nunca mais perdi o bloco que desce do Candeal // Fui batizado com doce / Doce no lugar do sal / Papapai cedo me trouxe / Pra brincar o carnaval / Mamamãe me deu um doce / Doce com mel e etcetera / Com mel etcetera e tal / Ô ô ô / Ô ô ô / Ô ô ô / Do Candeal eu sou / Pro carnaval eu vou. (Doce Carnaval – Candy all, de Gilberto Gil, 1998)

<sup>199</sup> Chegue, chegue, chegue / Chegue, chegue, chegue... // Tem festa no Candeal, batuque no cangerê / Eu vou levar meu timbau / Vou tocar samba pra você // Não fico quieto quando vejo no boteco / Tamborim com reco-reco / Xequerê a chacoalhar // Bate, bate, bate / Esquenta a mão nesse coro / Cante, cante, cante / Acorda pro dia nascer // Levada louca, levada louca / levada louca pra dançar. (Levada louca, de Alain Tavares, Gilson Babilônia e Lula Carvalho, 1996)

Banda Eva por Alain Tavares, morador do Candéal e parceiro de Brown, Gilson Babilônia e Lula Carvalho, é mais uma referência explícita às relações do lugar com o candomblé.

### **1.6 - Declínio da axé music**

No final dos anos 90, começa a haver uma saturação da axé music. Os empresários haviam se expandido por todo o Brasil, com os carnavais fora de época e franquias dos blocos. Alguns artistas cantores líderes de bandas se tornaram sócios dos empresários e faturavam em diversos setores da festa. O trabalho dos músicos, que deveria preservar a renovação artística, se tornava cada vez mais repetitivo. Em uma banda com mais de 150 shows por ano, não havia tempo para a criação, para a fruição estética, para a renovação.

Fosse por perceber o início do declínio da axé music, fosse pelo cansaço dos músicos provocado pelo excesso de exposição ou por fazer sempre o mesmo, tendo que submeter-se aos caprichos de empresários de bandas que visavam mais aos interesses mercadológicos que ao desenvolvimento criativo da música, os instrumentistas baianos, principalmente aqueles que tinham uma formação, começaram a pensar em voltar a ter seu canal de expressão artística, motivados também por

algumas iniciativas que promoveram um interesse em produzir trabalhos autorais e mais criativos. O retorno do Festival de Música Instrumental da Bahia (por algumas edições) foi importante assim como a possibilidade de exposição dessa produção através do Mercado Cultural, que oferece meios de intercâmbio com produtores de fora. A Jam no Mam também ofereceu, e ainda oferece, um excelente palco de treinamento e estímulo para os mais jovens. (Nascimento, 2010)<sup>200</sup>

Com a saída desses profissionais, deu-se um vazio no mercado da axé music, que foi preenchido por profissionais pouco experientes, “músicos que se profissionalizaram muito cedo e sem terem passado por uma escola, ou formação, seja ela formal ou informal” que, por serem mais inexperientes que seus antecessores, “são mais facilmente manipulados com relação a direitos, cachês, carga horária de trabalho, etc.” (id., ibid.) Dos que entraram e saíram da axé music, a maioria está hoje envolvida com outro tipo de trabalho, como

---

<sup>200</sup> Entrevista com Joatan Nascimento, via e-mail, nos dias 3 e 4/11/2010.

produção, gravação em estúdios, e os que se dedicam à música instrumental o fazem sem fazer dela o seu meio de subsistência.

No entanto, os músicos que integram as bandas de Daniela Mercury, Ivete Sangalo e Carlinhos Brown são do “primeiro escalão” e conseguem manter alguns projetos pessoais ou coletivos. Embora Daniela e Brown promovam uma certa rotatividade em suas bandas, havendo, inclusive, músicos que integraram uma e outra, a Banda do Bem, como é chamada a que acompanha Ivete Sangalo, sofreu poucas alterações desde o início de sua carreira solo.

## **2 – Carlinhos Brown como ator social**

### **2.1 - Sociedade civil e movimentos sociais**

Formada por uma grande variedade de grupos, de caráter natural ou contratual, a sociedade civil<sup>201</sup> é heterogênea, dinâmica e relativamente autônoma, mas como abriga vários organismos, cada um com seu projeto específico e muitos deles em disputa, é também palco de conflitos. Embora alguns autores tenham destacado uma polarização na qual, de um lado, encontra-se a sociedade civil idealizada e, de outro, se promove a demonização do Estado – porque representa o poder que é, por sua vez, identificado com o mal -, a

---

<sup>201</sup> A ideia de sociedade civil, passou por várias mudanças. Jorge Alonso reconstitui essa trajetória que tem início no século V, com Santo Agostinho, que usou a expressão sociedade civil pela primeira vez para designar uma cidade dos homens que se opunha à cidade de Deus; o reconhecimento do direito dos homens e os seus interesses comuns eram o seu amálgama. Também a pensou São Tomás de Aquino, no século VIII, para quem a preservação da sociedade civil não poderia suplantiar a lei humana. No século XII, Hobbes a contrapôs ao Estado absoluto e Locke, à monarquia; mas ambos compreendiam a sociedade civil como sociedade política, regida pela razão, em oposição à sociedade natural, formada por povos primitivos. No século XIII, Blackstone apresentava o direito da sociedade civil, um conjunto de leis e disposições para regulação dos direitos naturais. Rousseau, no XVIII, distinguiu a sociedade civilizada da sociedade política, do contrato social, que considerava superior. No século XIX, Hegel situou a sociedade civil entre a família e o Estado e, embora a distinguisse claramente deste, lhe atribuiu características estatais, como a administração da justiça. Marx incluiu a família na sociedade civil e a contrapôs ao Estado; e, sendo parte da esfera privada e estando situada na infra-estrutura, nela se davam as lutas entre interesses econômicos e ideológicos privados. Já Tocqueville compreendia a sociedade civil como um conjunto de associações sem cunho político. (Alonso, 1996, p.11-13).

sociedade civil também está situada na esfera da política: os movimentos sociais, por exemplo, reivindicam sua parcela de poder.

Os movimentos sociais são importantes organismos da sociedade civil e, no Brasil, têm origem no populismo trabalhista dos anos 1950, que pretendia a radicalização do bloco nacional-desenvolvimentista (Baierle, 1996). Algumas análises enfatizam a relação dos movimentos com o processo de urbanização dos anos 50, quando houve uma concentração da população nas grandes metrópoles e um aprofundamento da divisão social do trabalho, o que provocou a emergência de novas necessidades, associadas a novos padrões de consumo (Durham, 1984). Foram gestados nas associações de moradores e sociedades de amigos de bairro, entidades então estimuladas pelos governos para tornarem-se elo de articulação política. Ao se fazer presente, o Estado inibia a formação de movimentos autônomos e aparecia como protagonista da transformação social. Dessa forma, ao controlar a organização da sociedade, o Estado podia estabelecer critérios de acesso à cidadania. No entanto, como os movimentos sociais mediavam o acesso a direitos básicos como o de moradia e saneamento urbano, ficaram fortalecidos e chegaram até a se tornar refúgios políticos na época da ditadura militar.

A organização da sociedade brasileira, a partir da ditadura militar, passou por fases. A primeira, que começa no início da década de 70 e segue até meados dos anos 80, é considerada a fase heróica, em que, diante de um Estado autoritário, movimentos sociais com variados projetos se uniram em torno de uma causa comum: a democracia e a volta ao Estado de Direito. Desafiavam a ordem, promoviam barricadas, ocupações e enfrentamentos com a polícia. Na virada dos anos 80, intensificou-se o processo de mobilização popular; houve uma explosão de associações de moradores, a maioria ligada a partidos de oposição ao governo e voltada para a derrubada do regime (Dagnino, 2006).

O fim do regime, em 1985, foi também o fim do objetivo comum e o início do processo do desmonte do bloco - “no Brasil já é lugar-comum falar do esfacelamento das forças que resistiram aos governos autoritários e do refluxo dos movimentos sociais” (Cardoso, 1988:77) - mas conseguiram chegar com suas demandas até o Estado, para que os reconhecesse como sujeitos portadores de direitos. A partir da promulgação da Constituição de 1988, compreenderam que, além de reivindicar direitos, era preciso transformar o Estado

e torná-lo aberto à participação (Dagnino, 2006). Na década de 1990 houve, segundo Baierle (1996), uma retração dos movimentos sociais e o crescimento dos movimentos populares urbanos – MPUs, novos espaços de ação e construção de identidades coletivas em luta pelo acesso à cidade e à cidadania. No entanto, os governos faziam um jogo político no qual os serviços sociais eram oferecidos de acordo com seu interesse, e a população era chamada a participar apenas no final do processo, e não na formulação de políticas. Embora tenham crescido em número e importância política no período de repressão a sindicatos e partidos, Durham lembra que os MPUs constituem uma forma específica de mobilização popular e que não surgiram em substituição aos movimentos sociais de maior amplitude, nem foram provocados pela pauperização das classes trabalhadoras<sup>202</sup>.

Segundo Dagnino (2006), hoje não há mais espaço para a idéia de pureza dos movimentos sociais, que nem são imunes ao clientelismo, à instrumentalização, ao favor, nem são poços de virtude. As organizações populares estão marcadas por uma tensão entre as distintas matrizes culturais que ordenam a sociedade brasileira.

## **2.2 – Organizações Não-Governamentais - ONGs**

A expressão “organização não-governamental” foi cunhada na ONU como “toda organização não estabelecida por acordo intergovernamental” (apud Teixeira, 2002:106). No Brasil, as ONGs surgiram no contexto da redemocratização dos anos 80. O termo foi usado primeiramente para designar as organizações internacionais que financiavam projetos de organizações brasileiras. Nos anos 80, ganhou divulgação porque passou a designar

---

<sup>202</sup> A autora esclarece, ainda, que os movimentos se articulam em função das reivindicações coletivas, definidas a partir de carências comuns, e são, portanto, heterogêneos; no entanto, parecem utilizar as mesmas formas de organização: a formal, em torno de uma liderança, e a comunitária, que exige participação permanente de todos. Ainda segundo Durham, os movimentos sociais são responsáveis pela construção coletiva de um conjunto de direitos. Do reconhecimento da carência, passam à formulação do direito e, depois, à reivindicação. “A transformação de necessidades e carências em direitos, que se opera dentro dos movimentos sociais, pode ser vista como um amplo processo de revisão e redefinição do espaço da cidadania” (Durham, 1984:29). Se uma das principais características dos movimentos sociais é a efemeridade, isso não deve ser considerado um aspecto negativo, relacionado à perda ou fracasso; significa apenas que sua mobilização tem um objetivo específico que, ao ser alcançado, impõe a retração.

também os centros de assessoria de movimentos sociais, que fundaram, em 1991, a Associação Brasileira de ONGs – ABONG. Ao longo da década de 1990, essas organizações se multiplicaram, se diversificaram e ganharam visibilidade tanto na mídia quanto na academia. No plano internacional, a reconstrução da democracia possibilitou a articulação de ONGs brasileiras com as de outros países. É nesse contexto que surge a APAS - Associação Pracetum Ação Social.

As ONGs se caracterizam por um modelo participativo, no qual o poder de decisão é compartilhado. Para melhor compreendê-las é preciso pensá-las relacionalmente, em suas três interfaces: com as agências de financiamento, com os movimentos sociais e com o Estado. Sua importância e visibilidade dependem diretamente de uma relação com o Estado que, nos anos 1990, se realizou em duas vias paralelas. A primeira delas refere-se ao processo de construção de espaços de interlocução entre Estado e sociedade civil (a exemplo dos Conselhos Gestores), como resultado de demandas dos movimentos sociais por participação nas políticas públicas. Esses espaços provocaram reformulações não só nos governos, como na sociedade civil – para interferir na formulação de políticas públicas, as ONGs se viram na contingência de melhorar sua qualificação, o que provocou tensão interna. O Estado também promoveu uma reformulação interna, no sentido de “transferir responsabilidades do Estado para a sociedade e inserir as ONGs no projeto de colaboração em políticas compensatórias” (Teixeira, 2002:107). Vistas como qualificadas, mais ágeis e eficazes do que outros setores do Estado, eram as parceiras ideais não só para dar eficácia, como para dar legitimidade às políticas governamentais. Para as ONGs, essas parcerias eram interessantes porque se tornaram fonte de subsistência quando os financiamentos internacionais começaram a rarear, embora nem todas recebessem recursos do governo brasileiro.

Em 1999, foi aprovada a Lei das Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIPs), “que qualifica pessoas jurídicas de direito privado, sem fins lucrativos e procura disciplinar as parcerias com recursos públicos” (Id., *ibid.*:108). Embora a lei viesse ao encontro das aspirações das ONGs, que temiam a utilização do estatuto de sem fins lucrativos por instituições financeiras e não idôneas, era questionada por abrir as portas de um projeto de reforma do Estado que visava desobrigá-lo da garantia de direitos sociais universais. Com efeito, o governo Fernando Henrique Cardoso, com sua proposta de

reforma do Estado, promoveu a redução de seu tamanho e do contingente de pessoal através dos programas de privatização, terceirização e publicização<sup>203</sup>.

Apesar de muitas ONGs assumirem um discurso de denúncia dos cortes de verbas para programas sociais no governo FHC, os resultados práticos não colaboravam para a manutenção desse discurso, porque as atuações bem-sucedidas das ONGs, especialmente em atividades de responsabilidade do Estado, comprovavam o discurso neoliberal que transfere para a sociedade a resolução de problemas sociais, mesmo quando parte dos recursos é viabilizada pelo Estado. Essa prática permite substituir políticas redistributivas por políticas compensatórias, nas quais as políticas sociais “são voltadas apenas para os mais pobres entre os mais pobres”; “são políticas de assistência e não pensadas como direitos sociais garantidos a todos”; “são descentralizadas e se apóiam na participação popular” (Teixeira, 2002:124)<sup>204</sup>.

---

<sup>203</sup> Teixeira define privatização como transferência para o mercado de produção de bens e serviços, terceirização como contratação de empresas mediante licitação pública e publicização como o processo em que organizações da sociedade assumem tarefas estatais, ou seja, transferência de tarefas estatais para o campo público não-estatal. (Teixeira, 2002:123)

<sup>204</sup> Esse encontro com o Estado se dá, segundo Teixeira, de três diferentes formas. O “encontro pressão” é um tipo de vínculo em que não há contrato formal e que envolve pressão, monitoramento e crítica por parte da ONG em relação ao Estado, mas também participação no encaminhamento das políticas. O “encontro prestação de serviço” compreende relações “quase mercantis, nas quais são exigidas eficiência, otimização de recursos e alta qualificação de quem exerce o serviço, sob pena de cancelamento ou não renovação do projeto” (Id., *ibid.*:111), o que compromete a autonomia da ONG, que fica à mercê das diretrizes adotadas pelo governo. Além disso, como há mais demanda que oferta, o Estado tem que selecionar as ONGs com as quais fará a parceria, o que provoca uma concorrência entre elas, com a conseqüente fragmentação e enfraquecimento político. Por fim, a terceira forma, o “encontro participativo”, compreende projetos elaborados conjuntamente, com a participação efetiva da ONG desde a elaboração até a implementação, ou seja, a concepção original do projeto foi realizada pela ONG com a adesão de órgão do governo. Nesse caso, existem vínculos formais e o Estado assume o projeto como seu. Em qualquer dessas modalidades de encontro, há expectativas de ambas as partes, mas essas expectativas são muitas vezes frustradas devido a fatores como a burocracia estatal, que trava o processo com sua lentidão e acúmulo de papéis; o despreparo e a falta de sensibilidade por parte do Estado para compreender os problemas e propor soluções e, por parte das ONGs, em preparar um projeto ou cumprir exigências como preenchimento de relatórios; a alta rotatividade de programas de governo dentro do Estado, que vão variando conforme mudam o ministro, o secretário ou ocupantes de cargos de outros escalões e aos quais as ONGs, como têm pouco poder de decisão nas diretrizes, têm que se adaptar para sobreviver, o que certamente implica em perda de autonomia.

### 2.3 - Representatividade, participação e cidadania

Na década de 1980, o Brasil viveu o ápice do processo de redemocratização, que contribuiu para o fortalecimento dos movimentos sindicais e estimulou a expansão de movimentos sociais. As demandas populares por uma sociedade mais justa e igualitária resultaram em importantes conquistas na Constituição de 1988.

Esta década, vivida sob o signo da esperança democrática, terminou, no entanto, encenando o espetáculo de uma pobreza jamais vista em nossa história republicana. Mais do que confirmar os limites da democracia em uma sociedade de pesada tradição autoritária, oligárquica e excludente, essa pobreza traz à tona todas as contradições e ambivalências inscritas na vida social brasileira. (Telles, 1994:44)

Nos anos 1990, quando as relações entre Estado e setores da sociedade civil diminuíram o enfrentamento e apostaram numa atuação conjunta, a exigência de uma sociedade civil ativa e propositiva era comum a ambos os projetos, que começaram a elaborar o mesmo discurso. Essa aparente convergência no discurso camuflava distinções e divergências. A década foi marcada pelo que Dagnino denominou de *confluência perversa* entre um projeto político democratizante e participativo, proveniente da luta dos movimentos sociais e construído com base na expansão da cidadania e no aprofundamento da democracia, e o projeto neoliberal, que visava a um Estado mínimo que se exime do papel de garantidor de direitos e transfere responsabilidades para a sociedade civil. O conceito compreende por perverso aquele fenômeno cujos efeitos são escamoteados por uma aparência enganosa e se ajusta ao “fato de que, apontando para direções opostas e até antagônicas, ambos os projetos requerem uma sociedade civil ativa e propositiva” (Dagnino, 2004:97). A consciência dessa realidade leva organizações da sociedade civil a um impasse: embora a parceria com o Estado seja muitas vezes o caminho mais viável de sobrevivência, temem estar contribuindo para projeto com objetivo antagônico. Dagnino propõe superar uma visão homogeneizadora tanto do Estado quanto da sociedade civil e reconhecer que existe uma diversidade interna.

Os Movimentos Sociais desenvolveram uma concepção de democracia que transcende as dimensões clássicas da democracia liberal – liberdade de expressão e organização e

existência de partidos -; queriam não só a democratização do regime político, mas da sociedade como um todo, incluindo as práticas culturais que permeiam as práticas sociais. Defendiam que diferentes sujeitos sociais geram diferentes direitos; que tinham, por exemplo, direito à igualdade mas também à diferença, o que veio a gerar novas identidades. Configurava-se, assim, uma luta política contra a cultura do autoritarismo, comum a todos os movimentos, que traçava um novo modelo de democracia ampliada. Esta, por sua vez, requeria uma redefinição de cidadania e uma transformação do Estado.

Como detêm uma competência técnica sobre questões específicas provenientes de seu vínculo com setores sociais, muitas ONGs passam a se considerar representantes da sociedade civil, apresentando-se como porta-vozes de seus interesses. Se, por um lado, a progressiva desvinculação com movimentos sociais lhes proporciona uma autonomia, por outro, devem retorno aos organismos internacionais que as financiam e ao Estado que as contrata como prestadoras de serviço, enquanto à sociedade civil, da qual se intitulam representantes, não se sentem obrigadas a prestar contas.

Dagnino (2004) atenta para o deslocamento da noção de representatividade, que advém mais de uma coincidência do que de uma articulação de interesses de setores da sociedade e de ONGs, e se confunde com a idéia de visibilidade – representantes da sociedade civil são indivíduos com alta visibilidade em espaços públicos como a mídia. O mesmo se dá com a noção de participação, tão cara durante o processo de redemocratização: o conceito perdeu seu significado coletivo de participação social para ganhar cores de uma solidariedade privatista e individualista. Como consequência, esses conceitos tiveram “o seu significado político e potencial democratizante [é] substituído por formas estritamente individualizadas de tratar questões tais como a desigualdade social e a pobreza” (Dagnino, 2004:102), ficando o significado político da participação reduzido à gestão de serviços antes considerados deveres do Estado.

Uma terceira noção que sofreu ressignificação foi a de cidadania. A nova cidadania dos anos 90 pede uma transformação social que imponha um “laço constitutivo entre cultura e política” (Dagnino, 2000), ou seja: a transformação cultural é fundamental para a construção da democracia e amplia o espaço da política. As características dessa nova cidadania são: a redefinição da noção de direitos (que surgem de lutas específicas e de

práticas concretas); a constituição de sujeitos sociais ativos, que não se limitem aos lugares social e culturalmente definidos para eles, definam e lutem por seus direitos; a redefinição de um sistema político, com transformações na sociedade e sua estrutura de relações de poder; construção de uma nova sociabilidade, que reconhece o outro como portador de direitos, promovendo a reconfiguração da dimensão ética da vida social; e ainda, essa cidadania não deve se estabelecer nas relações Estado e indivíduo, mas no interior da própria sociedade, que deverá aprender a conviver com novas relações sociais e sujeitos sociais ativos. No entanto, essa nova cidadania sofreu duas grandes transformações pelo modelo neoliberal: perdeu sua característica plural, sendo reduzida a uma noção individualista, e teve seu sentido atrelado ao mercado: a cidadania passou a ser confundida com integração individual ao mercado.

#### **2.4 - Associação Pracatum Ação Social: uma “revolução com elegância”**

*O que estamos fazendo no Candeal é uma revolução com elegância. (Carlinhos Brown, 1998)*

*Para tocar bem música, você precisa estabelecer um equilíbrio entre cabeça, coração e estômago. E, se um dos três não está presente ou está presente demais, você não pode usá-lo. (Daniel Berenboim e Edward Said)<sup>205</sup>*

*A Pracatum é uma ferramenta de desenvolvimento do talento. O importante é criar líderes e fazer com que as pessoas tenham iniciativas para desenvolver capacidades criativas e projetos. (Carlinhos Brown, 2008)<sup>206</sup>*

A Associação Pracatum Ação Social - APAS surgiu na esteira de associações já existentes no Candeal, que foram suas parceiras nas ações do desenvolvimento comunitário:

---

<sup>205</sup> Cf. BARENBOIM, D; SAID, E.. *Paralelos e paradoxos; reflexões sobre música e sociedade*, Apud HIKIJI, 2006:41.

<sup>206</sup> In: TELLES, 2008:30-35.

Associação de Moradores da Rua 9 de Outubro, Associação de Moradores da Fonte do Governo, Sociedade Defesa e Progresso do Candeal Pequeno, Associação Lactomia Ação Social – ALAS. O fato vem endossar a tendência das ONGs brotarem de movimentos sociais de maior abrangência e de associações de moradores. Embora desde os anos 1980 Brown já fizesse intervenções no local com recursos próprios, e em 1994 tenha registrado a Escola Profissionalizante de Músicos de Rua, a Pracatum só surgiu como ONG em 1996, numa atuação conjunta de Brown e da educadora Vera Lyra. Tinha dois grandes programas: o Tá Rebocado, para desenvolvimento de infra-estrutura habitacional e urbana e também geração de emprego e renda, e a Escola Profissionalizante de Música Pracatum, de educação de crianças e adultos, para atuação no mercado da música como artistas ou técnicos.

Os trabalhos da APAS na comunidade tiveram início com um cadastro censitário realizado em 1997 por uma equipe coordenada por uma historiadora, que levantou a história do Candeal e seus números. O Tá Rebocado mudou a feição física do Candeal com a construção de conjuntos habitacionais de apartamentos em alvenaria - Cidade Jardim, Sapucaia, Chácara do Candeal, Zé Botinha -, assim como a sede da Escola Pracatum, um prédio de cinco pavimentos com salas de aula, auditório, banheiros, estúdio de gravação, biblioteca, depósito de instrumentos, salas de professores e da direção. O balanço do Tá Rebocado em 2004 revelava que, no que diz respeito ao tipo de construção, 99,29% das habitações eram de tijolos ou adobe; 0,13% de taipa revestida e 0,58% de madeira. Quanto à infra-estrutura e saneamento urbanos, 100% das habitações tinham sido contempladas com energia elétrica, abastecimento de água através da rede pública, coleta pública de lixo e esgotamento sanitário<sup>207</sup>.

A Escola Profissionalizante de Música Pracatum também mudou a vida de centenas de pessoas. Segundo dados encontrados no site oficial da APAS em 2006, eram 186 jovens de 14 a 20 anos no curso profissionalizante de música; 150 crianças de 07 a 11 anos nos cursos de iniciação musical, teatro, artes plásticas e dança; 08 bandas profissionais; 62 alunos colocados no mercado de trabalho; 27 alunos cursando universidades; 43 alunos adultos em curso de inglês ou francês ou espanhol; 20 crianças de 07 a 11 anos cursando inglês; 700

---

<sup>207</sup> Informações encontradas no site [www.pracatum.org.br](http://www.pracatum.org.br). Acesso em 28/05/2006.

peessoas capacitadas em cursos profissionalizantes. Das bandas formadas na Pracatum, três tinham atuação no mercado. O Grupo Pracatum é uma banda de sete músicos com um repertório eclético que privilegia os ritmos locais, como o samba-reggae e a chula, e outros de origem latina e nagô. O Ebanóises é um quarteto feminino criado em 2003, que alia a percussão com a flauta, misturando ritmos da cultura africana com clássicos da música popular brasileira. O Hip-Hop Roots, o mais antigo dos três, com diversas participações em trabalhos de artistas nacionais e internacionais, faz um hip-hop poético e não agressivo, com uma inovação na maneira de tocar os surdos, que ficam deitados.

Quase 15 mil músicos já passaram por esse programa e uma grande parte deles encontrou caminhos. A minha idéia ao criar a Pracatum era a de fazer uma escola profissionalizante em música popular para dar mais qualidade e mais técnica ao músico que sobrevive do seu trabalho artístico. Não estou dizendo com isso que ONG salva; ela tem que ser ferramenta de desenvolvimento do talento. É o que a Pracatum faz aqui quando cria os cursos. O importante é criar líderes, fazer com que as pessoas tenham iniciativas para desenvolver suas capacidades criativas e juntar pessoas para desenvolver projetos. Mas acima de tudo saber que não há mérito nenhum em um ser humano colaborar com o outro, porque cidadania é isso: alertar e mostrar que há métodos de transformação. (Brown, 2009)<sup>208</sup>

Os números da APAS são representativos, mas, para compreender melhor as ações decorrentes de seus dois projetos, é necessário conhecer não apenas a realidade material do Candeal Pequeno de Brotas, mas também o contexto simbólico no qual essas ações se efetivam. Salvador é uma cidade de vocação artística, onde foram gestados outros projetos. Orbitando em torno do carnaval, várias entidades criaram organizações não-governamentais com vistas ao resgate da cidadania, à afirmação étnica e à inserção no mercado de trabalho através da arte, em especial a música, aproveitando essa vocação natural da sociedade. É o caso do Grupo Cultural Olodum, que se constitui em verdadeira "holding cultural" (Dantas, 1994), com bandas, bloco carnavalesco, bando de teatro, escola de música, *griffe* e butique; em duas vertentes com atuação artístico-econômica e político-social, que promovem "desde campanhas de prevenção a AIDS até excursões internacionais da Banda Olodum" (Dantas,

---

<sup>208</sup> In: Revista OAS. Ano 1, ed. 1. Salvador, dez. 2009. (p.30-35)

1994:56). O mesmo se dá com o Ilê Aiyê e a Pracatum<sup>209</sup>. O Ilê Aiyê foi o primeiro a institucionalizar o discurso do Movimento Negro, que busca reforçar valores como resistência à dominação cultural e elevação da auto-estima, e promover uma ação política e educativa a partir de elementos das culturas de matriz africana. Tem escola, banda, banda mirim, loja e o centro cultural Senzala do Barro Preto.

Vários outros artistas da axé music fazem algum tipo de trabalho social. Usam seu poder de comunicação com o público para chamar a atenção para alguma causa que considerem importante. O Malê Debalê mantém uma escola para primeiras séries com mais de 300 alunos, com aula de teatro, dança e música. O Muzenza também oferece aulas de dança, percussão e confecção de instrumentos. O Cortejo Afro, cursos de dança, música, percussão, serigrafia e informática para a comunidade de Pirajá. O bloco Os Negões tem curso de pré-vestibular em parceria com a Universidade Estadual da Bahia, o projeto Capoeira e Cidadania, de alfabetização de jovens e adultos, dança e percussão, além de um projeto de qualificação de presidiárias<sup>210</sup>. Daniela Mercury criou o Instituto Sol da Liberdade, é embaixadora do UNICEF e da Fundação Ayrton Senna e, assim como Brown, Tatau e Claudia Lette, empresta sua imagem a campanhas que visam crianças e adolescentes. O músico Wilson Café criou a Escola de Educação Percussiva Integral, que reúne cerca de 150 estudantes moradores da Estrada das Barreiras e profissionais de diversas áreas no projeto Música e Filosofia Através da Percussão. Margareth Menezes criou em 2004 a Fábrica Cultural, que atua desde 2008 no bairro da Ribeira e oferece cursos profissionalizantes para jovens e oficinas de arte-educação para crianças e adolescentes de oito escolas municipais do bairro. A cantora Sarajane, pioneira da axé music, também criou a Associação Criança na Arte Sarajane, no bairro de Santo Antônio. Esses grupos e artistas deram vida a instituições nos bairros onde nasceram ou cresceram, como forma de dividir com a comunidade de origem parte do que o sucesso lhes proporcionou, possibilitando um futuro melhor para crianças e jovens. Brown também se preocupou com o futuro de crianças e jovens do Candeal.

---

<sup>209</sup> Gadêlha denominou o conjunto de instituições ligadas a Brown de Organizações Brown. São elas a ONG Associação Pracatum Ação Social, e as empresas Fênix Produções Artísticas, que cuida da Timbalada e outras bandas, e a Nariz de Borracha, que administra a carreira solo de Brown, o estúdio Ilha dos Sapos e o centro cultural Candyall Guetho Square.

<sup>210</sup> Informações sobre Malê Debalê, Muzenza, Os Negões e os demais blocos afro se encontram em <http://www.carnavalouronegro.ba.gov.br/afro.php>.

É muito importante o trabalho com os menores: devem saber que há valores mais além do carro, do mp3, da roupa de marca. Precisamos de disciplina para descobrir a beleza do mundo. Voltaremos uma e outra vez para a Terra em outra alma e em outro corpo e não devemos nos conformar em ver sempre as mesmas desgraças. Nossa responsabilidade é construir um mundo melhor para o futuro, para nosso próprio futuro. A felicidade está por chegar. Temos que dizer a quem está mais próximo de nós: "Lembre que a guerra terminou para os dois". É obrigatório acabar com nossas pequenas brigas íntimas, dentro de casa, a nosso redor... (Brown, 2007)<sup>211</sup>

Brown vem usando o seu prestígio alcançado como artista da música para atrair parcerias que possam trazer recursos financeiros para seus projetos sociais, o que, de certa forma, acaba se revertendo em benefício pessoal, porque gera mais prestígio, mas essas são as regras do jogo que envolve cultura, política e mercado. A época em que tiveram início as ações na comunidade que resultaram em grandes transformações urbanas coincide com o período do governo de Fernando Henrique Cardoso, que buscou “aproximações com setores da sociedade considerados qualificados e eficientes” (Teixeira, 2002:107) no propósito de transferir para a sociedade responsabilidades que seriam do Estado. Ainda no governo FHC (1995-2002), foi criado o Programa Comunidade Solidária, que incentivava o voluntariado e as parcerias entre Estado e sociedade civil, como se pode observar na declaração da primeira dama, Ruth Cardoso, a respeito do trabalho realizado pela APAS: "O que importa é que as comunidades do Brasil estão se organizando e se mobilizando dentro da própria comunidade para realizar transformações importantes para a melhoria da qualidade de vida da população"<sup>212</sup>.

No entanto, o fato mesmo de Brown ter nascido na comunidade e lá ter, de certa forma, permanecido, ao realizar empreendimentos privados que geram emprego e renda, como o estúdio Ilha dos Sapos e o Candyall Guetho Square, o torna um representante da comunidade reconhecido pelo Estado. Essa representatividade é gerada por uma liderança espontânea, que promove a participação ativa e a descentralização do poder. A liderança carismática de Brown é reconhecida por moradores, pesquisadores e músicos que o cercam, e é em grande parte responsável pela superação dos momentos de crise que a APAS teve

<sup>211</sup> Globo on line, Plantão, 08/04/2007.

<sup>212</sup> Ruth Cardoso. CORREIO DA BAHIA, Salvador, 07/07/2000 e [www.pracatum.org.br](http://www.pracatum.org.br).

em seu percurso. Segundo Gadêlha (2004), os projetos sociais de Brown estão intimamente vinculados a seus sonhos pessoais, a partir dos quais foram definidos quatro grandes objetivos: revitalizar a cultura popular, educar a juventude, desenvolver o local e articular o local e o global. Esses objetivos foram transformados em projetos, dentre os quais a Associação Pracatum Ação Social.

Calabrich (2006) relata que nos anos 80, quando sua carreira começou a deslanchar, Brown chegou a construir, com recursos próprios, moradias para famílias amigas e organizava grupos de músicos, para os quais abria caminho no mercado. Depois, percebeu que as necessidades dos músicos iam além da técnica e da arte: faltava-lhes educação para a cidadania, o que dificultava sua circulação nas viagens, em hotéis, aeroportos, e até no fechamento de contratos. Em 1994, criou e registrou a Escola Profissionalizante de Músicos de Rua, para suprir todas essas carências.

Em seguida, Brown e sua produtora Ivana Souto elaboraram a minuta de um anteprojeto de intervenção nessa realidade e, em 1996, convidou a educadora Vera Lyra para participar (Gadêlha, 2004; Lyra, 2007). Junto com os líderes locais, Lyra fez um diagnóstico das necessidades e, no ano seguinte, montou uma equipe multidisciplinar de 15 profissionais: sociólogo, pedagoga, musicista, bióloga, engenheiros e arquitetos, que trabalhavam em um sistema próximo ao voluntariado porque não tinham carteira assinada e a remuneração, além de não ter data certa, ficava abaixo do piso salarial. A equipe elaborou um Documento Referência que tinha como projeto principal a Escola Profissionalizante de Músicos de Rua e fez uma gestão colegiada, na qual as decisões eram fruto de discussões em assembleias comunitárias. Os primeiros patrocinadores, em 1997, foram a Fundação Vitae de Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social, a POMMAR - Prevenção Orientada aos Meninos e Meninas em Risco, o Instituto Credicard e o BNDES<sup>213</sup> (este para a Escola de Música), que apoiou também o Ilê Aiyê e o Araketu.

Em 1998, confirmou-se com a APAS o que Teixeira (2002) apontou como comum às ONGs: um despreparo para lidar com a burocracia. Por pressão dos financiadores, que exigiam mais organização na prestação de contas e no quadro de pessoal, foi contratada

---

<sup>213</sup> O BNDES doou, segundo a revista *Veja*, R\$ 730 mil para a Escola, e o UNICEF outros R\$ 700 mil. Cf. "Batuque filantrópico", *Veja*, ed. 1533, 11 fev 1998. P.67.

uma gerente administrativo-financeira. Findos os prazos desses primeiros apoios, a APAS passou por outra dificuldade enfrentada pela maioria das ONGs, que é provocada pela instabilidade das pessoas em posições estratégicas e pelo esgotamento dos prazos dos contratos: seguiu-se um período de escassez de verbas e conseqüente perda dos investimentos em recursos humanos. Brown pagou salários atrasados e manteve uma equipe mínima, que decidiu compor um novo Conselho Deliberativo, formado por representantes da comunidade, profissionais liberais, funcionários públicos e profissionais interessados em manter o projeto – em substituição ao anterior, composto por parentes e amigos de Brown -, e elaborar um novo Documento Referência, do qual consta um histórico do Candeal, a estrutura organizacional da Pracatum, sua filosofia e objetivos nos campos da educação e urbanização. Nessa mesma ocasião (1999), inaugura-se a sede da Pracatum, o Estatuto é reformulado, e surge oficialmente a Associação Pracatum Ação Social, que agrega os dois projetos: Tá Rebocado e Escola Profissionalizante de Música Pracatum<sup>214</sup>. Em 2000, a APAS recebe financiamento da Petrobrás e da Caixa Econômica Federal para o Tá Rebocado, que também realiza parcerias com a UFBA (Instituto de Saúde Coletiva e Escola de Odontologia), CDI-Comitê para Democratização da Informática, Programa Capacitação Solidária e o governo estadual, através da CONDER-Companhia de Desenvolvimento Urbano do Estado da Bahia (Gadêlha, 2004).

Essas parcerias são formalizadas por contratos com prazos determinados e, portanto, geram recursos temporários, assim, as ações tinham que ser pensadas para realização também nesse prazo determinado, o que poderia se adequar até ao Tá Rebocado, mas não a um projeto de escola, para o qual a descontinuidade representa demissão de professores e perda de recursos na capacitação de outros novos.

Conforme a pesquisa de Gadêlha (2004), em 2002 foi contratado como Diretor Executivo um profissional com experiência em captação de recursos em diversas ONGs brasileiras e estrangeiras, Caius Brandão, que promoveu uma grande transformação: levou para a Pracatum uma gerente administrativa com experiência no Estado e no mercado, contratou uma consultoria na John Snow do Brasil, definiu como uma das metas a auto-sustentação

---

<sup>214</sup> Gadêlha trata da Escola Profissionalizante de Música Pracatum como substituta da anterior, que, além da mudança no nome, teria sofrido reformulação no currículo. Segundo Calabrich, no entanto, a Escola Profissionalizante de Músicos de Rua e a Escola Profissionalizante de Música Pracatum são duas entidades distintas, cada qual com seu CGC, ambas em vigor.

da Pracatum, a ser alcançada através da abertura para outros públicos, e buscou a iniciativa privada, oferecendo em troca o potencial midiático da organização. No intuito de fortalecer as associações, transferiu para elas a gestão de outros cursos que não os de música e fez uma parceria com o SEBRAE para formar um Grupo Gestor do Candeal. No entanto, os resultados previstos não se realizaram, devido à incompatibilidade entre Brandão e os líderes, que o consideraram autoritário e centralizador, opinião compartilhada por outros setores. Essa postura teve seus reflexos: o Planejamento Estratégico foi discutido apenas pela diretoria, sem a participação de professores e representantes da comunidade; faltava integração entre os dois projetos, e nem a ação do SEBRAE surtia efeito; insatisfeito, o Conselho deixou de atuar até perder a vigência. Ainda nesse ano, novas parcerias foram realizadas: com o Instituto Ayrton Senna, a Secretaria Estadual de Educação e a Secretaria Municipal de Educação; mas mesmo assim faltavam recursos, e Brown pagou salários atrasados. Em 2003, deu-se um episódio lamentável, em que Brandão proibiu o acesso da comunidade às instalações da Pracatum, e foi, por isso, agredido verbalmente e acusado de autoritarismo, mas Brown interferiu em sua defesa. As assembléias comunitárias, nas quais costumavam expressar-se os líderes comunitários e integrantes dos projetos Tá Rebocado e Escola Pracatum, foram se esvaziando e passaram a tratar apenas das questões relativas ao Tá Rebocado, até que as obras terminaram e, com elas, o interesse dos participantes. Como as relações com as equipes dos projetos eram também conflituosas, com pouco diálogo e muita imposição, Brandão se demitiu em 2003 e Selma Calabrich, que atuava na Pracatum desde 1996, assumiu a direção, onde está até o momento. Nesse mesmo ano, foi elaborado um novo Estatuto, que instituiu um Conselho Administrativo, com “um representante do Candeal, um do setor acadêmico com foco em Educação, um do Terceiro Setor com foco em Desenvolvimento Local, dois do Segundo Setor” (Gadêlha, 2004:80) e um Conselho Consultivo, com técnicos da Pracatum, dois de cada projeto e representantes da comunidade.

Observando-se a trajetória da Pracatum, são flagrantes as interferências provocadas pela instituição na comunidade. Cresceram as oportunidades de acesso ao mercado de trabalho, não só através da profissionalização de músicos, atividade para a qual o mercado de trabalho local é bastante aberto, mas também pelos cursos de capacitação em informática, costura e língua estrangeira. Hoje, a organização já não se limita aos dois grandes projetos

iniciais e agrega outros: Escola Infantil Virgen de La Almudena, Pracatum Aos Olhos dos Erês, Pracatum Inglês, Pracatum Mídias Sonoras e Pracatum Rádio Web. Antes, houve o Pracatum Design (ou Pracatum Moda, como era chamado na organização), para a capacitação de mulheres na área de costura; o Pracatum English, uma parceria com The Sequoia Foundation, responsável pela capacitação dos profissionais que aplicam metodologia desenvolvida pela Mondo em uma casa com salas de aula, biblioteca e espaço de convivência. Como observou Teixeira (2002), a partir dos anos 90 teve início a articulação de ONGs nacionais com ONGs de outros países, e todos os projetos da APAS tiveram parcerias com organismos internacionais. Além do apoio da Sequoia Foundation ao Pracatum English, a Agência Espanhola de Cooperação Internacional – AECI financiou a Escola Infantil e o Pracatum Design.

As parcerias são necessárias à sobrevivência das ONGs, por definição sem fins lucrativos, mas trazem retorno aos órgãos financiadores, seja em benefício fiscal ou social, com a associação de sua marca a um projeto de amplitude cultural e visibilidade na mídia. Os primeiros grandes parceiros da APAS foram a Fundação Vitae e a Fundação Credicard, na época Fundação Abraço (1996). Outro grande parceiro foi o BNDES, que criou o Programa de Apoio a Crianças e Jovens em Situação de Risco Social (1997), com recursos provenientes do seu Fundo Social, para apoiar projetos que tivessem compromisso com a garantia de direitos básicos e a proteção de crianças e jovens.

Por esta razão, o BNDES apoiou o projeto da PRACATUM, que privilegia as atividades artístico-culturais como instrumento de formação e socialização para vida e para a cidadania, além de também permitir a preservação, valorização e a apropriação das diferentes formas de cultura local e regional. Aproveitando a existência de um mercado bastante favorável, a PRACATUM incentiva a formação artística dos jovens atendidos, promovendo sua profissionalização no mundo da música. [...] A importância da parceria estabelecida entre o Banco e a Pracatum é evidenciada no aprendizado conjunto sobre a potencialidade de ações que objetivam transformar a realidade dessas crianças e jovens. O fortalecimento dessas experiências, seu crescimento e disseminação possibilitam sua transformação em políticas públicas de atenção à infância e à adolescência. (site Pracatum)

O BNDES previa a transformação de necessidades em políticas públicas, mas a previsão não se confirmou. A Petrobrás, outro parceiro da Pracatum, buscava projetos que promovessem transformações na sociedade, mas que gerassem “lucro social”.

Foi exatamente esse espírito transformador que a Petrobras encontrou na Associação Pracatum: uma Instituição comprometida com a realidade de seus moradores e um grupo de pessoas preocupadas em criar oportunidades de inclusão social para todos. Assim, ao definir o trinômio cultura/cidadania/educação como eixo orientador de suas atividades, a Associação Pracatum vem ao encontro das novas diretrizes de investimentos sociais da Empresa. (site Pracatum)

No Governo FHC, a atuação do Ministério da Cultura, através do ministro Francisco Weffort, esteve voltada para o funcionamento das leis de incentivo no país, e a "*cartilha Cultura é um Bom Negócio* se tornou um documento emblemático da atuação deste governo no campo da cultura". A participação do BNDES e da Petrobrás se justificam, portanto, porque havia uma "orientação do governo para as empresas estatais investirem no campo cultural" (Rubim, 2010).

Esta política de priorizar as leis de incentivo inibiu, em boa medida, a deliberação do governo sobre os projetos culturais e, por conseguinte, sobre políticas culturais, pois a decisão efetiva sobre a cultura a ser estimulada foi transferida para as empresas, conforme previsto na modalidade de leis de incentivo vigente no Brasil. A escolha se mostrava sintonizada com a conjuntura nacional e internacional de fortalecimento do papel do mercado e inibição da atuação do estado. O orçamento do Ministério no final do período é de 0,14% do orçamento nacional. (Rubim, 2010)

No âmbito estadual, o governo do Estado da Bahia explica sua parceria pela existência de uma “nova ordem mundial” e uma “mudança de paradigma gerencial na administração pública baiana” e pouco a isso acrescenta. Mas Calabrich relata que a aproximação se deu a partir de um ensaio da Timbalada, no Candyall Guetho Square, para o qual o então governador Antonio Carlos Magalhães foi convidado. Lá, Carlinhos Brown o teria pressionado em público, como porta-voz da comunidade que pedia a legalização das casas, construídas em terrenos invadidos. O governador o convidou para discutir a legalização e

garantiu a relação com o Estado que, através da Secretaria do Planejamento Ciência e Tecnologia – SEPLANTEC realizou as obras do Tá Rebocado. No site da Pracatum, a fala oficial reconhece a situação de carência, mas não assume a total responsabilidade, delegando parte dela à sociedade civil e ao mercado, como cabe aos ideais do neoliberalismo.

O Governo da Bahia tem consciência dos problemas sociais e por isso vem dando prioridade à questão, se empenhando em resolvê-los, embora reconheça as limitações. Tendo como meta reduzir a pobreza e as desigualdades sociais, o governo vem promovendo o desenvolvimento sustentável de comunidades mais carentes para acabar com a exclusão social e melhorar o desempenho econômico. A partir dessa premissa, todas as parcerias que contribuam para minimizar esses problemas serão bem vindas. O trabalho que o líder Carlinhos Brown realiza no Candeal Pequeno, através da ONG Pracatum, merece o apoio do governo e da iniciativa privada, por atender esses elevados objetivos.

Quanto às políticas públicas do governo federal, o projeto Pracatum Design foi inserido no programa Primeiro Emprego do Ministério do Trabalho e, em 2000 e 2001, a Escola Pracatum já teve projetos financiados pelo governo federal, através do Programa Capacitação Solidária. A escola foi posteriormente absorvida pela Secretaria de Educação, que se responsabiliza pelos salários dos professores e outras despesas.

Com o governo municipal, a Pracatum realizou o que Teixeira define como “encontro prestação de serviços”. A parceria foi estabelecida através do Fórum de Parceiros, administrado por ONGs, que terceirizou o Projeto Viva Canção, da Prefeitura Municipal de Salvador, voltado para a educação musical. A parceria se renovou em 2007, com a construção da escola Virgen de La Almudéña, que já nasceu municipal.

Ao analisarmos a história da Pracatum, podemos destacar a importância das práticas culturais e ressaltar o seu caráter político. A sociedade civil, como visto, é um campo de forças em permanente luta política onde se dão também tensões internas. A luta pelo poder ficou evidente na gestão de Caius Brandão, que integrou alguns dos aspectos mais discutíveis das ONGs, a começar por sua metodologia de trabalho de feição centralizadora, que vai de encontro ao que deveria ser uma das principais características desse tipo de organização: a gestão participativa, na qual o poder de decisão é compartilhado. Gestor

mais preocupado com as questões materiais do que as simbólicas, Brandão não conseguiu a representatividade do grupo, que reagiu ao seu individualismo e autoritarismo primeiro passivamente, abdicando do direito de participar das decisões ao abandonar as assembléias, e depois agressivamente. As relações sociais no Candeal - fortemente marcadas pelos vínculos culturais e afetivos criados entre os moradores, entre estes e as suas lideranças locais, como também entre lideranças, moradores, técnicos dos dois projetos, professores e Carlinhos Brown - foram mais poderosas que todo o conhecimento técnico ou estratégias de aproximação junto a financiadores do Estado ou do mercado que Brandão pudesse dominar. Como lembra Dagnino (2006), a sociedade civil é terreno do poder e, portanto, tem que ser concebida como terreno da política.

## **2.5 - Lactomia**

Em 1989, quando a Vai Quem Vem - depois Timbalada - fazia seus ensaios pelas ruas do Candeal, a criançada acompanhava os ensaios atentamente e depois ia se reunir para tentar reproduzir o que tinha visto e ouvido. No grupo estavam Jair Resende, filho do Seu Francisco, padrinho de Brown, e Elber, que passou pela Hip Hop Roots e hoje é percussionista da banda de Brown.

Bem, tudo começou... na verdade, eu com mais alguns meninos do Candeal, Sinho, Paulinho, Elber e outros, outros aí, começamos a tocar latas mesmo, fazendo batucada no fundo da casa de Paulinho mesmo. Se não era no fundo da casa de Paulinho, era no fundo da minha casa ou na frente da casa. Aí, batucando, batucando, brincando, tentando acompanhar o som da Timbalada. (Resende, apud Candusso, 2002)

No início, essa meia dúzia de meninos de até 12 anos procurava, pedia e até roubava latas, para pintá-las e transformá-las em instrumentos para a batucada da banda que denominaram Arrastão. Depois recorreram a Carlinhos Brown para que lhes desse instrumentos de percussão. Brown cedeu alguns instrumentos - timbaus, surdos e bacurinhas, instrumento criado por ele semelhante a um repique, mas com aro 18 - e pediu que alguém se responsabilizasse por eles. Jair foi escolhido como "regente" da banda, cujo nome Brown sugeriu: Lactomia, junção de lacto, de leite, e mia, de miado de gato. Organizada, a banda

creceu e passou a ensaiar aos sábados em frente à casa de Jair e aos domingos junto a um bar. Os requisitos para ser aceito eram: não usar drogas e frequentar a escola com bons resultados.

Apesar dos instrumentos convencionais, Brown estimulou o reaproveitamento de materiais como forma de contribuir para o meio ambiente no qual viviam. "Carlinhos começou a orientar melhor que isso aí era uma forma de vocês estar preservando a natureza e ao mesmo tempo reaproveitando o lixo" (Resende apud Candusso, 2002) O que não servia para tirar som era aproveitado no figurino, na decoração, no cenário.

O repertório passou a incorporar músicas de moradores da comunidade e dos integrantes da banda, cujas letras tratavam de problemas sociais, meio ambiente, educação e a história da banda. Brown "sempre comparecia nos ensaios pra ver como é que estava, como é que estava indo, se estava indo bem ou não, e pra corrigir algumas coisas também... algumas bases que às vezes estavam errada... ele corrigia. Dizia: 'é assim, é assim'... incentivando" (Dermeval, apud Candusso, 2002)

Em 1998, a Lactomia se apresentou no PercPan - Panorama Percussivo Mundial, organizado por Gilberto Gil e Naná Vasconcelos. Em 1999, viajou com Brown para participar do Infanzia Contro le Barriere, em Florença, evento organizado pelo Unicef. Entre 2000 e 2001, três deles participaram de shows da Banda Beijo, acompanhando a música Bate Lata. Em outubro de 2001, quatro integrantes participaram, com Naná Vasconcelos, do Kinder von Heute - Musiker von Morgen, em Wuppertal, na Alemanha. Participou também dos CDs *Minha Cor*, da Timbalada, e *Paradeiro*, de Arnaldo Antunes.

A Lactomia se transformou em uma ONG em 2003: a Associação Lactomia Ação Social - ALAS e passou a se apresentar como uma instituição "jovem, mas muito madura que faz da arte a sua forma de educar e de transformar a vida de muitas pessoas, garantindo a promoção dos direitos básicos das crianças e adolescentes e dando-os (sic) a possibilidade de transformar sonhos em realidade". Os valores que norteiam a Lactomia são "consciência coletiva, valorização das pessoas, responsabilidade social, comprometimento, respeito, solidariedade, ética, transparência". Seu objetivo é contribuir "para a formação de cidadãos através da arte-educação, com foco na música percussiva, com a crianças, adolescentes e

jovens"<sup>215</sup>. Oferece aulas de percussão, violino percussivo, violão, teoria musical, informática, iorubá, cultura afro e reforço escolar.

Em 2005, a Lactomia foi a Madri. Em 2006, com o apoio da SGAE - Sociedad General de Autores y Editores e da Fundación Autor, o galpão onde a banda ensaiava passou por uma reforma geral e foi batizado de Casa das Latas. A sede própria fica no Candéal, na Rua 18 de Agosto, nº 200, e tem estúdios e sala de aula, com uma decoração singular, feita com materiais reciclados. Tem apoio da AECID - Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, que também colabora com duas associações do Candéal: a Associação dos Moradores da Rua 9 de Outubro e a Associação Defesa e Progreso.

Hoje a ALAS tem vários ramos: as bandas Lactomia, Lactosamba, Lactoboy, Lactogirls, Os Pirralhos, Groovelandia e Arrumba (ar + rumba)

## **2.6 - Escola Municipal Virgen de La Almudeña**

As turnês de Brown pela Espanha também contribuíram para a comunidade do Candéal. Por onde passava, ia conquistando a simpatia do público e de governantes. Tendo se tornado um ídolo na Espanha, era convidado a participar de campanhas de âmbito nacional e internacional, veiculadas na mídia espanhola. "Isso fez com que os príncipes de Astúrias viessem aqui no Candéal e me ajudassem a construir uma das últimas coisas que me faltavam como ferramenta de educação. Era a escola maternal, que está funcionando a todo vapor, para 280 crianças." (Brown, 2008)<sup>216</sup>

A Escola Municipal foi construída na rua Bons Ares, no Candéal, graças a uma parceria entre a Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Salvador, a Pracatum, a Coca Cola da Espanha, o Instituto Coca Cola Brasil e a Agência Internacional de Cooperação Espanhola. A Coca Cola da Espanha arrecadou R\$ 300 mil com uma campanha de venda de bonés, camisetas, chaveiros e canecas, com a marca do filme de Fernando Trueba. A AICE doou cerca de US\$ 306 mil. Os cheques foram entregues no Candéal, em abril de

<sup>215</sup> Cf. <http://www.lactomia.org.br>.

<sup>216</sup> Cf. "Carlinhos Brown, o cacique do Candéal volta à tribo". O Estado de S.Paulo, 28/01/2008.

2005, na presença do cônsul da Espanha na Bahia, Juan Carlos, o representante da AECI, Pedro Flores, o diretor da Coca-Cola na Espanha, Pedro Antonio Garcia, as secretárias municipal e estadual de Educação, e as representantes da ONG Pracatum Helena Buarque e Selma Calabrich<sup>217</sup>.

A Coca-Cola Espanha uniu-se ao artista espanhol Mariscal para produzir cartões de natal e camisetas cuja venda no [www.conocecocacola.com](http://www.conocecocacola.com) arrecadou recursos para a creche. Mariscal também criou um rótulo para uma série limitada de 100 garrafas de Coca-Cola, com o tema "El Milagro de la Escuela de Candéal". Noventa delas foram enviadas a formadores de opinião no Brasil e na Espanha, e dez foram leiloadas no site e-Bay.

A escola foi construída em três pavimentos, com salas de aula; teatro; parque infantil; berçário; terraço; sala de amamentação; lavanderia; cozinha; e sala de reuniões das mães. Em 29 de março de 2007, data de aniversário da cidade do Salvador, foi inaugurada, passando a integrar a rede municipal de ensino de Salvador, o que garante a continuidade do projeto.

## **2.7 - Aos Olhos dos Erês**

O projeto Aos Olhos dos Erês foi idealizado e realizado pela Associação Pracatum Ação Social. Em oito meses de trabalho, alunos das oficinas de Fotografia, Artes Plásticas e Produção Literária da Escola Pracatum percorreram as ruas do Candéal Pequeno para fotografar espaços e flagrantes do cotidiano da comunidade e conversar com os moradores mais antigos para reconstruir a história do lugar com base nesses depoimentos<sup>218</sup>. O

---

<sup>217</sup> Informações fornecidas em release da Assessoria de Comunicação Social da Secretaria Municipal de Educação e Cultura. Disponível em [http://www.sme.salvador.ba.gov.br/site/noticias-modelo.php?cod\\_noticia=868](http://www.sme.salvador.ba.gov.br/site/noticias-modelo.php?cod_noticia=868). Acesso 08/02/2009. E também <http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,AA1504568-5602,00>. Acesso 07/02/2009.

<sup>218</sup> “O projeto “Aos Olhos dos Erês”, desenvolvido pela Associação Pracatum em parceria com o projeto Criança Esperança, com apoio da UNESCO, proponhe (sic) contar a história da comunidade do Candéal, trilhando por um caminho cronológico de Carlinhos Brown até Dona Josefa, a primeira moradora do bairro, sob o olhar de meninos e meninas de 10 a 18 anos, moradores do Candéal Pequeno e adjacências. Os dados coletados foram registrados pelos jovens e adolescentes participantes das oficinas de Fotografia, Artes Plásticas e Produção Literária, ao longo de 08 meses de trabalho resultando nessa exposição itinerante que tem o conceito de uma instalação, onde imagens, textos e suportes artísticos dialogam traduzindo a interpretação dos ERÊS da visão cotidiana do Candéal: janelas, ruas, becos, escadarias, varais de roupas, animais, personalidades especiais e gente do lugar, circulando ao meio de sons e ritmos próprios e peculiares, que despertam para um olhar onde cada um começa a se sentir parte integrante desta história, buscando

diferencial do projeto se encontra no ponto de vista do observador. A história foi contada a partir do olhar das crianças, ou os erês<sup>219</sup>, e foi por isso chamado AOs Olhos dos Erês, uma homenagem aos orixás crianças.

A culminância desse trabalho realizado durante o ano de 2008 foi uma exposição durante os meses de janeiro e fevereiro de 2009 na Galeria Pintado do Bongô, que integra o Museu Du Ritmo. Fotos foram expostas em suportes variados: nos degraus e espelhos de uma escada, em portas e janelas de demolição, bancos de madeira, em monóculos pendentes de uma grande foto aérea do Candeal presa no teto. Fragmentos de textos de depoimentos foram colados ou bordados em painéis e estandartes de tecido. A personalidade mais importante aos olhos desses erês, Carlinhos Brown, foi homenageado em uma videoinstalação com quatro monitores ladeados por vasos de barro com espadas de São Jorge e encimados por pôsteres do artista. O ambiente do Candeal foi recriado com varais e a bacia de alumínio cheia de roupa, uma alusão às muitas lavadeiras do lugar, e instrumentos musicais: o tambor gigante de Fia Luna logo à entrada, e mais violão, timbau, estante de partitura dispostos em alguns pontos. Todo o espaço da galeria destinado à exposição tinha o teto coberto pelas fileiras de franjas de papel características das casas de candomblé, inclusive o canto destinado a um Santo Antonio representado em silhueta recortada no papel e rodeado de flores de papel crepom nas cores branca e azul – a cor de Ogun - salientando, assim, a boa convivência das religiões praticadas no Candeal.

Destacaram-se nessa exposição, pelo conteúdo e pela plasticidade, o painel sobre relatos de antigos moradores e os estandartes: um com a figura de Brown, outro para Dona Maria Gorda, a rezadeira. No painel de relatos de Dona Cândida, Dona Lúcia, Dona Celina e Dona Maria, os fragmentos de texto ajudam a construir o perfil, o modo de vida e a luta dos moradores mais antigos, assim como a fisionomia do bairro: “Ela teve 11 filhos e os criou sozinha, pois seu marido era caminhoneiro e viajava muito”; “Construiu seu barraco com restos de madeira, contando somente com a ajuda do seu sogro”; “O Candeal mudou muito,

---

conhecer as suas origens.”(In: banner da exposição AOs Olhos dos Erês, realizada no Museu Du Ritmo no verão 2009)

<sup>219</sup> Erê é uma palavra em iorubá que significa brincadeira. No candomblé, designa os orixás crianças. São também chamados de ibêjis (nagô) e relacionados aos santos Cosme e Damião da igreja Católica. Essas entidades infantis representam pureza e inocência mas, quando incorporados, levam quem está em transe a fazer muitas travessuras.

até príncipe e princesa já passaram na minha porta”; “Lá soube que seu marido, aproveitando a sua ausência, vendeu a casa”; “Dona Cândida veio de Nazaré das Farinhas com 11 anos e foi morar com sua madrinha”; “Numa madrugada, ela juntamente com outros moradores invadiram terreno demarcaram seus espaços com barbante”; “Comprei um terreno e perdi três vezes. Hoje tenho a escritura da prefeitura e tenho minha casa”; “Finalmente quando construí sua casa teve que voltar para o interior por causa da doença de sua mãe”; “Antigamente as casas eram todas de madeira e quando chovia entrava água”; “Quando chovia, a rua 18 de agosto parecia mais uma piscina”.

O estandarte com a representação de Carlinhos Brown foi produzido em pano pintado e alguns elementos aplicados. Contém todos os seus ícones: óculos escuros, cocar, sandálias havaianas, bermuda rasgada e camiseta, colar de tampinhas de garrafa pet, CDs e ainda vários patuás pendentes de fitinhas com a medida do Sr do Bonfim. Há também alguns fragmentos de declarações de Brown: “Meu Mestre Pintado do Bongô me disse uma vez: escola é difícil, você tem que aprender tudo no tapa e no ouvido”; “A festa mais importante do bairro acontecia dia 1º de janeiro”; “nunca fomos escravos, e sim escravizados”; “Era uma festa ecumênica, todos respeitavam e viviam todas as festas”; “Dá uma segurança enorme a pedra de Ogun trazida da África”; “Minha vida foi difícil coisa nenhuma, a dificuldade era da época”.

O outro estandarte, em homenagem à rezadeira Dona Maria Gorda, foi feito em pano verde com aplicações de flores recortadas de chitão. No centro, há uma túnica branca envolta em uma espécie de véu de renda, sobre a qual prenderam medalhinhas de santos e bordaram orações (rezas): o Pai Nosso para Crianças (“Pai Nosso Pequenino / Rosa do Divino / Cravo do Senhor / Dáime juízo entendimento / Para saber louvar / O santíssimo sacramento do céu / Amém”) e “Salve Rainha do céu soberana / Mãe de Deus salvadora dos mortais / Salve doçura salve a nossa lida...”. Espalhadas sobre o pano verde e penduradas no extremo inferior do estandarte, folhas vão dizendo do universo da rezadeira: “Dona Maria José dos Santos. Apelido: Dona Gorda”; “Antigamente no Candeal não tinha água, luz, esgoto... carro não passava, gás, tinha que subir a ladeira de barro para pegar”; “Teve 11 filhos, todos nascidos no Candeal”; “Ela e sua família ajudaram a construir o Centro Comunitário Madre Helena, localizado na rua 18 de Agosto”; “O nome Candeal vem da madeira candeia que pega fogo com facilidade e era muito usada no bairro”; “O ofício de rezadeira Dona

Maria aprendeu com sua mãe e sua avó”; “É moradora do Candéal há 47 anos”; “Chegou grávida no Candéal”; “O Candéal hoje é uma cidade”. Essas frases que surgem como flashes aos olhos do espectador dão uma panorâmica da história de vida de Dona Maria Gorda, cujo trabalho com folhas é reconhecido dentro e fora do Candéal. No terreno do Centro de Saúde lhe foi oferecido um pedaço de terra onde ela cultivava ervas medicinais e ensina seus segredos, inclusive em diálogo constante com os profissionais de saúde da medicina convencional.

Essa preocupação em inculcar nas crianças e jovens um respeito pelos mais velhos e sua trajetória de vida vem passando de geração a geração e Brown, embora tenha tido a oportunidade de conhecer muitos outros lugares e pessoas, também a tem. Em entrevista à apresentadora do programa Estúdio Móvel, veiculado no Canal Brasil em 28 de maio de 2010, ele se refere à “resistência dos ancestrais” como algo a ser lembrado. Segundo o percussionista Cinho, nascido e até então morador do Candéal, Brown lhe ensinou a “não esquecer o que veio antes”.

A realidade dos moradores mais novos é bem diferente da que vimos acima. As intervenções da APAS propiciaram aos jovens a visão de um novo Candéal:

Onde eu moro. Tem uma bica muito maneira, porque quando falta água todo mundo pega a água de lá. Tem a Pracatum que tem muitos cursos como: violão, violino, fotografia, informática e etc.

O Gueto, que é como se fosse o estúdio de Carlinhos Brown, ele treina muito lá, tem a lan house de Lenilda que é cara R\$ 1,50 mas é muito maneira, tem muitos jogos. A minha casa é amarela tem uma varanda pequena e da frente da Pracatum dá pra ver. (Pablo R. da Cruz)

O lugar onde moro. Eu gosto muito do lugar onde moro que é o Candéal. É um lugar muito importante para nós moradores, e também para pessoas que não moram aqui, pois o Candéal é um lugar que oferece várias oportunidades para quem tem interesse em música.

Um dos lugares que eu gosto é a Pracatum, que oferece vários cursos, o outro é a Bica que é muito importante para nós, quando falta água na nossa residência, os moradores pegam água na Bica. Temos também as outras associações que oferecem cursos, e o Guetho Square, que é a antiga sede da Timbalada. (Geisiane P. Silva)

Em 2008, alunos da Escola Pracatum viajaram à Espanha com dois professores. Dentre as atividades, tiveram um encontro com 24 internos da prisão de Picassent, na cidade de

Valencia, quando relataram aos espanhóis sua experiência de mudança de vida e lhes ensinaram as técnicas de fabricação de instrumentos musicais a partir de materiais recicláveis como papel, madeira, papelão, chapas de radiografia. Construíram tambores e maracás, que foram usados em uma apresentação. Os alunos da Pracatum fizeram outros workshops e shows em prefeituras e escolas de outras cidades espanholas<sup>220</sup>.

Brown teve o reconhecimento por suas ações na comunidade do Candeal Pequeno de Brotas. Em 1996, foi realizado o filme *Carlinhos Brown – Le Prince de Bahia*, de Claude Santiago (ARTE/France); em 1999, recebeu o Prêmio CNN-TIME concedido a Líderes Latinoamericanos para el Nuevo Milenio; em 2001, através do projeto Tá Rebocado, o prêmio Caixa – Melhores Práticas em Gestão Local-10 Melhores Práticas; em 2002, pelo mesmo projeto, o Certificado de "Best Practice" (Melhores Práticas) do Programa de Assentamentos Humanos das Nações Unidas/UN-Habitat; em 2002, através da Escola Pracatum, o prêmio UNESCO na categoria Juventude; em 2003, recebeu o Prince Claus Awards (Holanda); em 2004, através da Escola Pracatum, a Medalha da Ordem do Mérito da Cultura 2004, prêmio concedido pelo Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, e pelo ministro da Cultura, Gilberto Gil; em 2004, foi lançado o documentário *O Milagre do Candeal*, do cineasta espanhol Fernando Trueba, que mostra o cotidiano do Candeal e relata as ações da Pracatum.<sup>221</sup>

---

<sup>220</sup> Cf. <http://correio24horas.globo.com/noticias/noticia.asp?codigo=6510&mdl=49#comentarios>. Acesso em 02/11/2008

<sup>221</sup> Informações constantes no site da Pracatum: <http://www.pracatum.org.br>, acesso em 28/05/2006

### 3 - Carreira individual – fazendo “música popular planetária”

*Nunca me senti um pop star, lá em cima nas estrelas, mas um pop-chão, com os pés na terra. (Brown, 1996)<sup>222</sup>*

#### 3.1 - A música digital

A carreira de Carlinhos Brown, como *bandleader* e como artista solo, teve início já na era digital - o primeiro álbum da Timbalada, de 93, foi lançado em CD. Nas últimas décadas do século XX, a criação de novas tecnologias digitais iniciou um processo de mudança no modo de consumo da música que viria a causar uma revolução na sua indústria. Primeiro, a substituição da fita magnética dos gravadores analógicos pelos bits do computador interferiu na qualidade da gravação, edição e reprodução do som. O espaço físico necessário para acondicionar um fonograma começou a ser reduzido com a criação, em março de 1979, do CD (compact disc), que passou a abrigar os fonogramas produzidos com tecnologia digital a partir de 1983<sup>223</sup>. No início da década de 1990, surgiu o MP3<sup>224</sup>, tecnologia que permite a compactação do áudio em até 1/12, eliminando partes que são imperceptíveis ao ouvido humano, o que possibilitou que se reunisse num único CD um número muito maior de fonogramas. Além de trazer uma série de inovações, não só no armazenamento e na cópiagem (permite um sem número de cópias sem prejuízo da qualidade), o MP3 possibilitou maior fluxo no compartilhamento de músicas. Na década de 1990, com o aumento do número de computadores pessoais e melhoria no acesso à internet, os internautas passaram a compartilhar música através da rede.

---

<sup>222</sup> In: IstoÉ, 22 maio 1996

<sup>223</sup> A primeira fábrica brasileira foi fundada em 1987.

<sup>224</sup> As pesquisas sobre o MP3 tiveram início em 1987 e sua normalização foi em 1993. A sigla MP3 vem de MPEG3 (Moving Picture Experts Group), grupo técnico responsável por produzir normas para compressão de vídeo e áudio digitais. Cf. André VALLE; Claudia GUIMARÃES; Fabricio CHALUB. *MP3. A revolução do som via internet*. Rio de Janeiro: Reichman & Affonso Editores, 1999. O relatório Mercado Brasileiro de Música 2007, editado pela ABPD, dá como 1991 a data em que “surge na Europa o formato MPEG Áudio-Layer2, um dos primeiros a comprimir música digital com alguma qualidade, o que facilitou a transferência de arquivos e também passou a habitar os computadores”. Segundo este relatório, em 1995 “foi inventado o primeiro software que extraía música de CDs e as transformava em arquivos de MP3. Disponível em <http://www.abpd.org/downloads.asp>.

Qualquer pessoa que tivesse um computador com programas simples de edição e cópiagem poderia copiar um fonograma de um LP, convertê-lo para a linguagem digital e, uma vez em MP3, gravá-lo em CD ou enviá-lo via internet para qualquer outro computador em qualquer parte do mundo. No caso de cópia de CD para CD ficava ainda mais fácil. Não havia – e ainda não há – meio de controle, o que fomentou a pirataria musical: qualquer usuário poderia reproduzir um CD. Resultado: a prática que começou entre amigos logo se transformou numa indústria paralela de cópiagem. Mal um disco era lançado, essa indústria da pirataria colocava no mercado informal milhares de cópias vendidas a preço irrisório, porque a esses “piratas” o único custo era o das mídias que serviam de suporte, o que causou um baque na indústria fonográfica.

Outro fenômeno, que viria a contribuir consideravelmente para diminuir a importância do disco como suporte para o fonograma, foi o advento do Napster, site de compartilhamento de música através do qual os fonogramas circulavam virtualmente. Lançado em fins dos anos 1990, o site ficou famoso pelo grande número de processos judiciais movidos pela indústria fonográfica, até ser comprado e se render à formalidade. Depois do Napster, outros vieram, permitindo *upload* e *download* de fonogramas que circulam, sem suporte físico, à revelia das gravadoras e dos direitos de propriedade dos autores e intérpretes. A indústria de players também foi evoluindo. A princípio, eram os discman, tocadores portáteis de CD. Para atender a esse novo produto, o fonograma virtual, começaram a ser produzidos MP3 players (tocadores eletrônicos capazes de armazenar e reproduzir áudio).

### **3.2 - Carreira solo de Carlinhos Brown**

Após lançar três discos com a Timbalada e de ver seu trabalho de compositor consolidado por gravações de artistas locais e nacionais, Brown iniciou sua carreira solo, que visava ao mercado internacional. Ele já havia participado, em 1992, do disco Brasileiro, de Sergio Mendes, com a banda Vai Quem Vem, e da coletânea Bahia Black – Ritual Beating System, produzida por Bill Laswell, com participação de Wayner Shorter e Herbie Hancock, mas, depois do reconhecimento como instrumentista e compositor, decidira lançar-se como cantor. Segundo Ivana Souto,

o que garantiu a ele que poderia ter uma carreira solo era a resposta do que ele escrevia. A composição e a força da letra dele. Ele só não tinha domínio da técnica de cantar, mas era afinado quando estava em estúdio. (...) Ele era um rato de estúdio. Essa observação do mundo do estúdio, e a força das canções dele, ele entendeu que, se servia pra todo mundo, podia servir pra ele. (Souto, 2009)

Seu percurso foi diferente dos artistas baianos da música popular seus contemporâneos. Embora integrasse, como percussionista e compositor, a primeira geração do axé, que surgiu na década de 80 e lançou discos no formato LP, por gravadoras nacionais como a Continental e a Eldorado, Brown veio a se lançar como cantor em meados dos anos 90, já em CD, o que faz dele um integrante da segunda geração. Além da diferença em relação ao suporte, inverteu o caminho percorrido por seus companheiros nessa seara da música baiana. Até então, a maioria dos artistas da axé music gravava seu primeiro disco nos Studios WR, com produção de Wesley Rangel, que encaminhava o material para uma gravadora e distribuidora sediada no sudeste. Ao serem adotados por uma gravadora nacional e depois uma major, esses artistas ou bandas já faziam sucesso junto ao público local, devido a suas apresentações em shows, à veiculação das músicas de trabalho nas emissoras de rádio locais e, principalmente, pela grande vitrine que era – e ainda é – o carnaval de Salvador e todas as suas extensões, dentro e fora do estado da Bahia: micaretas e carnavais fora de época. Alguns desses artistas lançados em LP nos anos 80, como o Chiclete com Banana, o Asa de Águia e Daniela Mercury (ainda na Companhia Clic, 1988), permaneceram em reconhecimento nacional e internacional. A segunda geração da axé music foi beneficiada pelo advento das novas tecnologias digitais da produção musical que fez a música se expandir em outros formatos – além do CD, o videoclipe, que introduziu uma nova maneira de ouvir/ver música, alimentada pela entrada da MTV no Brasil em 1990 – e derrubou a gravadora WR, que quase vem a falir no final da década<sup>225</sup>. Brown

---

<sup>225</sup> “Desde que entrou no mercado, Wesley Rangel fez altos investimentos na estrutura física – hoje tem sede própria, um prédio na rua Maestro Carlos Lacerda, no bairro do Rio Vermelho – e em equipamentos, procurando manter-se atualizado com a tecnologia de ponta. Mas foi apanhado de surpresa por uma guinada no avanço tecnológico. Logo depois de adquirir uma sofisticada aparelhagem analógica, o mercado lançou equipamento digital e *softwares* que oferecem mais recursos e custam dez vezes menos. Além de obrigá-lo a novo investimento, a inovação propiciou uma proliferação de estúdios caseiros. Dessa “pegadinha” dos tempos de globalização, a WR custou a se aprumar, mas permanece no topo – como se sabe, uma produtora

lança-se em carreira solo como cantor na Europa, por um selo francês, com um disco de repertório em estilo diferente da Timbalada, músicas que não haviam chegado ao dial das emissoras locais.

Enquanto a Timbalada crescia e lançava discos, Brown investia em sua carreira individual, dentro e fora da Bahia, ao tempo em que alimentava suas parcerias com artistas que já haviam conquistado um lugar relevante no cenário musical, especialmente os tropicalistas. Em 94, participou do disco *Rei* (Sony, 1994), um tributo a Roberto Carlos em sua fase roqueira do qual participaram Paulo Miklos, Barão Vermelho, Blitz, Chico Science, a banda Vexame e Marina<sup>226</sup>. Em 95, colaborou com Gilberto Gil na criação da trilha musical para o espetáculo *Z*, apresentado pelo Balé da Cidade de São Paulo no Teatro Municipal, em comemoração ao tricentenário de Zumbi<sup>227</sup>. Em janeiro de 96, integrou a banda de Gil, junto com Lobão, Fernanda Abreu, Liminha e Djavan, na noite do reggae do Hollywood Rock, realizado no Rio e em São Paulo, espetáculos históricos porque, antes, nenhum grupo brasileiro havia fechado uma noite do festival. Compôs com Caetano Veloso a trilha do balé *Xirê*, do Dança Olodum, que se apresentou no Rio, S. Paulo e Londres. Neste mesmo ano gravou nos Estados Unidos o sétimo álbum da carreira da banda mineira Sepultura<sup>228</sup>, *Roots*. A idéia de juntar músicos aparentemente tão diferentes surgiu no MTV Video Music Awards Brasil, e foi questionada por aficionados por rock que viam em Brown apenas um percussionista de músicas carnavalescas, mas recebeu boas críticas<sup>229</sup>. Brown, além de não aceitar limitações de estilo musical para sua percussão – inclusive, havia integrado a

---

não é feita só de equipamentos”. Cf. PAULAFREITAS, Ayêska. “Da JS à WR”. Porto Alegre: Intercom, 2004.

<sup>226</sup> Cf. MASSON, Celso. “O rei por seus súditos”. *Veja*, ed 1366, 16/11/1994, p.145.

<sup>227</sup> A convite de Ivonice Satie, diretora artística da companhia, a peça foi coreografada pela senegalesa Germaine Acogny, que fundou, ao lado de Maurice Béjart, a Escola Mudra Afrique de Dança, no Senegal e era considerada a grande dama da dança moderna africana. A direção do espetáculo era de Rodolfo Stroeter. Cf. Folha de S Paulo, 10/12/1995, Revista da Folha, p.62.

<sup>228</sup> Max Cavallera (vocal e guitarra), Igor Cavallera (bateria), Andreas Kisser (guitarra) e Paulo Jr. (baixo).

<sup>229</sup> “O sexto disco do Sepultura, 'Roots', é surpreendente sob todos os aspectos. Tem todo o peso que identifica a banda, mas vem com molho percussivo que dá um caráter inovador ao ambiente de pouca criatividade no panorama do rock atual. O tema central deste primeiro trabalho conceitual do grupo é o resgate das raízes. A identidade da banda, o estilo ultrapesado e agressivo, só foi reforçado. A combinação explosiva de experimentalismo e pesquisa musical mescla **Carlinhos Brown** e os cantos dos índios xavantes ao peso habitual do Sepultura. Isso não parece novidade, afinal vários grupos vêm misturando rock com ritmos brasileiros há muito tempo. O fato é que somando a experiência internacional da banda com a impecável produção de Andy Wallace, o Sepultura cavou fundo e encontrou suas verdadeiras raízes”. (Folha de S. Paulo, Ilustrada, 24/02/1996, p.5-7)

roqueira banda Mar Revolto no final dos anos 70, na Bahia – ainda compreendia que a oportunidade de gravar nos Estados Unidos poderia abrir portas para sua carreira internacional.

Eu já ouvia os discos do Sepultura e tenho uma admiração muito grande por eles, porque, depois de Carmen Miranda, foram os únicos brasileiros a ter uma expressão realmente afirmada para a cultura de massa fora do Brasil. Isso me fascinava. A minha vontade de também alcançar o mercado internacional nos aproximava de outra forma. Eles fazem uma música para fora, como eu com a percussão. (Brown, 1995)<sup>230</sup>

### 3.3 - *Alfagamabetizado* (Virgin/EMI/DELABEL, 1996)

Logo depois dessa gravação, Brown foi para Paris, cuidar de seu primeiro disco solo, *Alfagamabetizado* (Virgin / EMI / DELABEL, 1996). O álbum havia sido pensado dois anos antes, mas era mantido em segredo e assim descrito no estilo irreverente do artista: "No momento o disco está sendo fiscalizado pelos ETs. Digo apenas que ele tem a ver com três coisas: com o último disco da Timbalada, com o disco 'Verde Anil Amarelo Cor-de-Rosa e Carvão', da Marisa Monte, e com o meu 2º disco, que ainda não existe"<sup>231</sup>. O disco da Timbalada a que se refere é *Andei Road* (Polygram, 1995), e tem 5 canções de sua autoria; no de Marisa Monte, há três: *Maria de Verdade*, *Segue o Seco* e *Na Estrada*, esta uma parceria com Nando Reis e a cantora. O que provavelmente quis dizer com essa declaração é que *Alfagamabetizado* é um disco autoral – das 16 canções, 15 são suas – e também um trabalho de transição: entre a sua carreira de músico e compositor, já estabilizada, reconhecida, com uma bagagem de boa aceitação no mercado, carnavalesca ou não, e algo novo que ainda viria a produzir, dessa vez também como cantor.

*Alfagamabetizado* saiu em um momento de grande aceitação da axé music. No início do ano a revista *Veja* publicara matéria em que citava os dois grandes sucessos do verão – *Xô Satanás*, gravada pelo Asa de Águia, e *Segura o Tchan*, pelo grupo Gera Samba – e apontava a emergência de “um novo time da música brasileira: aqueles que vivem de

<sup>230</sup> Cf. BAN, Ana. “Heavy cai na Timbalada”. Folha de S. Paulo, Revista da Folha, 22/10/1995, p.24-25.

<sup>231</sup> CAVERSAN, Luis. “Músico faz mistério”. Folha de S.Paulo, Ilustrada, 10/10/1995, p.5-8.

Carnaval o ano inteiro”<sup>232</sup>. Os altos cachês das grandes bandas da axé music permitiam montar uma estrutura de aparelhagem, equipe e trio elétrico que os artistas do rock e da MPB não podiam manter. Além dos carnavais fora de época na Bahia, no Brasil e em turnês internacionais, os artistas da axé music eram os campeões de venda de discos. No entanto, a Timbalada estava ainda em seu início e claudicava no mundo dos negócios; Brown se lançava em carreira solo enquanto ídolos como Netinho<sup>233</sup>, Chiclete com Banana, Cheiro de Amor, Daniela Mercury e os já citados Asa de Águia e Gera Samba estavam no auge da fama e do faturamento. Brown caminhava em paralelo e não na mesma via da turma da axé music. *Alfagamabetizado* foi um marco na carreira de Brown, mas saiu em um momento em que houve também transformações na sua vida pessoal. Foi lançado no ano em que nascia seu segundo filho Francisco (22 de agosto), o primeiro de sua união com Lelê (Helena Severo Buarque de Hollanda, filha de Chico Buarque e Marieta Severo), e adquiria uma casa em lugar privilegiado, na beira da praia, no bairro do Rio Vermelho. O disco recebeu na França todo o apoio de sua gravadora e tratamento dado a estrelas. Era, até então, “o único trabalho de um artista brasileiro a ter lançamento simultâneo na América Latina, Europa, Estados Unidos, Canadá e Japão” (Comodoro, 1996) e teve crítica favorável no eixo Rio-São Paulo:

*Alfagamabetizado* é o primeiro fruto de um alentado contrato assinado por Carlinhos Brown com a gravadora Virgin francesa, em 1994, pelo qual ele se comprometeu a registrar seu ritmo transbordante em três discos num prazo de seis anos. Produzido pelo francês Wally Badarou e pelo guitarrista pernambucano-americano Arto Lindsay, a sofisticação do álbum - mixado em Paris e remasterizado em Nova York - começa pela capa ilustrada com belas fotos do músico, feitas pelas exigentes lentes de Mário Cravo Neto. O requinte acompanha o recheio do CD, com inúmeras e luxuosas participações especiais. Na mais notável delas, o talento de Brown conseguiu reviver os Doces Bárbaros, aos juntar as vozes

<sup>232</sup> “Farra milionária”. VEJA, 17/01/1996, p.6-10.

<sup>233</sup> Segundo a revista Veja, Netinho era, na época, “o maior candidato a megaempresário da axé music. O dinheiro ganho com as micaretas, shows pelo Brasil e mais de um milhão de discos vendidos já é suficiente para que o cantor inicie seu império do entretenimento. Ele é sócio de uma empresa que tem escritório até em Palm Beach, nos Estados Unidos, e é dona de dois blocos de carnaval: Pike e Jheremias Não Bate Corner. Netinho também tem uma editora de música e um selo de gravação. Recentemente, associou-se ao produtor musical Guto Graça Mello. Juntos, criaram a MEG, empresa dona de três estúdios de gravação. Netinho lança nesta semana a Plataforma Internet Provider, um sistema de acesso à rede que funcionará num prédio de quatro andares. No térreo, um pub equipado com um terminal em cada mesa dará acesso gratuito à Internet, além de divertir os frequentadores com games e CD-ROM”. (Veja, 17/01/1996, p.10) Esse interesse do cantor pela rede gerou uma referência de Gilberto Gil na canção

de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia na música Quixabeira, canção anônima descoberta por ele em Feira de Santana, Bahia, e candidata a hit instantâneo. (Comodoro, 1996)

Ivana Souto, que foi produtora de Brown por mais de uma década, situa a primeira sondagem para a carreira internacional logo após a participação da *Vai Quem Vem* no disco *Brasileiro*, de Sergio Mendes. Conta ter vindo ao Brasil uma representante da Sound Scape, de Nova York, que teria trazido um contrato, mas não foi fechado. Depois, Brown a procurou com o contrato já assinado com a Virgin francesa que, em seguida, acionou a EMI, do mesmo grupo, para poder trabalhar o disco no Brasil. Segundo Souto, Brown tinha dois contratos: com a Virgin e com a EMI – “tinha dois diretores, era tudo dois; se a capa da França não servia pro Brasil, muda a capa do Brasil; as capas de todos os singles eram diferentes” (Souto, 2009). A europeia Virgin<sup>234</sup> chegara ao Brasil em 95 e era, “talvez, a maior gravadora independente do mundo (ligada à rede de lojas do mesmo nome do empresário Richard Branson), a gravadora fora adquirida dois anos antes pela EMI, mas chegava aqui para operar de modo autônomo” (Vicente, 2000:151-152).

Brown conta no programa *MpbSolo* que o representante da gravadora lhe disse que deveria gravar disco na França, porque era um artista pro mundo todo, e ele sonhou: “achava que artista do mundo inteiro tinha que ter aquelas bananas que Carmen Miranda tinha, aquela camisa de lista de Caymmi, as roupas e o Tropicalismo. Eu sonhava com aquilo. Aquilo era a minha influência musical”<sup>235</sup> (Brown, 2010). Apesar de reconhecer as influências do universo musical apresentado a ele por Pintado – o samba tradicional, o repertório de Caymmi, o Tropicalismo desde Carmen Miranda até Gil e Caetano -, o disco não era um produto tipicamente brasileiro, nem no repertório, nem nos arranjos, nem no elenco artístico e técnico.

---

<sup>234</sup> “A gravadora Virgin foi criada nos anos 70 por Richard Branson, proprietário da rede de loja de discos de mesmo nome que é, atualmente, a maior da Europa. A Virgin chegou aos anos 90 como uma das maiores gravadoras independentes do mundo, mas teve a maior parte de sua participação acionária vendida, em 93, para a EMI. Apesar disso, a Virgin continua a manter sua independência administrativa nos países onde se instala<sup>234</sup>. A empresa começou a operar no Brasil em abril de 1995. Embora a Virgin ainda concentre boa parte de sua atuação em artistas internacionais<sup>234</sup>, gravam por ela nomes como Charlie Brown Jr, Art Popular e Pepê & Neném, entre outros”. (VICENTE, 2002:325-326.

<sup>235</sup> O programa *MpbSolo* foi gravado e está disponível em vídeo, fracionado em 10 partes, no site <http://www.mpbsolo.com.br>, e na página do programa no YouTube. Acesso em julho e agosto de 2010.

Com produção de Wally Badarou e Arto Linday, direção artística de Luca Minchillo e João Augusto, o disco foi gravado em quatro estúdios, na Bahia (WR), no Rio (Nas Nuvens) e França (Artistic Palace e Plus XXX); mixado por Brian Tench no estúdio Plus XXX, França e masterizado por George Marino, no Sterling Sound Studio, de Nova York. O trabalho da produção na França foi intenso e dificultado pelas exigências de Brown que revelavam sua pouca praticidade.

Levava músico, trazia músico, a gente nunca mais voltava, foi ficando, foi ficando... Árabe, africano, americano, tem tudo. Ele dizia: tem que trazer o cara da África, o baixista... e a bateria tem que ser da banda de Gilberto Gil, tudo misturado. Um disco muito caro e muito pretensioso, um disco que só teve de simplicidade a foto da capa, porque Mario Cravo Neto realmente acertou. (Souto, 2009)

A disposição e facilidade para reunir ao seu redor profissionais provenientes de várias partes do mundo, tanto da área artística quanto técnica, promovendo assim a interação de culturas desses músicos de diversas tendências e técnicos de variadas escolas e experiências, e mais a facilidade de fragmentar o trabalho de produção das faixas, distribuindo gravação, mixagem e masterização por estúdios localizados em diversas partes do mundo, tudo isso fez *Alfagamabetizado* nascer globalizado.

A miscigenação sonora reúne uma constelação de músicos africanos, como o baixista N'Dumbe [N'Doumbe] Djengue (da banda de Salif Keita), o violinista Kouider Berkane, o acordeonista Cadah Mustapha (do grupo do argelino Ched Khaled) e o baterista Mokhtar Samba. Eles reluzem ao lado do pandeiro único de Marcos Suzano, do baixo de Arthur Maia, da guitarra de Toni Costa, e de um grande número de percussionistas baianos. O caldeirão musical é equilibrado e servido com diferentes e sutis temperos. Todas as 16 faixas se diferem. Há baladas acústicas, afoxé, xote, axé music e timbalada, mas também funk, pop e até bossa nova. Na música de abertura, Angels' robot list, a grega Alexandra Teodoropoulou recita o alfabeto na língua materna, tendo como fundo o barulho feito por 60 instrumentistas raspando seus surdos no chão da Concha Acústica de Salvador. (Comodoro, 1996)

Além dos citados acima, também Ron Mezza, Glauco Linx, Zaaq Alcouffe, Maika Munan, Vincent Ségal, Brian Tench, vocais de Angeline Annonier, Bessy Gordon-Roy, Caty Renoir, Lulendo Myulu e Slim Battaux, e músicos da Rumbahiana: Klaus e Dinny. Participações de Marisa Monte, Arnaldo Antunes, os Doces Bárbaros Gil, Caetano, Bethania e Gal, e mais os integrantes da Mulheres Q Dizem Sim. Segundo o músico e

arranjador baiano Gerson Silva, que integra a banda de Brown, o violonista Kouide Berkane é um sheik, riquíssimo, que se mobilizou para tocar no disco por puro diletantismo. O fato é que cada faixa tem uma ficha técnica diferente e algumas chegam a ter dezenas de músicos participantes, caso de O Bode, com cerca de cinquenta.

Brown definiu o disco como “uma leitura musical do Brasil contemporâneo num trabalho ritmado, e não apenas percussivo, que foge do padrão chapado da MTV”<sup>236</sup>, e explicou que o nome está relacionado à velocidade com que as informações se processam na contemporaneidade. Mas a canção Argila é um lamento por Ruanda e as turbulências por que passava na época: “eu sofria muito com o que estava acontecendo em Ruanda, porque tudo de África comove o afro-descendente, e aquela coisa do diamante, da riqueza... e fiz Alfagamabetizado e fiz Argila” (Brown, 2010)<sup>237</sup>

O pré-lançamento em Salvador foi em 15 de maio de 1996. Em Paris, Brown fez um showcase de lançamento dia 28, na Virgin megastore situada no Champs Elysée, e outro para o grande público no dia 30, com show com cenário de Gringo Cardia, o mesmo responsável pelo projeto gráfico da capa, e figurinos da *Será o Benedito*, no teatro La Cigale, um dos mais tradicionais da cidade, com capacidade para 1400 pessoas. Houve uma boa repercussão na mídia impressa<sup>238</sup>: foi capa da revista *Vibracion*, teve duas páginas na *L'Affiche*, cinco na *Inrockuptibles*, mereceu uma página inteira de biografia e crítica no *Le Monde*, e ainda notas em *Libération*, *Nova Magazine*, *Télérama*, *Nouvel Observateur*. Havia cartazes de Brown em muros e estações do metrô. O álbum vendeu 250 mil discos em todo o mundo e consta do livro *1001 Discos Para Ouvir Antes de Morrer*<sup>239</sup> (*1001 Albums you must hear before you die*), organizado por Robert Dimery e produzido por 90 críticos de música internacionalmente reconhecidos. A canção A Namorada tornou-se um mega-hit nas rádios brasileiras e conquistou o mercado internacional, principalmente depois de entrar na trilha sonora do filme *Velocidade Máxima II*, no qual Brown faz uma participação, cantando no barco onde se dá a aventura.

---

<sup>236</sup> Cf. ISTO É, 22 maio 1996.

<sup>237</sup> Cf. MpbSolo Parte 2.

<sup>238</sup> Cf. Folha de S.Paulo, 17/05/1996, p.4-7; 30/05/1996, p. 4-7.

<sup>239</sup> Edição brasileira: DIMERY, Robert (org.). *1001 Discos Para Ouvir Antes de Morrer*. Trad. Carlos Costa, Fabiano Moraes, Livia Almeida. Rio de Janeiro: Sextante, 2008. 960 p.

Em 29 de maio de 1996, a revista *Veja*, de grande circulação nacional, trazia propaganda de duas páginas onde se lia “Percussionista, compositor, produtor e cantor - Depois dizem que baiano é preguiçoso - Carlinhos Brown finalmente cantando Carlinhos Brown”. Tratado como popstar na França, Brown viu espaços serem abertos para ele no Brasil, a exemplo do convite para participar do programa *Roda Viva* da TV Cultura, em julho desse mesmo ano, tendo Arnaldo Antunes como um dos entrevistadores. Mas ao fazer seu show de lançamento em Salvador no estacionamento de um supermercado, com todos os requintes de luz, cenário e figurino que usara em Paris, decepcionou o público que esperava o agito da *Timbalada*. Explicou que estava apresentando um novo trabalho e só cedeu à pressão no final. No Rio, o show foi no *Canecão*, com a presença da artistagem carioca. No fim do ano, Brown tinha um lugar na mídia nacional: participou do Réveillon do Faustão, que encerra as atividades anuais da poderosa Rede Globo<sup>240</sup>. E uma hit parade organizada por 40 disc-jóqueis de 18 países europeus, em 1996, mostra três brasileiros entre os primeiros: Chico Science em 5º, Daúde em 8º e Brown em 9º<sup>241</sup>. O disco vendeu 135 mil cópias<sup>242</sup>.

Em 1997, fez um show histórico com Marisa Monte, nas comemorações pelo aniversário da cidade de São Paulo, que foi recordista de público, com 190 mil pessoas. Neste ano sua popularidade era tamanha, que conseguiu um cachê de R\$ 250mil para o banco Excel usar sua imagem em publicidade, contra cachês de R\$ 70mil para Miguel Falabella e R\$ 35mil para Débora Bloch. Como a *axé music* estava em alta, o banco patrocinou o camarote de Daniela Mercury com uma cota de R\$350mil e participou com mais outra, de valor não disponibilizado, no carnaval de Salvador<sup>243</sup>. Desde então, Brown já demonstrava que sabia lidar com números e buscar apoio financeiro também em instituições privadas.

Ao planejar o disco, duas décadas depois de sua iniciação musical por Pintado, as recomendações do mestre ainda soavam em seus ouvidos; e catorze anos mais tarde, ele recordava:

---

<sup>240</sup> Outros convidados foram Rick Martin, Fábio Jr, Débora Bloch, Fátima Bernardes, Oscar (da Seleção Brasileira de Basquete), Angélica, Elba Ramalho, Lulu Santos, Só pra Contrariar e a bateria da Escola de Samba Mocidade Independente. Cf. Folha de S. Paulo, 31/12/1996.

<sup>241</sup> Cf. “Farra européia”. *Veja*, ed. 1457, 14/08/1996, p. 134.

<sup>242</sup> Cf. SANCHEZ, Pedro Alexandre. “Gravadora afirma que interferiu na produção do novo trabalho”. *Folha de S. Paulo, Ilustrada*, 06/02/2001, p.E3.

<sup>243</sup> Cf. O futebol, no entanto, conseguiu mais do Excel: foram pagos R\$ 4 milhões pelo passe do jogador Bebeto, que veio da Espanha para o Esporte Clube Vitória, da Bahia, e para o jogador Túlio, passe de R\$ 4,7 milhões para o Corinthians. Cf. “O banqueiro Nasser solta a franga”. *Veja*, ed.1483, 19/02/1997, p.96-98.

Meu sonho era fazer música romântica. Eu sempre quis fazer canção. E tinha vontade de fazer assim. Claro, no País de Chico, Roberto Carlos e Erasmo, é muito difícil, até pretensioso, mas eu achava que isso era bonito. Achava que o fato de você cantar com calma, que isso levava... que a respiração e toda a coisa rítmica, é diferente, você respira diferente. E isso me provocou muita ansiedade, inclusive no palco, porque anos 90 todo mundo queria ritmo, ritmo, ritmo, ritmo e mais ritmo. E eu fazia isso muito fácil. Poxa! Mas eu ia muito no dizer do meu mestre, assim: Olha, cuidado! Muito batuque, e o batuque tem uma tendência a ser folclorizado no País, tem que buscar música! – o que chamamos hoje de conteúdo. (Brown, 2010)<sup>244</sup>

De fato, ao lançar-se em outra vertente, paralela à da Timbalada, Brown preparava o terreno para exibir outras potencialidades além da música percussiva de carnaval a que ficara vinculado. No entanto, o carnaval baiano, desde que se tornara um grande negócio, não poderia ser negligenciado por artistas da música, axezeiros ou não, devido à grande visibilidade proporcionada pelo evento, através de reportagens em jornais e revistas e transmissões televisivas para todo o país e outras partes do mundo, e às consequentes oportunidades de contato e negócios ali surgidas. Brown não deixou de investir no carnaval.

### 3.4 - Mr Brown

O ano de 1998 iniciou envolto em mistérios. Brown anunciava o lançamento de um novo trio elétrico, preparado para acompanhar sua carreira solo, que seria uma novidade. A produtora Ivana Souto conseguiu patrocínio da Maxitel, que estava se instalando na Bahia. E Brown lhe disse: “cuide do dinheiro e eu vou fazer esse trio de alumínio. Não diga a ninguém, só quem vai saber é você. Vou fazer um trio todo de alumínio”. Brown foi à Alcan, fábrica de alumínio situada no Pólo Industrial de Camaçari, para obter instruções sobre como lidar com o material. Com Ray Vianna e um engenheiro chamado Nunes, produziu o trio em segredo durante seis meses em um galpão. Às vésperas do carnaval, pediu a Ivana que providenciasse uma lona para cobri-lo no trajeto até a vistoria. Ivana

---

<sup>244</sup> Programa MpbSolo, parte 2.

ligou para o coronel responsável pela vistoria dos trios elétricos e perguntou: “E aí? Chegou o trio do rapaz? Ele: Ivana, você não sabe... Eu digo: pronto! É uma porcaria! Ele disse: não, vocês têm um Rolls Royce e aqui só tem Kombi.” (Souto, 2009)

De fato, o trio batizado de Mr Brown revolucionou a indústria de trios elétricos. Foi o primeiro feito em alumínio. Era leve e prateado; brilhava e trazia duas varandas de cada lado, onde ficariam dançarinas. O detalhe principal eram os óculos – a marca de Brown - à frente do para-brisa.

Nesse carnaval, na última noite, Brown cometeu um gesto inesperado e injustificável, pelo qual deveria prestar contas na delegacia. O jornal A Tarde de 17 de março trazia uma matéria como título “Brown indiciado por atentado ao pudor”, onde se lia:

Grande expectativa cerca a apresentação do percussionista Carlinhos Brown, hoje, na 1ª Delegacia. Ele foi acusado formalmente pelo delegado Ruy Pereira da Paz de atentado ao pudor, baseado no Artigo 233 do Código Penal, por ter feito um striptease em cima de um trio, no circuito da Barra para Ondina, em plena madrugada de Quarta-feira de Cinzas. A pena é de três meses a um ano de reclusão, ou multa.<sup>245</sup>

Brown não compareceu, alegando estar no Rio, em gravação de seu novo disco. De fato, segundo Ivana Souto, “Brown ficou nu, ele foi pro Rio no outro dia, quem ficou aqui fui eu, enlouquecida. [...] Porque quando você recebe um patrocínio, a responsabilidade... não é mais o seu trabalho, é o dinheiro de alguém” (Souto, 2009). Ele foi representado por advogados e o delegado afirmou que abriu o inquérito para “cortar o mal pela raiz” e evitar que repetisse o “ato obsceno”<sup>246</sup> que foi duramente criticado pela sociedade.

### **3.5 - Omelete Man (EMI, 1998)**

A ideia do omelete man nos remete a duas coisas distintas que integram uma unidade e que, uma vez misturadas, não podem mais ser separadas porque transformaram-se em algo novo. A omelete é um claro exemplo prático de hibridismo. Se uma omelete só se faz misturando-se clara e gema, o omelete man é o responsável por essa mistura, e vai explícito no título do

<sup>245</sup> Cf. “Brown indiciado por atentado ao pudor”. A Tarde, Salvador, 17/03/1998.

<sup>246</sup> Id. Ibid.

segundo disco de Brown a intenção do *melting pot*: reggae, funk, soul, samba, um rock percussivo (Cachorro Louco), tudo isso junto. E mais uma vez Brown mostra suas canções, a maioria de autoria individual, fazendo uso do seu dialeto em que mistura português, inglês e iorubá.

*Omelete Man* é um disco menos experimental, que contou com uma produção mais organizada, de Marisa Monte. Ficou conhecido no meio musical como o “disco carioca” de Brown. Foi gravado em cinco estúdios no Rio – Impressão Digital, Companhia dos Técnicos, Discover, Mega, Lá em Bass -, na baiana WR e ainda no Sony Music Studio (USA); mixado no estúdio Sony, em Nova Iorque, em junho de 1998 e masterizado na Magic Master. Responsável pela direção de arte, Gringo Cardia incluiu na capa desenhos de seu afilhado Geleia da Rocinha (José Jaime da Costa), artista plástico morador da favela da Rocinha, no Rio de Janeiro, e de Alan Castilho, também artista plástico carioca, no disco e rótulo.

Mais uma vez acompanhado de músicos de primeira linha, embora em número mais reduzido, o segundo disco de Brown

teve co-produção de Tom Capone e Andrea Levin - com quem já havia trabalhado no projeto da Red Hot Organization -, o encarregado de estabelecer a ponte entre a produção brasileira e os técnicos norte-americanos. Entre estes, alguns selecionados entre os melhores do mundo, como os mixers Bruce Swedion (Michael Jackson, Quincy Jones) e Cris Shaw (Public Enemy). Como se não bastasse, Brown ainda reuniu um time peso-pesado de músicos, como o guitarrista Nile Rodgers (Chic), que produziu vários discos de Madonna e aparece na faixa Tribal United Dance; o tecladista do Funkadelic, Bernie Worrell, na faixa Vitamina Ser; as vocalistas do Chic, Diva Gray e Tawatha Agee, na música Busy Man; o brasileiro Eumir Deodato, que escreveu e regeu o arranjo de Soul By Soul; o cellista Jacques Morelenbaum, que comparece como arranjador de Hawaii You e Cold Heart; e o antigo parceiro Luiz Caldas, em Faraó. (Garrido, 1998)<sup>247</sup>

A revista *Veja* também fez uma crítica positiva: “Depois de despontar como um virtuose da batucada e de ter-se firmado como um dos compositores prediletos da nova geração da

---

<sup>247</sup> Cf. GARRIDO, Luís Claudio. “Carlinhos Brown / Entrevista: ‘Não me espelho em Malcom X’”. A TARDE, Salvador, 23/10/1998.

MPB, Carlinhos Brown mostra que é também capaz de lançar um excelente disco” (Masson, 1998)<sup>248</sup>.

*Omelete Man* foi lançado no Rio, em 21 de outubro de 1998. Em 1999 e 2000, a Petrobrás patrocinou três shows da turnê, com a coordenação de Ivana Souto: em 4 de dezembro de 1999, na Concha Acústica do Teatro Castro Alves, em Salvador, com ingressos trocados por brinquedos para crianças carentes; 29 de janeiro de 2000, em São Sebastião, São Paulo; e 5 de fevereiro de 2000, em Tramandaí, no Pará. No entanto, o álbum vendeu apenas 30 mil cópias, e a causa apontada para esse número reduzido foi o fato de ser um “disco cabeça”, ao que Brown reagiu<sup>249</sup>. Hari Chandra, diretor de marketing da EMI, em entrevista à *Folha de S. Paulo*, não encontrou uma possível explicação para o fato:

Não é definível a razão. Não culpamos o artista e muito menos nos culpamos. Um artista não se faz com um disco, e o valor de Brown é inquestionável. (...) Não sei se foi rejeição, acho que o público nem chegou a conhecer o disco. Eram outras pessoas envolvidas, a gravadora estava mudando. Não conseguimos emplacar uma música no Brasil inteiro<sup>250</sup>.

O resultado foi uma pressão da EMI, que buscou controlar de perto o próximo disco, o terceiro e último do contrato. Conforme Ivana Souto (2009): “a gravadora não vai investir se você não trabalha no país que você vive. O artista tem que ser querido no seu país”. Essa é uma boa pista; em 98, as bandas Eva, Cheiro de Amor, Mel e outras lançaram discos “ao vivo”, com regravações, portanto, hits já cantados e dançados pelo público. Era um tiro no escuro dado pelas gravadoras pelo segmento da axé music, que apresentava sinais de cansaço por saturação e tentava se reerguer numa época de crise. Brown não se inseria necessariamente nesse segmento, era um artista pop, classificado como world music. Havia, ainda, outro fato a merecer registro: o padre Marcelo Rossi, com seu CD de hinos, vendeu

<sup>248</sup> Cf. MASSON, Celso. “Talento baiano”. *Veja*, ed.1570, 25/10/1998, p.155.

<sup>249</sup> Cf. SANCHEZ, Pedro Alexandre. “Gravadora afirma que interferiu na produção do novo trabalho”. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 06/02/2001, p.E3.

<sup>250</sup> Id., *ibid.*

2,8 milhões de cópias em 98, ultrapassando em muito marcas de vendagem das bandas de axé<sup>251</sup> e chamando a atenção para o segmento religioso da música brasileira.

A década chegou ao fim com um sério atrito entre Brown e Cícero Menezes, seu ex-sócio na Pracatum Produções Artísticas, que detinha as marcas Timbalada e Carlinhos Brown. Menezes conseguiu na Justiça uma liminar que lhe dava direito a 20% dos ganhos do artista, que reagiu, afirmando que ele jamais teria sido seu empresário, função desempenhada por Ivana Souto, e que já lhe havia pago, por rescisão do contrato de sociedade, “a quantia de R\$192 mil da seguinte forma: R\$58.900 em dinheiro, dois automóveis (uma pajero e uma kombi), um trio elétrico equipado com gerador, além de bens como sofás, aparelhos de tevê, som e videocassete”. Em seguida, havia proposto a dissolução amigável da sociedade, mas como Menezes não aceitasse, “fez a exclusão com base na instrução normativa nº7 do Departamento Nacional de Registro e Comércio, substituindo Cícero pelo irmão, Maurício Freitas”. Menezes confirmou esse pagamento, mas disse que referia-se a uma dívida de pro-labore, e não a uma indenização. Quando acusado de ser “um fracasso” como administrador, Brown reagiu: “Quem se mostrou péssimo administrador foi Cícero, que deixou um rombo de R\$1,29milhão, dinheiro que desapareceu e até hoje ninguém soube aonde foi parar.”<sup>252</sup>

Carlinhos Brown não era mesmo um bom administrador de seus negócios. Segundo Ivana Souto (2009), quando ele decidiu seguir carreira solo, estava seguro de que precisava ser independente da Timbalada e que queria cantar.

Cícero vai com ele em 96 lá no escritório e dizem que querem fazer a carreira solo. Que ele tem uma conta negativa, e diz tudo que ele tem: caminhão, os instrumentos, tudo é da Timbalada. Ele não tem nada. Ele tem uma conta negativa e tem um contrato com a Virgin France. (Souto, 2009)

<sup>251</sup> Cf. SANCHEZ, Pedro Alexandre. “Oxalá a axé vá para o ralo no carnaval”. *Folha de S. Paulo*, Folhateen, 08/02/1999, p.7-4. Os best sellers foram “É o Tchan (1,1 milhão de cópias vendidas de "No Havai"), Araketu (idem de "Ao Vivo"), Banda Eva (352 mil de "Banda Eva, Você e Eu") e Daniela Mercury (350 mil de "Elétrica)”.

<sup>252</sup> MARTINS, Osmar. “Brown contra-ataque”. *Correio da Bahia*, 15/10/1999.

As duas sócias de Ivana Souto não quiseram arriscar, e ela assumiu sozinha a carreira solo de Brown. A conselho de sua amiga Flora Gil, empresária e mulher de Gilberto Gil, foi procurar orientação com a experiente “Tia Lea”<sup>253</sup>, oficialmente a empresária artística Lea Gadelha Millon, tia de Dedé e Sandra Gadelha (ex-mulheres de Caetano Veloso e de Gilberto Gil respectivamente), que desde o final dos anos 60 administrava as carreiras de Caetano, Gil, Maria Bethania e Gal Costa.

Outro episódio que ganhou os jornais foi questão com o grupo Quixabeira. Consta que, em 1992, o grupo gravou fitas cassete e um LP nos Studios WR, levados pelos empresários Bernard Von Der Weld e Afonso Dodsworth Machado, e lançou o disco no Mercado de Arte Popular de Feira de Santana. No ano seguinte, o Quixabeira e Brown se encontraram na mesma cidade; Brown comprou um disco e prometeu ajudar os lavradores. A música Quixabeira entrou em Alfacamabetizado, mas o líder do grupo, Coleirinho da Bahia, reclamou não ter recebido ajuda alguma. Ivana Souto apresentou cópia de carta de Brown dirigida à Edições Musicais Tapajós na qual solicita que todos os direitos da canção Quixabeira “decorrentes da comercialização do produto fonográfico Alfacamabetizado, durante o período de um ano, sejam liquidados em favor da Associação do Movimento Compositores da Baixada Fluminense”, que apóia grupos comunitários, inclusive o Quixabeira<sup>254</sup>.

Apesar da baixa vendagem de *Omelete Man*, do desentendimento com Cícero Menezes e a questão da Quixabeira, o balanço da década foi positivo para Brown: participou do especial de fim de ano da Globo e teve outras alegrias, como o nascimento de Clara (23/11/1998), seu quarto filho (antes vieram Nina, Francisco e Miguel) e o segundo de seu casamento com Helena.

---

<sup>253</sup> Tia Lea foi homenageada por Jorge Benjor na música W/Brasil: “Alô, alô, tia Lea! Se estiver ventando muito, não venha de helicóptero”, e aparece no documentário *Doces Bárbaros*.

<sup>254</sup> Cf. Detalhes em <http://www.atarde.com.br/cidades/noticia.jsf?id=577093>

## IV - Com cara-de-pau e persistência

*O que eu mais queria – saber interpretar, vencer o autor, dosar emoção –, estou conseguindo, com cara-de-pau e persistência. (Brown,2008)<sup>255</sup>*

*Nesses últimos 15 anos, consegui fazer uma obra no exterior que não consegui aqui. No meu país, eu sou um produto importado. E sinto muito por isso. (Brown, 2007)<sup>256</sup>*

A primeira década do novo século trouxe muitas mudanças no mercado da música: aumento de pirataria, a queda vertiginosa da venda de CDs, novas mídias e suportes para a música, ampliação da cena independente. Na cena da axé music, no entanto, pouca coisa mudou: as mesmas estrelas continuaram faturando muito, espalhando-se por outros setores, aumentando o patrimônio. O carnaval baiano com as mesmas mazelas: segregação, falta de espaço para os foliões pipoca, invasão do espaço público por empresas privadas, uns poucos ganhando muito e a maioria quase nada, a começar da diária de R\$ 14,00 de um cordeiro - o cidadão que fica esticando a corda do bloco e assim dando sensação de segurança a quem está dentro - mais 2 garrafinhas de água mineral e protetor de ouvido.

Na cena da música instrumental, apareceram algumas iniciativas como o retorno do Festival de Música Instrumental, a Jam no MAM - Museu de Arte Moderna, e o Mercado Cultural, com suas edições anuais, que oferecem meios de intercâmbio com músicos de fora. A maior novidade foi a criação da Orkestra Rumpilezz, dirigida por Letieres Leite, também da banda que acompanha Ivete Sangalo, aliás, a empresária que oferece os maiores cachês. A Rumpilezz recebeu em 2010 o Prêmio da Música Brasileira como o melhor grupo e revelação do ano. Seu nome é uma homenagem aos três tambores do candomblé aliada ao jazz. É também uma homenagem ao universo percussivo, e sua proposta é reverenciar a música ancestral da Bahia, com uma roupagem moderna.

Para Joatan Nascimento, a cena da axé music, nos anos 2000, se apresenta "pobre, sem discurso, repetitiva, cada vez mais frágil, ainda que mantenha sua função social, qual seja,

---

<sup>255</sup> ROCHA, Liana. “Carlinhos Brown abre a alma no Música Falada”. A Tarde, 13/10/2008.

<sup>256</sup> ROLLING STONES, ed.15, dez.2007.

entretenimento e manutenção de uma indústria de produção cultural com fortes implicações econômicas" (2010).

Para Carlinhos Brown, no entanto, a década foi feliz e nada repetitiva. Ele conquistou seu lugar na *world music* e a Espanha, onde ficou conhecido como Carlito Marrón e onde conseguiu financiamentos para seus projetos sociais no Candeal.

## 1 - Indústria da música

A primeira década do novo milênio assistiu a grandes mudanças na indústria da música. O fonograma digital foi sendo aperfeiçoado nos anos 2000. Em 2003 a Apple lançou o iPod, um player portátil, e o iTunes, software de música digital. Logo os MP3 players evoluíram para outros multimídia que funcionam como player de áudio e de vídeo, gravador de som, filmadora, máquina fotográfica, rádio FM, celular e transmissor de áudio e vídeo, além de enviar e receber mensagens via internet. A convergência de mídias possibilitou o lançamento de álbuns em novas plataformas, como o telefone celular<sup>257</sup>, nas quais a escolha do artista a ser lançado segue critérios que envolvem outras mídias, como o número de visitas de seus vídeos em sites de redes sociais como o YouTube e o MySpace.

Estamos vivenciando, portanto, uma mudança radical no modo de produção, distribuição e consumo da música. Assistimos ao crescimento da produção independente, à revelia das grandes gravadoras e distribuidoras de música. Inúmeros artistas têm seus próprios estúdios de gravação com uma tecnologia de preço acessível e de boa qualidade que, inclusive, dispensa mão de obra artística, barateando, assim, os custos<sup>258</sup> de produção. A divulgação

---

<sup>257</sup> Em 2007, o disco de Pitty ganhou celular de platina pela vendagem de 200 mil aparelhos. Em 2008, o disco da cantora Mallu Magalhães, antes de chegar às lojas no formato CD, foi lançado em celular numa parceria entre operadoras e fabricante de aparelhos: as músicas foram disponibilizadas em cinco modelos da Motorola e no site da Vivo, sendo duas dessas músicas só oferecidas ao público através do celular. Cf. "Celular vira mídia fonográfica exclusiva". GAZETA MERCANTIL, Caderno C, 10 nov.2008, p.5. Em 2010, a Nokia lançou o aparelho Nokia E71, edição especial ABBA, com 10 hits da banda, um aplicativo Caras com notícias e vídeo e mais de um ano de assinatura grátis da revista (folheto de propaganda da NewCell, distribuído no jornal A Tarde em 17/04/2010).

<sup>258</sup> O cantor e compositor Luiz Caldas gravou em seu estúdio caseiro uma série de 10 discos, cada um em estilo diferente, nos quais ele próprio tocou vários instrumentos. O mesmo fez Carlinhos Brown em *A Gente Ainda Não Sonhou*.

da música independente se faz à margem das *majors*, em festivais, feiras de negócios e, principalmente, através de novas plataformas. Como o artista independente pode gerenciar sua carreira, sem a necessidade de intermediários, um novo eixo foi se construindo a partir dessas plataformas independentes. Se antes um artista ou banda precisava buscar o eixo Rio-São Paulo, onde se concentram as *majors*, hoje as redes sociais se tornaram ferramentas de negócios. Muitos disponibilizam nos sites pessoais os fonogramas e até álbuns inteiros para o internauta visitante baixar e condicionar em seu iPod ou outro tocador de MP3. O consumo de música tende a substituir o formato físico pelo virtual, e a divulgar menos por meios tradicionais, como o rádio e a TV, para fazer uso cada vez maior da web. Qualquer um pode produzir, divulgar e compartilhar suas produções em tempo real com outras pessoas em qualquer lugar do planeta, realizando, inclusive, parcerias a distância<sup>259</sup>. Essa troca de informações permite que os usuários conheçam produções regionais que dificilmente chegariam ao seu conhecimento através dos meios convencionais. A tendência agora é de uma segmentação cada vez maior, propiciando um número incalculável de estilos que são frutos de combinações, e há também um processo de difusão interna da música brasileira: tornou-se muito mais fácil conhecer a produção de um estado distante, porque não cabe mais à gravadora filtrar quem deve ou não ser divulgado. O artista independente tem hoje três ferramentas para conseguir “viver de música”: a internet, os festivais e os editais de cultura.

## 2 - Pirataria, Creative Commons e Internet

Todas essas transformações acabaram por promover uma mudança no conceito de autoria: um fonograma disponibilizado na internet pode ser ouvido e armazenado gratuitamente e, em alguns casos, até modificado, se o autor o permitir. O Creative Commons (cc), licença que vem tomando o lugar de Copyright (©), é resultado de um projeto idealizado por

---

<sup>259</sup> Curiosamente, o avanço da tecnologia, a facilitação da troca de informações via internet e a disponibilidade de peças e equipamentos ao grande público possibilitou, também, a criação de instrumentos: músicos e outros profissionais que têm a música e a carpintaria como hobby tornaram-se *luthiers* cada vez menos amadores. Cf. Igor SILVEIRA. “Número cada vez maior de músicos cria e constrói seus próprios instrumentos”. In: CORREIO BRAZILIENSE, Tecnologia, Brasília, 21 nov.2009.

Lawrence Lessig na Universidade de Stanford que se tornou um movimento global. O Creative Commons propõe “licenças flexíveis” que garantem proteção e liberdade para artistas e autores, substituindo a idéia de “todos os direitos reservados” pela idéia de “alguns direitos reservados”<sup>260</sup>. Cabe ao autor decidir quais direitos quer manter reservados em sua obra – músicas, filmes, livros, fotos, trabalhos acadêmicos, etc. No Brasil, o projeto foi liderado pela Escola de Direito da Fundação Getúlio Vargas e teve apoio do poder público, como o Ministério da Cultura, na gestão de Gilberto Gil, e o Ministério da Educação, e possibilitou a criação de novos modelos de gestão cultural fundados na “generosidade intelectual”, a exemplo da cidade de Olinda, que adotou o projeto a fim de “permitir o surgimento de uma cultura livre produzida localmente, para ser copiada, distribuída e modificada globalmente” (Lessig, 2005:16) e foi eleita a primeira Capital Cultural do Brasil. O *Creative Commons* vem sendo utilizado por compositores em suas variadas versões e fez surgir as *netlabels*, selos/editoras musicais virtuais, que não ocupam espaço físico nem produzem obras com suporte físico e disponibilizam música na internet gratuitamente<sup>261</sup>. As *netlabels* se diferenciam dos portais de música, como o MySpace, porque têm uma direção artística e um catálogo. Alguns cantores e bandas também disponibilizam em seus sites oficiais uma ou mais músicas para download, como forma de conquistar o público.

Nesse cenário, fala cada vez menos a indústria fonográfica centrada nas grandes *majors*, que já começam a perder o controle do mercado e não mais definem quem será o artista de sucesso da vez; partindo do princípio de que só é pirateado o que é sucesso de público, o mercado pirata passou a funcionar como termômetro. Artistas independentes vêm com outros olhos a pirataria; em 2009, foi lançado o manifesto do Movimento Música para Baixar (MPB)<sup>262</sup>, “em defesa da liberdade e da diversidade musical que circula livremente em todos os formatos e na Internet”, que comemora a queda do monopólio dos conglomerados da música e o florescimento da divulgação da diversidade da música brasileira. Para os assinantes desse manifesto, “quem baixa música não é pirata, é

<sup>260</sup> Cf. O site do Creative Commons no Brasil: <http://www.creativecommons.org.br/>.

<sup>261</sup> Cf. SANTOS, Mariana Teixeira. “Netlabels: novos ritmos na rede”. Disponível em [http://jpn.icicom.up.pt/2005/03/23/netlabels\\_novos\\_ritmos\\_na\\_rede.html](http://jpn.icicom.up.pt/2005/03/23/netlabels_novos_ritmos_na_rede.html).

<sup>262</sup> O manifesto Música Para Baixar pode ser encontrado no site Música Líquida. Disponível em <http://musicaliquida.blogspot.com/2009/07/manifesto-movimento-musica-para-baixar.html>. Acesso em 02/03/2010. A petição para assinaturas está disponível em <http://www.petitiononline.com/mpb/petition.html>.

divulgador!”, mas nem todos partilham dessa idéia. Segundo a pesquisadora Oona Castro, a circulação não autorizada de música pela internet fez surgir “um novo negócio: o do combate à pirataria, que lucra com as infrações. Recentemente, o dono da Web Sheriff declarou cobrar entre R\$ 6 mil e R\$ 60 mil, por artista, para buscar *downloads* ilegais e processar usuários”<sup>263</sup>.

Durante a década atual, a desaceleração da indústria fonográfica se acentuou em todo o mundo. Em 2004, segundo o relatório anual da Federação Internacional da Indústria Fonográfica (IFFI), um em cada três discos vendidos no mundo era falsificado, e em alguns países o índice era alarmante (chegando a 99% no Paraguai)<sup>264</sup>. De 2000 a 2004, houve uma queda nas vendas do CD e crescimento dos DVDs musicais, inclusive no Brasil, onde houve uma grande aceitação da nova mídia<sup>265</sup> (que havia chegado às lojas brasileiras em 1997). O mercado nacional do disco encolheu 25% (do 7º lugar, em 2000, passara a 15º em 2004); no entanto, no mercado do DVD, seria o 4º no ranking mundial<sup>266</sup>. Em apenas um ano (2003-2004) as vendas de DVD no Brasil cresceram 100%, e a Bahia estava bem representada: o DVD *MTV Ao Vivo Ivete Sangalo* (Universal, 2004) vendeu mais de 600 mil cópias em um ano e foi o mais vendido pela *major* em todo o mundo, consagrando-a como a cantora mais popular do Brasil<sup>267</sup>. O fato era em parte explicado pela dificuldade de piratear DVDs, em parte pelo barateamento do player e ainda pelo desenvolvimento da cultura do audiovisual, que faz o usuário preferir o som unido à imagem. Na tentativa de compensar as perdas com CDs, as *majors* usaram como estratégia o lançamento de caixas com LPs digitalizados de artistas de catálogo, com Elza Soares, Clara Nunes, Chico Buarque.

Em 2005, no entanto, a Associação Brasileira de Produtores de Disco - ABPD divulgava em seu relatório<sup>268</sup> uma queda de 12,9% nas vendas que nem os DVDs musicais,

<sup>263</sup> Cf. [http://jbonline.terra.com.br/leiajb/noticias/2009/07/26/cultura/um\\_novo\\_tipo\\_de\\_reu.asp](http://jbonline.terra.com.br/leiajb/noticias/2009/07/26/cultura/um_novo_tipo_de_reu.asp).

<sup>264</sup> Cf. “Um terço dos discos vendidos no mundo é pirata, diz relatório”. Folha Online, 23/06/2005. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u51515.shtml>

<sup>265</sup> Cf. VIANNA, L. F.. “Venda de DVDs musicais cresceu 1340% nos últimos cinco anos”. Folha de S. Paulo, 20/03/2005.

<sup>266</sup> Cf. SANCHES, Pedro Alexandre. “Natal gordo”. Folha de S. Paulo, Ilustrada, 24/12/2004.

<sup>267</sup> O segundo mais vendido foi o de Zeca Pagodinho: 200 mil.

13 A publicação Mercado Brasileiro de Música 2005, editada pela ABPD, está disponível para download em <http://www.abpd.org.br/downloads.asp>. “BRASIL - Em todo o País a pirataria de CDs caiu de 52% em 2003

considerados a tábua de salvação da indústria, haviam conseguido conter. A justificativa era o aumento da pirataria em DVD, a falta de um *blockbuster* como o de Ivete Sangalo e o lançamento de DVDs cinematográficos. Mesmo assim, o Brasil conseguiu o décimo lugar no ranking mundial<sup>269</sup>. A indústria fonográfica, naturalmente, tentou reagir. Em 2006, a queda nas receitas, que apresentava um acumulado de 49% nos anos 2000<sup>270</sup> levou gravadoras a usarem o conhecido recurso de lançar coletâneas e reedições de álbuns clássicos de artistas de catálogo e trilhas de novelas, com pouquíssimos lançamentos na linha *blockbuster*<sup>271</sup>. Isso obrigou as gravadoras a baixar um pouco o preço e a compensar a queda das chamadas “vendas físicas” com o investimento no mercado on-line, que ainda era incipiente no Brasil, e as vendas de música digital no mundo quase dobraram<sup>272</sup>. Outro indício de que as *majors* começavam a aceitar o fim da hegemonia do suporte físico sobre o digital foi o anúncio de vendas de álbuns em *pendrives*, capazes de armazenar uma grande quantidade de outros dados como vídeos, fotos, textos e papéis de parede<sup>273</sup>. Paralelamente, as *indies* registravam crescimento. A substituição progressiva dos CDs pelos tocadores de MP3 fez com que até os selos independentes comesçassem a migrar para a internet, lançando seus álbuns gratuitamente na rede<sup>274</sup>. O retorno vinha em forma de convites para shows, onde se dará efetivamente o mercado da música no final da década. Na Bahia, é exemplo o selo da ONG Eletrocooperativa, que lançou as bandas Lampirônicos, Roney Jorge e os Ladrões de Bicicleta e o cantor-compositor Lucas Sant’Anna.

---

para 40% em 2005, segundo a última pesquisa realizada pela indústria fonográfica local. [...] Além do problema da pirataria física que o mercado musical brasileiro deve enfrentar, o download ilícito de arquivos musicais através das redes internacionais P2P parece estar crescendo a níveis alarmantes. Pesquisa inédita encomendada pelo setor demonstrou que foram ilegalmente baixados mais de 1 bilhão de músicas no País em 2005. [...] O mercado legal presenciou uma queda de 20% em termos de unidades e de 12,9% em vendas em moeda local, durante 2005. (p. 27)

<sup>269</sup> Cf. NEY, Thiago. “Pela 1ª vez, DVDs musicais sofrem queda nas vendas”. Folha de S. Paulo, 25/05/2006.

<sup>270</sup> Cf. O relatório Mercado Brasileiro de Música 2006, editado pela ABPD.

<sup>271</sup> Cf. NEY, Thiago. “Indústria fonográfica aposta em coletâneas”. Folha de S. Paulo, Ilustrada, 22/12/2006.

<sup>272</sup> Cf. “Venda de música digital quase dobra em 2006 e atinge US\$ 2 bi”. Folha Online, 17/01/2007. <http://www1.folha.uol.com.br/folha/informatica/ult124u21407.shtml>.

<sup>273</sup> Cf. RODRIGUES, Camila. “Com novos formatos, gravadoras entram na era da música digital”. Folha de S. Paulo, Informática, 06/11/2007. As gravadoras que anunciaram a venda em *pendrives* foram EMI, Universal e Warner. A primeira experiência foi como álbum do White Stripes, em julho de 2007.

<sup>274</sup> Cf. Adriana Ferreira SILVA. “Grupos independentes recorrem a selo na internet”. Folha de S. Paulo, Ilustrada, 10/03/2006.

Caso emblemático da importância das indies na Bahia foi o *boom* de um segmento denominado arrocha, que surgiu em Simões Filho, região metropolitana de Salvador, em 2004. O movimento tinha como expoentes Silvano Salles, O Cantor Apaixonado, e Nara Costa, a Rainha do Arrocha, além de outros integrantes. O arrocha é uma versão do bolero com um andamento mais acelerado que tem letra de romantismo exacerbado e é tocado por banda simples em que prevalecem a sonoridade do teclado e a bateria eletrônica. Seu público são as classes populares, e é por isso considerado brega pelas mais elitizadas, mas, ao ser descoberto pela TV Bahia, cabeça da Rede Bahia, afiliada local da Rede Globo, recebeu todo o apoio da emissora que promoveu uma grande festa em 2004, denominada Reino do Arrocha, e assegurou a participação dos artistas no Domingão do Faustão, o que lhes deu divulgação nacional e atraiu as classes média e alta, que aprenderam a “dançar o arrocha” com movimentos sensuais nos quadris. Silvano Salles já lançou 13 CDs e 2 DVDs, todos independentes, e seus shows e discos já lhe renderam um patrimônio que inclui dois ônibus personalizados e um caminhão para a locomoção da banda e estrutura dos shows. Tudo isso com 80% do repertório de regravações de sucessos de cantores como Wando, Amado Batista, Roberto Carlos, Reginaldo Rossi<sup>275</sup>. Em 2010, um grupo de produtores e artistas da axé music lançou a banda A-UN, ou seja, Arrocha Universitário, que recupera o ritmo mas tem uma estética musical mais elaborada e pretende atingir outro público, de classes sociais mais elevadas.

Em 2007, Ivete Sangalo mais uma vez superava as expectativas do mercado e seu DVD *Multishow ao Vivo Ivete no Maracanã* repetia a façanha de ser o mais vendido do *cast* da Universal em todo o mundo; com mais de 750 mil cópias, tornava-se o DVD mais vendido da história brasileira. Mas era um fato isolado. A indústria fonográfica registrava queda nas vendas de disco em todo o mundo e pouco crescimento nas digitais.

Em janeiro de 2008, o serviço de música online Qtrax<sup>276</sup> anunciava na abertura do Midem – Mercado Internacional do Disco e da Edição Musical - uma parceria com grandes gravadoras que iria possibilitar o *download* gratuito de 25 milhões de músicas. Artistas e gravadoras seriam pagos com a receita de anunciantes no site, iniciando-se uma fase de *download* livre e legal, mas dois anos depois o Qtrax ainda não estava funcionando. No

<sup>275</sup> Cf. BOTTO, Camila. “O cantor apaixonado”. *Correio, Vida*, 30/07/2010, p.22-23.

<sup>276</sup> Cf. <http://www.qtrax.com>

início de 2008 também a Sony BMG anunciava que iria vender música pela internet, sem a proteção DRM, que limita o número de cópias e impede que seja copiado para suportes como tocadores de MP3 e telefones celulares<sup>277</sup>. Na indústria do disco, 2008 apresentou o mesmo ritmo de declínio<sup>278</sup> dos anos anteriores, e a nova tecnologia *blu-ray*, com imagem em alta definição, que estaria entrando no mercado brasileiro para substituir o DVD, chegou muito timidamente porque, além do alto preço, para ser bem aproveitada, necessita não só de um player, como de TV em alta definição e um conjunto de caixas de som.

O *IFPI Digital Music Report 2010*<sup>279</sup> resume o quadro dos últimos cinco anos: entre 2004 e 2009, as vendas no mercado digital tiveram um aumento de 940% enquanto as vendas no mercado global de música tiveram queda de 30% no mesmo período. Apenas em 2009, 27% da receita global do setor de música gravada partiu de canais digitais: são cerca de 400 serviços legais de música oferecendo mais de 11 milhões de faixas. Contudo, só a metade da música digital consumida gera efetivamente receita, e o grande desafio é levar a música digital para o mercado de massa e torná-lo rentável. Para isso, vem diversificando seus modelos de negócios; o modelo à-la-carte, iniciado pelo i-Tunes, é a maior fonte de receita, mas foram introduzidas inovações (variação de preços, venda de álbuns inteiros) e parcerias com empresas de serviços como provedores, operadoras de celulares e canais de vídeo online. Facilitar o acesso à música tem sido uma alternativa à pirataria. Nesse caso, a música vem incluída em pacotes de serviços e dispositivos ou custeada por publicidade, o que é chamado de receita híbrida. Nessa convergência de serviços, quem sai ganhando é o consumidor. No entanto, apesar das várias alternativas legais, persiste a pirataria digital, que compromete receitas e investimentos, principalmente em bandas locais – no Brasil, o investimento das *majors* em artistas locais caiu 80% entre 2004 e 2008. Uma das causas apontada seria o fato de os direitos autorais terem perdido valor, o que dificulta a obtenção de patrocínio para criadores de propriedade intelectual.

O relatório mostra também que o avanço da tecnologia possibilitou a pirataria em outros setores das indústrias criativas, como os de jogos, cinema, televisão e livros. Juntos, esses

<sup>277</sup> Cf. “Sony BMG vai vender música digital sem sistema antipirataria”. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/informática/ult124u360996.shtml>.

<sup>278</sup> Cf. Dean Goodman. “Vendas de discos despencam ainda mais em 2008”. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u485591.shtml>.

<sup>279</sup> O relatório está disponível em [www.ifpi.org/content/library/DMR2010.pdf](http://www.ifpi.org/content/library/DMR2010.pdf).

setores estão apostando na educação do consumidor (já existem cerca de 70 programas de sensibilização em todo o mundo), na parceria com os provedores, na boa oferta de música legal e na participação efetiva dos governos.

A crise levou as *majors* a buscar novos modelos de negócios para recuperar seus lucros e os elevar aos antigos patamares. Voltou-se, então, para o mercado da música ao vivo. A partir de 2004, começaram a introduzir, nos contratos com novos artistas, uma cláusula de participação nos lucros das suas apresentações em shows ao vivo e/ou publicidade<sup>280</sup>. Em 2007, uma nova polêmica surgia na indústria da música, no segmento então nomeado “indústria da música ao vivo”: seus investidores propuseram taxar as vendas de ingressos pela internet, porque estavam gerando mais lucros que as vendas diretamente nas bilheterias<sup>281</sup>.

Os artistas e bandas baianos estão adaptados a esta situação, especialmente os da axé music, que têm grande experiência de shows, a começar do carnaval de Salvador, e também pelo Festival de Verão, que teve sua 12ª edição em 2010. É um evento de amplitude nacional transmitido em parte pela Rede Globo, que reúne artistas locais, nacionais e algumas atrações internacionais para um público de dezenas de milhares de pessoas presentes ao local. Depois do carnaval, quando se encerra o ano de trabalho para os artistas baianos da música, os primeiros dias costumam ser de férias, mas no retorno seguem uma maratona de shows por todo o Brasil durante o ano inteiro, e alguns fazem turnês por países da Europa e Américas. As micaretas ainda reproduzem o formato do carnaval de Salvador, com trios de estrelas puxando blocos e alguns trios independentes, patrocinados pela prefeitura e empresas privadas. Muitos dos carnavais fora de época das capitais deixaram o espaço das avenidas e tornaram-se grandes festas *in-door*, realizadas em arenas, estádios e parques. Um exemplo é o Axé Brasil, em Belo Horizonte, que ocupa o estádio Mineirão durante um fim-de-semana<sup>282</sup>. Continuam a acontecer também as “festas de camisa”, cujo ingresso é a compra de uma camisa a ser usada na festa, a exemplo das Trivelas da Banda Asa de

---

<sup>280</sup> Cf. VIANNA, L. F.; NEY, T. “Pressionadas, gravadoras buscam novas fórmulas”. Folha de S.Paulo, Ilustrada, 06/04/2006.

<sup>281</sup> Cf. Folha de S.Paulo, Ilustrada, 04/12/2007.

<sup>282</sup> Outros carnavais fora de época: Carnabeirão (Ribeirão Preto), Recifolia (Recife), Micarecandanga (Brasília), Carnabelém (Belém), Carnatal (Natal), Precaju (Aracaju), Fortal (Fortaleza), Recifolia (Recife), Marafolia (São Luís do Maranhão) e muitos outros em grandes cidades brasileiras.

Águia, que toca em um trio estacionado em lugar aberto, e as realizadas em sítios, fazendas e outros locais afastados do centro da cidade.

Depois do carnaval e das micaretas, enfrentam o São João - ou seja, os festejos juninos que são muito valorizados no nordeste, especialmente em cidades do interior, e são realizados intensamente nos meses de junho e julho. As bandas de forró – universitário, pé-de-serra e eletrônico - já começam na Páscoa. Além da alegria e da música, o São João movimenta a economia dessas cidades, agitando o comércio, o setor de turismo, gerando renda para músicos, trabalhadores temporários na montagem e desmontagem das estruturas das festas e também para famílias que alugam quartos e até mesmo suas casas para visitantes. Curiosamente, muitas bandas de axé music lotam suas agendas durante esse período, porque adaptam seu repertório incluindo forró e porque o público não exige exclusividade desses ritmos. A Timbalada é uma delas.

A adaptação dos artistas da música baianos a essa nova configuração do mercado que privilegia os shows pode ser sentida nos resultados do ECAD. Em 2007, segundo a entidade, o compositor que mais faturou pela exibição de suas músicas em show foi o veterano Chico Buarque; em segundo lugar (mas primeiro no Nordeste) ficou Carlinhos Brown<sup>283</sup>. Em 2009, contando shows, rádio, TV, música ao vivo e ambiental, foram cinco autores baianos entre os 20 que mais receberam em direitos autorais: Caetano Veloso (3º), Carlinhos Brown (11º), Manno Goes (12º), Gilberto Gil (14º) e Durval Lelys (16º). No entanto, levando em conta apenas os shows, são 3 compositores baianos de axé music entre os 10 primeiros, e a classificação muda: Durval Lelys (5º), Carlinhos Brown (6º) e Manno Goes (8º)<sup>284</sup>. Essa mudança na classificação deixa claro que os compositores faturam mais com a música ao vivo do que com a venda de discos. A mídia também colaborou, no carnaval 2009. Segundo o site oficial do artista,

---

<sup>283</sup> Cf. A TARDE, Muito, 13/04/2008, p.26.

<sup>284</sup> Cf. CORREIO. “Baianos dominam lista de arrecadação em 2009”. Salvador, 10/03/2010, p.9. As músicas mais executadas em 2009 foram, nessa ordem: Praieiro (Manno Goes), Pode Chorar (Dorival Dantas), 100% Você (Alexandre Peixe e Beto Garrido), Beber, Cair e Levantar (Tiago Basso, Bruno Caliman e Marcelo Marrone), Quebra Aê (Durval Lelys), A Fila Andou (Alexandre Peixe e Beto Garrido), Pais Tropical (Jorge Ben Jor), Cadê Dalila (Carlinhos Brown e Alain Tavares), Borboletas (Victor Chaves), Chupa Que É de Uva (Elvis Pires e Rodrigo Mell)

Brown é campeão de exposição nacional em TV - Carlinhos Brown foi o artista baiano com maior tempo de exposição na TV em âmbito nacional, é o que diz o levantamento realizado pela empresa baiana Navii, especializada em clipagem e mensuração de exposição em mídia espontânea. O artista contabilizou 4h53min de veiculação em território nacional. A segunda colocada, Ivete Sangalo, ficou com 4h09min. Já em veiculação regional, Brown ficou em segundo lugar, contabilizando um total de 12h22 minutos.<sup>285</sup>

De fato, Brown já não poderia mais queixar-se de pouca exibição na mídia. Além dos diversos recursos por ele utilizados para chamar a atenção das emissoras, como a criação de fantasias e performances, concorreu para isso a competência e os contatos de sua assessoria de imprensa, a empresa Janela do Mundo, que tem à frente a jornalista Claudia Lima, ex-funcionária da Rede Bahia.

### 3 - Carnaval

Em 2010, ano em que foram comemorados os 60 anos do trio elétrico (embora o 60º aniversário só venha a acontecer em 2011) e os 25 da axé music, o governo do Estado apresentou o resultado de uma pesquisa sobre o comportamento dos soteropolitanos durante o carnaval de 2009. A principal constatação foi que 77% da população local não compareceram ao evento. Dos que foram, 4% estavam trabalhando; brincaram, de fato, apenas 19%. Outra constatação importante foi a preponderância do folião pipoca (62,1%).

O que podemos apreender desses números é que o carnaval de Salvador tornou-se uma festa para turistas, um grande negócio para vários setores, do qual a maioria dos cidadãos soteropolitanos fica de fora<sup>286</sup>. A estrutura da festa reproduz a divisão social de classes e os privilégios das mais abastadas. Na base da pirâmide, os pipocas (62,1%), aqueles que,

<sup>285</sup> Cf. <http://www.carlinhosbrown.com.br>. Acesso em 26/03/2009.

<sup>286</sup> Pesquisa realizada pelo Ministério do Turismo/Vox Populi indicou que a Bahia – especialmente Salvador – é o destino preferido dos turistas brasileiros, e uma matéria do jornal The New York Times apontou o estado como um das 31 destinos do mundo a serem visitados em 2010. Os turistas brasileiros vêm principalmente de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Distrito Federal; os estrangeiros, dos Estados Unidos, Itália, Argentina, Portugal, Espanha e França. (<http://www.portaldocarnaval.ba.gov.br/2009/Imprensa/VisualizarNoticia.asp? NoticiaId=2226>. Acesso 30/03/2010.

apesar da liberdade para seguir o trio que quiserem ou assistir à passagem de vários, não têm a segurança dos cordeiros dos blocos nem a mordomia dos camarotes; logo acima, os que saíram em blocos de trio, blocos de matriz africana e agremiações menores (15,5%); depois, os que combinaram pipoca e bloco (9,4%); no alto, uma pequena minoria (8,5%) que pode comprar seu lugar no refúgio dos camarotes, uns mais outros menos sofisticados, onde mais se assiste do que se brinca, sempre protegido da violência e do tempo, aos quais todos os demais estão expostos. Os camarotes rendem muito lucro, e muitos dos artistas do carnaval baiano investem também nesse negócio: Chiclete com Banana (Camarote do Nana<sup>287</sup>), Durval Lelys e Asa de Águia (Camarote do Reino), Carlinhos Brown (Camarote Guetho Square), Ivete Sangalo (Axé Mix), Daniela Mercury (Contigo! Daniela Mercury, este o mais antigo, só para convidados), Gilberto Gil (Camarote Expresso 2222, recebe mil convidados por noite). Em 2007, Flora Gil e Licia Fábio, responsáveis respectivamente pelos camarotes de Gil e Daniela Mercury, declararam que o primeiro custou R\$ 2 milhões, divididos por 8 patrocinadores, e o segundo, R\$ 1,5 milhões, com 10<sup>288</sup>.

O interesse do governo do Estado em promover, através da Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia, essa pesquisa que busca conhecer melhor o carnaval que se realiza na capital deve-se ao volume de negócios que o evento concentra. No carnaval de 2010, a Prefeitura de Salvador comercializou, através do consórcio das agências OCP Comunicações e Mago Comunicação (esta uma empresa da família de Ivete Sangalo), cotas de patrocínio no total de 13,7 milhões de reais, oferecidas em valores que variavam de 80 mil a 3,1 milhões de reais. As cotas sênior foram vendidas à Nova Schin, cervejaria que patrocina o carnaval baiano há dez anos, Banco Itaú, Petrobras e Governo da Bahia; a coreana Samsung ficou com a cota principal (R\$1 milhão) e outras empresas entraram com valores menores, como a revista *Contigo!* (que patrocinou também o camarote de Daniela Mercury) e o Shopping Iguatemi (que investiu no trio Camarote Andante de Brown), com R\$150mil cada. Os cotistas sênior tiveram direito a *merchandising* nos 25km de festa nos

---

<sup>287</sup> O camarote do Nana tem 250m<sup>2</sup> de área climatizada, boate com revezamento de DJs, serviço *all inclusive* com cardápios de renomados *chefs*, além de sorvetes, pizzas, crepes, salão de beleza, serviço de customização de camisetas, massagem, sanitários, posto medico, segurança e é o único com acesso à praia. Recebeu o prêmio Top of Mind 2009, uma das mais importantes premiações de marcas do mercado baiano. Cf. A TARDE, Caderno Especial, 15/04/2010, p.5.

<sup>288</sup> EZABELLA, Fernanda. “Poderosas de Salvador concordam com taxa de Brown para artistas”. Site Globo.com, 19/02/2007. Disponível em <http://g1.globo.com/Noticias/Politica/0,,AA1462688-5601,00>.

três circuitos e nos seis bairros onde a Prefeitura promove a festa – placas em formato de timbau com a marca da empresa foram afixadas em todos os postes de iluminação<sup>289</sup>.

Um camarote ou uma apresentação no desfile dos circuitos não se faz sem patrocínio, principalmente quando se trata de uma entidade sem associados, como o Camarote Andante e o Arrastão. Em 2010, o patrocínio para o Camarote Andante veio do Banco Itaú, Brahma Fresh, Ministério da Cultura através da Lei Rouanet, Embasa e Governo da Bahia, e também apoio da Vivo, Volkswagen e Shopping Iguatemi<sup>290</sup>. Todos os camarotes e blocos que saem às ruas têm patrocínio, sem o qual fica impossível participar, porque apenas a venda de camisas e abadás não dá lucro suficiente. A questão sempre colocada nos carnavais é a divisão dos recursos. Alguns conseguem uma gorda fatia da verba dos cotistas, via Prefeitura; outros reclamam do baixo valor e da negligência dos organizadores para com o apoio oferecido em infra-estrutura. As bandas que saem em trios elétricos independentes, assim chamados porque não estão atrelados a bloco – portanto não recebem de associados – e se apresentam para o folião pipoca, se queixam não só do valor recebido, como da forma em que o recebem, em cima da hora ou parcelado, mas também dos trios elétricos que lhes são oferecidos: ultrapassados, com deficiência mecânica e no serviço de som. Os blocos afros também fazem queixas constantes e muitos já deixaram de se apresentar por falta de verba. A reclamação esquenta quando fazem comparação com as grandes estrelas. Em 2010, por exemplo, Orlando Campos, o homem responsável por dar continuidade à presença do trio elétrico nos carnavais quando Dodô e Osmar deixaram de sair (período de 1964-1973), anunciava que talvez não participasse com seu Trio Tapajós por falta de patrocínio; no entanto, nesse mesmo ano, a banda Chiclete com Banana inaugurava seu trio novo, o primeiro com teto solar, que havia custado R\$ 1,7 milhões, com patrocínio do cartão Diners – que deve ter sido conquista da própria banda, porque o Diners não se encontrava na lista dos principais cotistas.

As estrelas da música baiana diversificaram seus negócios e, assim, garantiram o futuro, mesmo que venham a faturar menos no setor da indústria da música. Ivete Sangalo, por exemplo, tem uma verdadeira holding, com blocos não só em Salvador, camarote, banda, editora e selo, empresa de organização de eventos e produção de outros artistas; em 2010, a

---

<sup>289</sup> Informações disponíveis em <http://www.portaldocarnaval.ba.gov.br/2009/Imprensa>. Acesso 30/03/2010.

<sup>290</sup> Cf. Site Carta Capital

Caco Licenciamentos lançou no mercado uma boneca, uma linha de bolsas e outra de óculos<sup>291</sup>, além de coleção de roupas de loja de departamentos Riachuelo e de sandálias. Seu patrimônio inclui gado, imóveis, trio elétrico Demolidor 3 (que custou R\$ 2,5 milhões em 2009) e jatinho particular. Outros que também possuem jatinho são Chiclete com Banana e Claudia Leitte. O Chiclete tem sua imagem associada ao bloco Camaleão (1978) e sua marca, a patinha estilizada, criada há 20 anos por Pedrinho da Rocha, tornou-se uma espécie de *griffe* carnavalesca, com uma diversidade de produtos - camisetas, bonés, chaveiros, sandálias, agendas... – que podem ser adquiridos em lojas de shoppings e aeroporto como *souvenirs*, e também dá charme e agrega valor a um carro recém lançado pela fábrica multinacional Ford. Em 13 de abril de 2008, o jornal *A Tarde*, o mais antigo de Salvador, lançava sua revista dominical *Muito*, com reportagem de capa “Business Man” e a manchete: “Carlinhos Brown, o vendedor de picolé de R\$ 68 milhões”. A matéria diz que Brown “teve sua obra avaliada em cerca de R\$ 70 milhões pelo jornal britânico Financial Times mas as obras sociais são o braço mais cultuado do seu império”.

Foi-se o tempo em que o artista se reunia para fazer um som, muitas vezes em troca de bebida e um jantar no fim da tocata – o chamado “cachê cachaça”. Os artistas contemporâneos da música baiana que estão no *mainstream*, sejam de axé, pop, pagode ou forró, se comportam como profissionais. Como diz Leo Macedo, da banda de forró Estakazero, “hoje não tem mais espaço para o artista que chega atrasado, que enche a cara. Tem que passar credibilidade para os dois clientes: o público e o contratante”<sup>292</sup>.

Carlinhos Brown é o artista que sempre inova no carnaval. Desde 2003, quando lançou o trio Camarote Andante, a cada ano apresenta uma novidade, pela qual o público já fica aguardando, mas é também o artista de atitudes inesperadas e polêmicas. Em 2004, quase foi processado por desacato a autoridade, tentativa de obstruir a ação policial e incitar a população a invadir um Posto da Polícia Militar para retirar um segurança do Camarote Andante que havia sido detido por agredir um folião com violência. Inconformado, subiu no trio e cantou o Hino Nacional como forma de protesto contra a Polícia Militar; depois foi ao posto policial e ameaçou invadi-lo; voltou ao trio e incitou a população. O

---

<sup>291</sup> *A Tarde*, 2+, 18/05/2010, p.2.

<sup>292</sup> Cf. FERNANDES, Pedro. “O forrozeiro que aprendeu com a turma da axé music”. *A Tarde*, 2+, 26/04/2010, p.3.

comandante da PM declarou não ter dado voz de prisão para evitar um tumulto maior – uma rebelião de timbaleiros, talvez -, mas o caso seria relatado ao Ministério Público e à Emtursa - Empresa de Turismo de Salvador, que coordenava o carnaval. Embora o comandante da PM esperasse uma punição, por Brown ser reincidente (no carnaval de 1998 ele ficou nu em cima do trio), foi apenas advertido<sup>293</sup>. Em 2006, deu-se o episódio da reclamação contra a violência no circuito da festa diante do Camarote 2222, do então ministro da Cultura Gilberto Gil. No dia seguinte, passando novamente diante do camarote, Brown pediu desculpas de joelhos e fez declarações de apreço e respeito, entre choro de ambos<sup>294</sup>.

Além das inúmeras modificações no trio e das várias alegorias que apresentou - baleia de garrafa pet, urso polar, águia, panela transbordando de pipoca, o Galo da Madrugada de Recife -, realizou festas carnavalescas no Museu Du Ritmo - o Baile do Bloco Parado, os Saraus Du Brown, a Enxaguada Du Bonfim, as edições da Mostra de Arte Contagante da Timbalada. Um dos pioneiros do arrastão da Quarta-feira de Cinzas - junto com Daniela Mercury, que percorria o trajeto em sentido contrário -, fez crescer o grupo de percussionistas, agregando participantes e transformando-o na Timbaolodumlada, que saiu em 2009 e 2010 com 100 integrantes da Timbalada e outros 100 do Olodum. Em 2010 lançou seu Camarote Guetho Square no circuito Barra-Ondina.

De todas as intervenções que fez no carnaval de Salvador nesta década, a de maior proporção se deu no dia 2 de fevereiro de 2008, Dia de Yemanjá, a terceira maior festa popular da Bahia. Nesse ano, o Dia de Yemanjá coincidiu com o sábado de carnaval e Brown foi convidado pela Emtursa para ser o curador-geral da festa. Na semana anterior, apresentou, no Sarau Du Brown, a canção Odoyara, em homenagem a Yemanjá, e para o dia da festa organizou cinco palcos em lugares estratégicos do bairro do Rio Vermelho, onde ocorre o evento. Para o palco principal levou convidados especiais: Gal Costa, Miúcha, Claudia Leite, Mariene de Castro, Mateus Aleluia, Caetano Veloso (que foi buscar em casa, a pé) e Daniela Procópio. O grupo Zárabe abriu a programação que contou também com a participação do grupo Candombles. Ray Vianna decorou todo o espaço

---

<sup>293</sup> Cf. LINDSAY, Jorge. “Mais uma de Carlinhos Brown”. A Tarde, Salvador, 25 fev.2004. Cf. VEJA, ed. 1843, 03/03/2004, p. 65-66.

<sup>294</sup> Cf. BALAZINA, Afra; FRANCISCO, Luiz. “Carnaval 2006”. Folha de S.Paulo, Cotidiano, 01/03/2006.

principal da festa: dois portões com a saudação “Odoyara” para Yemanjá demarcavam o território, que tinha grandes flores brancas nos postes e foi coberto por uma extensa rede armada no alto, de onde pendiam peixes, búzios, estrelas e frutos do mar. Vianna fez também uma escultura em alumínio com a forma de barbatana que foi instalada junto ao muro de pedra que cerca a praia.

#### 4 - Carreira artística de Carlinhos Brown nos anos 2000

*Un genio de la desmesura y el contraste este delirante fabricante de sonidos. (El País, 26/07/2001)<sup>295</sup>*

Embora tenha participado da coletânea *Bahia Black – Ritual Beating System* (produzida por Bill Laswell, com participação de Wayner Shorter e Herbie Hancock)<sup>296</sup> em 1992, não é sensato considerar essa gravação como ponto de partida de sua carreira internacional, porque se trata de mais uma compilação de hits da música afro-baiana, da qual também participaram outros grupos, como o Olodum. De igual importância foram suas participações em turnês internacionais de artistas brasileiros já consagrados, como Caetano Veloso, a partir de fins da década de 80.

O primeiro Carlinhos Brown é o compositor de “Meia Lua Inteira”. Essa música é o que me fez ir tocar com Caetano Veloso, Maria Bethania, Djavan e, a partir daí, entrar no jazz e tocar nos Estados Unidos com o pessoal que eu ouvia, como Herbie Hancock, a turma do Funkadelic, Paul Jackson Jr. Quando voltei do exterior para Salvador, vim com a idéia de construir um projeto social. É com isso que comecei a formar a Timbalada, onde encontrei uma possibilidade muito maior de compor, porque minha música ganha força se tiver percussão<sup>297</sup>. (Brown, 2009)

<sup>295</sup> Disponível [http://www.elpais.com/articulo/espectaculos/Fiesta/dionisiaca/elpepiesp/20010726/elpepiesp\\_6/Tes](http://www.elpais.com/articulo/espectaculos/Fiesta/dionisiaca/elpepiesp/20010726/elpepiesp_6/Tes).

<sup>296</sup> Cf. LOPES, 2004, p.171

<sup>297</sup> Cf. TELLES, Daniel. “Carlinhos Brown – música e responsabilidade social”. In: OAS, ano 1, ed. 1, Salvador, 2009, p.30-35.

Esse “primeiro” Carlinhos Brown estava aberto aos sons do mundo mas necessitava da base percussiva do gueto para criar suas canções. É essa mistura que aparece, como visto anteriormente, no álbum *Alfagamabetizado*, que exigiu idas e vindas à França e contatos com músicos de várias origens, formalizando assim, nesse registro, a sua intenção de misturar, fazer fusões musicais, estreitar laços e esgarçar fronteiras entre culturas. Embora viesse beber na fonte de seu lugar de origem, assim como muitos artistas baianos, ele visava outros espaços em outros países, que pretendia conquistar. Lembremos que em 1995, em entrevista à Folha de S. Paulo sobre sua participação no disco *Roots*, da banda Sepultura, Brown já evidenciava sua intenção de fazer carreira internacional<sup>298</sup>. No ano seguinte ele lançava *Alfagamabetizado*, seu disco internacional, mas o sucesso traduzido em números – de unidades vendidas, de público em shows e de prêmios – só viria a configurar-se na década seguinte, com a sua participação no grupo Tribalistas, para sedimentar-se mais tarde, com a criação de Carlito Marrón.

Os anos 2000 foram um período de muitas mudanças e inovações para Carlinhos Brown, que inicia a década lançando o terceiro e último disco do contrato com a EMI: *Bahia do Mundo – Mito e Verdade* (2001). Com esses três primeiros discos, cumpria seu contrato com a *major*, que aproveitou para lançar, em 2001, uma compilação na série Pra Sempre. Em 2004, são duas compilações: a coletânea *Carlinhos Brown*, da série Retratos, projeto coordenado por Luiz Linhares Garcia com seleção de repertório de Claudio Rabello, e *Mil Verões – O Melhor de Carlinhos Brown*, projeto coordenado pelo mesmo Garcia junto com Mauricio Dias e Alexandre Sarthou como assistente, que traz uma seleção do que a gravadora considerou os melhores momentos de sua carreira fonográfica, com quatro faixas de *Alfagamabetizado*, cinco de *Omelete Man*, outras cinco de *Bahia do Mundo* e a faixa-bônus Pop Raladrão, uma parceria com Edmundo Caroso que mistura rap, guitarras roqueiras e percussão. Em 2005, na série Bis, sai a coletânea *Carlinhos Brown*, que vinha com 28 faixas distribuídas em 2 CDs. Lembremos que o mercado nacional do disco encolhia em 25% e as gravadoras exploravam ao máximo seu acervo de fonogramas. No início de 2002, a mídia anunciava um enxugamento na filial brasileira da EMI que reduziria o *cast* de 28 artistas à metade, poupando apenas alguns mais rentáveis, como Paralamas e

---

<sup>298</sup> Cf. BAN, Ana. “Heavy cai na Timbalada”. Revista da Folha, 22/10/1995, p.24-25

Marisa Monte<sup>299</sup>, sendo que esta ainda levava a vantagem de ter seu próprio selo, cabendo à *major* a distribuição dos discos. O mesmo se dava com a Warner, que distribuía, por exemplo, o selo Luar, pelo qual saíam os discos dos calouros do programa de Raul Gil. Era o sistema aberto que promove a parceria das *majors* com pequenos selos para suprir a demanda variada do mercado e obter lucros na fase de distribuição (Lopes, 1992; Vicente, 2002).

## 5 - Rock in Rio 2001

Em 2001, quando lançou seu terceiro disco, Brown já havia conquistado um certo reconhecimento internacional, por conta de turnês por diversos países da Europa e Estados Unidos, mas havia passado, também, por um grande dissabor: a tumultuada apresentação no Rock in Rio, em 14 de janeiro, quando, por um equívoco da produção, se apresentou acompanhado da Timbalada no Palco Mundo, junto com roqueiros. O público, que esperava as bandas Oasis, Papa Roach, IRA! e Ultraje, e o grand finale com a Guns N' Roses, teve uma reação agressiva a Brown, que se apresentou depois da Pato Fu – com a qual o público já havia experimentado sua antipatia -, e lhe jogou uma chuva de garrafas plásticas, um comportamento paradoxal diante do slogan do evento: “Por um mundo melhor”. Brown enfrentou o público hostil, com o qual tentou dialogar. Depois pegou um cartaz de alguém da platéia onde se lia “paz” e o exibiu, enquanto cantava “Sou da paz, sou da paz!”, e por fim cantou o Hino Nacional, querendo dizer, com esse gesto, que a platéia não sabia apreciar o produto nacional.

No dia seguinte, os jornais exibiam as frases de Brown: “Não é feio gostar de Guns, é feio não gostar do Brasil”; “isso não aconteceria na Bahia”; “esses meninos são todos saudáveis, criados no 'Toddy'. Precisam aprender a entender o Brasil”<sup>300</sup>. A coluna de Monica Bergamo contava que “Uma rede de shoppings populares de Salvador publicou anúncio em vários jornais da Bahia para se solidarizar com Carlinhos Brown, que levou uma chuva de

<sup>299</sup> Cf. SANCHES, P.A.. “EMI corta meio elenco”. Folha de S. Paulo, Ilustrada, 22/02/2002, p.E10.

<sup>300</sup> Cf. VALE, Israel do; SANCHEZ, Pedro A. “Isso não aconteceria na Bahia”. Folha de S. Paulo, Ilustrada, 15/01/2001, p.E3.

garrafas no Rock in Rio da platéia que esperava o Guns N' Roses. "Em vez de guns, preferimos roses. Valeu, Brown."<sup>301</sup>

Em 22 de janeiro, o articulista Álvaro Pereira Jr escrevia na Folha de S. Paulo uma crítica intitulada “Mundo melhor é mundo sem Carlinhos Brown”, onde comparava o episódio do Rock in Rio protagonizado por Brown e as vaias recebidas por Caetano Veloso no histórico Festival de 1968. Ambos foram hostilizados pelo público, mas, para o jornalista, “se Caetano era o visionário em busca de novas linguagens para a MPB, Carlinhos é hoje o nacionalista acuado. Ainda no palco, cantarola o hino do Brasil, reclama de bandas ‘que vêm impostas de fora’. Não chega ao fim do show”. Classificando Brown de “protegido de Caetano Veloso”, sendo este alguém que “representa as panelinhas mais nefandas da nossa cultura”, o jornalista faz uma avaliação particular do episódio: “Mais do que uma suposta selvageria dos metaleiros, ou preconceito de cariocas bem-nascidos contra o negro baiano Carlinhos Brown, o massacre das garrafas mostrou o quanto o establishment caetânico da MPB se encastelou, 33 anos depois”. Por fim, acrescenta que

Carlinhos fez papel de um suposto patriota "da paz", hostilizado por 150 mil brutamontes americanófilos. Mas foi o contrário. No conflito da água mineral, o representante da elite atrasada, a macumba para turista, era Carlinhos Brown, não a platéia. Seus discos vendem mal, sua turnês não são um sucesso. Só as obscuras peculiaridades da indústria cultural brasileira explicam que tenha chegado ao palco principal do Rock in Rio<sup>302</sup>. (Pereira Jr, 2001)

No mesmo dia 22 de janeiro, na coluna Cartas do caderno Folhateen, os leitores se manifestavam contra os roqueiros e a postura do jornalista: “Parece que a ignorância e o preconceito não têm limites para esse tal de Álvaro Pereira Júnior. A última besteira dele foi ter criticado o trabalho do Tom Zé, um dos caras mais geniais da música atual. Algum argumento estético? Como sempre, nenhum... Apenas comentários depreciativos e preconceituosos.” (Rogério Carvalho, 31 - Sorocaba, SP); “Foi uma vergonha nacional o que aquele amontoado de rebeldes sem causa fez com Carlinhos Brown, no Rock in Rio, e, assim, com todas as bandas brasileiras, que, de alguma forma, foram discriminadas.”

<sup>301</sup> Cf. Monica BERGAMO, Folha de S. Paulo, Ilustrada, 19/01/2001, p.E2.

<sup>302</sup> Esta citação e as do parágrafo anterior encontram-se in: PEREIRA JR, Álvaro. “Mundo melhor é mundo sem Carlinhos Brown”. *Folha de S. Paulo*. Folhateen, 22/01/2001, p.4.

(Laura Regina Figueira - Taubaté, SP); “Quero demonstrar minha grande indignação em relação aos adolescentes inconsequentes no Rock in Rio. Apesar de ser grande fã de rock, achei péssima a atitude de alguns jovens, que jogaram garrafas no Carlinhos Brown. É ridículo. Já que estão realizando o 'festival da paz', deveriam respeitar todos os gostos!” (Fabiana Bizzi, 18 - São Paulo, SP).

Uma semana mais tarde, a mesma coluna Cartas do Folhateen apresentava dois comentários sobre o episódio, e um deles fazia crítica ao jornalista:

Há tempos me irrita com as críticas do Álvaro à MPB. No dia 22/1, foi a gota d'água! Não sou fã de Carlinhos Brown, mas acho que os jovens que estavam no Rock in Rio podiam ter sido mais educados com um cantor que, apesar de não ser muito bom, não faz músicas agressivas e nojentas. O coitado não devia nem estar lá, numa noite em que ele era um 'rato num ninho de cobras', isso foi culpa da organização. Mas um colunista respeitado da Folha dizer que os jovens estavam certos em jogar garrafas no cantor já é sacanagem. Alfredo Manga, 18 - Piracicaba, SP<sup>303</sup>

O episódio ficou na memória dos que estavam no show e dos que assistiram pela TV. O disco que viria logo depois foi lançado ainda sob o efeito da pressão da imprensa

## **6 - Bahia do Mundo – Mito e Verdade (EMI, 2001)**

Depois da França e do Rio, Brown chega de novo à Bahia. Esse “disco baiano” foi produzido por Brown, gravado em seu próprio estúdio, o Ilha dos Sapos, situado no Candeal, onde foi também mixado, à exceção da faixa Crendice, mixada no Mega Studio com pós-mixagem no MasterKeys Studio. A cara baiana foi dada também pelo projeto gráfico de Ray Vianna, que o acompanha desde o início da Timbalada, em 1991. Vianna ilustrou o encarte com fotos do bairro do Candeal, inclusive do Candyall Guetho Square, o

---

<sup>303</sup> Cf. CARTAS, *Folha de S. Paulo*, Folhateen, 29/01/2001, p.2. A outra mensagem é a seguinte: "Como acabei de chegar de viagem de Cuba, quero falar algumas coisas. Interessante a matéria sobre rock em Cuba (ed. de 15/1). Morei lá por um ano e descobri bandas dignas de serem reconhecidas internacionalmente: Moneda Dura, Collage, Joker, Elévense, Pasos Perdidos e outras mais. No Rock in Rio, vi que a questão não é que as pessoas desprezam os artistas brasileiros, e sim os artistas chatos. Embora jogar garrafas não seja algo coerente, o Carlinhos Brown bem que mereceu a chuva de garrafas, por ser chato, pretensioso e ridículo. Rafael Vieira, 18 - via e-mail”.

“templo” do Candeal e quartel-general de Brown, que volta a mostrar a cara em fotos de Mario Cravo Neto, desde a capa e contra-capa até o miolo do encarte, em figurinos M. Officer que incluem um vestido de tecido metalizado e saia de lona com pregas. Nesse disco aparece pela primeira vez a marca de sua assinatura em que o W de Brown é formado pelos óculos e o nariz que o caracterizam. Uma verdadeira “volta às origens”, que incluía a canção *Crendice*, um hit radiofônico. O maior sucesso de Brown até então era *A Namorada*, um mega-hit nas rádios brasileiras e no mercado internacional, principalmente devido à sua participação no filme *Velocidade Máxima II*.

O disco foi gravado em 2000, mas a EMI resolveu esperar para lançá-lo após o Rock in Rio, porque esperava aproveitar uma provável divulgação no evento. A crítica especializada, principalmente a da Folha de S. Paulo, foi dura. Apresentando-o como “músico e falador de extrema expressividade que tem parcialmente obstruídos os canais de comunicação, tanto com o grande público quanto com os ditos formadores de opinião”, Pedro Alexandre Sanches vaticinava não só um isolamento de público e crítica para Brown, como um fracasso para o novo disco, a partir de sua postura no Rock in Rio, que tinha ocorrido menos de um mês antes: “A instabilidade também o atrapalha. É por isso que *“Bahia do Mundo”* (concebido como CD despretensioso que minimiza a aura de gênio *“fake”* que se colara a ele) foi atropelado antes de nascer pelo discurso moralista contra moralismos no Rock in Rio.” Depois questiona o título que considera “tão indefinido quanto o próprio artista”. O elogio – se assim se pode considerar - é indireto, quando cita duas canções como “momentos plenos de melancolia”; em seguida qualifica outra de “marketeira”, outra “embola letra confusa e lembrança do pop Paralamas ‘Lanterna dos Afogados’”, outra “parece Skank” e denuncia que há muitos clichês... Ao afirmar que “‘Trabalhador de Carnaval’ dá à Bahia o que a Bahia quer em fevereiro (março... abril...), a letra evocando talvez sem querer o ‘Trem das Onze’ de Adoniran Barbosa”<sup>304</sup>, não só contribui para perpetuar o estereótipo do baiano preguiçoso que só quer festa, como faz

---

<sup>304</sup> Todas as citações de Sanches referem-se à matéria “Então você quer ser um rock’n’roll star?”. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 06/02/2001, p. E1.

uma comparação absurda, porque as canções não se assemelham nem melódica, nem ritmicamente, nem no arranjo, nem na letra<sup>305</sup>, embora o motivo seja o mesmo.

Apesar das garrafadas, em maio a *Folha de S. Paulo* notificava que “o Ecad distribuiu R\$ 2,6 milhões arrecadados com a cobrança dos direitos autorais das músicas tocadas no Rock in Rio 3 para 877 músicos, nacionais e estrangeiros. Os valores mais altos foram para: Carlinhos Brown, Sting, Gilberto Gil, Humberto Gessinger e Steve Harris, nesta ordem”<sup>306</sup>. Uma explicação possível é que, além de ser o autor das músicas do seu show, é também de outras interpretadas por artistas participantes do festival, como Daniela Mercury, Cássia Eller e Arnaldo Antunes. Faturar em shows de música ao vivo tornou-se uma marca de Carlinhos Brown, compensando a vendagem pouco significativa de seus discos.

Alheio às críticas, Brown participou do Festival de Verão, em Salvador; do desfile da M. Officer, na São Paulo Fashion Week; da inauguração do Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo; do JVC Jazz Festival, em Nova York; seu trabalho social no Candeal foi cenário para o festival da coreógrafa Pina Baush em Wuppertal; participou da 35ª edição do Festival de Jazz de Monteux, na Suíça; do disco *Humanenochum*, do sambista baiano Riachão; produziu, junto com Alê Siqueira, o disco *Paradeiro*, o quinto da carreira solo de Arnaldo Antunes; compôs a trilha do filme *O casamento de Louise*, de Betse de Paula; participou da trilha sonora da nova versão do *Sítio do Picapau Amarelo*, da Rede Globo, com a canção Saci; respondeu pela trilha sonora do filme *Duendes*, de Xuxa, no qual fez uma participação especial; produziu cinco faixas do disco do cantor italiano de rap Jovanotti; e, por fim, “Ben Ratliff, crítico do ‘The New York Times’, selecionou dois shows realizados no Brasil: Carlinhos Brown e Timbalada, no mês de fevereiro, em Salvador, e Nação Zumbi, no Abril Pro Rock, em Recife”<sup>307</sup>. Brown também fez um balanço de suas atividades:

---

<sup>305</sup> “Paripe! / Yo sou trabalhador / yo sou navegador / yo sou trabalhador / vou ralando / vou ganhando / vou buscando / o teu amor / isso é bom / isso é bom / isso é bom / isso é bom / o teu gingar / combina comigo / ó minha amada / de ti preciso / na alma busco / a inspiração / tanta labuta / é a minha solução / Papa ê / Mama ê” (Trabalhador de Carnaval, de Carlinhos Brown)

<sup>306</sup> Cf. *Folha de S. Paulo*, Dinheiro, Painel S.A., 16/05/2001, p.B2

<sup>307</sup> Cf. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 31/12/2001, p. E5.

A música da Bahia está em fase de transição e temos levado muita porrada. Para um baiano trabalhador, 2001 foi rico. Nunca havia recebido um tostão de direito autoral, recebi no Rock in Rio. Lamento não ter me entendido com o público. Por outro lado, foi bom. Estava diante do que a mídia necessitava, o avião que caiu, não o que decolou. A arte da desconstrução. Se tivesse sido sucesso, talvez não tivesse provocado tanto. Acabei tirando proveito, mas o que minha obra necessita não é exatamente desconstrução. O Brasil não me conhece. Pode conhecer minha música, não minha pessoa. Quero ser conhecido pela minha oralidade. Por que não falam sobre o baiano pobre, vendedor de picolé, que se ergueu como cidadão e nunca foi bandido? Eu não tenho tempo de oferecer ao meu país fama de bonzinho (Brown, 2001).

Percebe-se claramente, em seu discurso, a mágoa em relação à mídia do sudeste e também quanto ao público brasileiro, que ainda o vê sob o estigma do negro pobre tocador de tambor e não valoriza sua arte. Esses desapontamentos só acentuam sua vontade e empenho em investir na carreira internacional.

## 7 - Tribalistas (Phonomotor/EMI, 2002)

*A gente se encontra todo dia, só não grava todo dia, mas se encontra. (Brown, 2010)<sup>308</sup>*

Entre 8 e 24 de abril de 2002, Carlinhos Brown, Marisa Monte e Arnaldo Antunes gravaram, em um estúdio carioca, o álbum *Tribalistas* (Phonomotor/EMI, 2002)<sup>309</sup>. O trio selava em disco uma parceria que já rendera bons frutos: o terceiro disco de Marisa, *Verde Anil Amarelo Cor de Rosa e Carvão* (Phonomotor/EMI-Odeon, 1994), tem três canções de Brown: Maria de Verdade (Brown), Na Estrada (Brown, Monte e Nando Reis) e Segue o Seco (Brown). Nesse, Brown assinava todas as 13 faixas, com parcerias variadas. O projeto, produzido por Marisa Monte com co-produção de Alê Siqueira, Arnaldo Antunes e Brown, foi gravado por Alê Siqueira, Antoine Midani e William Jr e masterizado por

<sup>308</sup> Programa Estúdio Móvel, Canal Brasil, 28/05/2010.

<sup>309</sup> Todos os discos de Marisa Monte são lançados pelo selo Phonomotor com distribuição da EMI. O selo independente foi criado em 1999 e o primeiro disco lançado por ele foi da Velha Guarda da Portela, produzido por Marisa.

Ricardo Garcia do Magic Master. O disco teve participação especial de apenas dois músicos: Cezar Mendes e Dadi (ex-A Cor do Som) e de Margareth Menezes nos vocais de *Passe em Casa*, da qual é co-autora. Quanto aos contratos dos artistas com suas gravadoras, a EMI já era a de Marisa Monte desde o início de sua carreira; Brown estava sem contrato, findo o seu com a EMI; Arnaldo Antunes foi gentilmente cedido pela BMG brasileira<sup>310</sup>. Em novembro de 2002, o álbum *Tribalistas*, em CD<sup>311</sup> e DVD, vendeu às lojas, em apenas duas semanas, 340 mil cópias<sup>312</sup>.

A idéia começou a se formar espontaneamente, quando, juntos em Salvador para a gravação do disco *Paradeiro* de Arnaldo Antunes, os três compuseram – ou finalizaram – juntos umas vinte canções. Um ano depois, reunidos na casa de Marisa, fizeram a seleção e as imagens da gravação com quatro câmeras fixas e uma de mão. Os três artistas com carreiras estabelecidas abriram mão da individualidade em favor do coletivo. Eram três cantores/compositores de três diferentes estados (São Paulo, Rio e Bahia) e o disco foi feito “de forma caseira, sem pressa e sem pressão” (Nelson Mota). Segundo Brown, é resultado de uma “afinação total e química”, responsável por um “pensamento de equipe” que tem a contribuição de todos e “termina fazendo um novo artífice que não são os três (...) é uma soma dos três, que é um... que é o tribalista”<sup>313</sup>.

O grupo estourou no Brasil e em vários países, mas não fez show no Brasil. As canções de sonoridade suave e letra fácil eram reproduzidas em bares com música ao vivo e nas estações de rádio. O trio de amigos e parceiros faturou muito em direitos autorais e em prêmios, mas o projeto era de apenas um disco e um DVD, e logo acabou, deixando o público a se questionar por que interromper o que fazia tanto sucesso. A resposta parece estar na letra de *Tribalistas* (Antunes, Brown e Monte):

<sup>310</sup> Cf. SANCHEZ, P. A.. “Enfim juntos”. *Folha de S.Paulo*, Ilustrada, 01/11/2002, p.E-11.

<sup>311</sup> A faixas do CD são: *Carnavália* (Antunes/ Brown/ Monte); *Um a um* (Antunes/ Brown/ Monte); *Velha infância* (Davi Moraes/ Antunes/ Brown/ Monte/ Pedro Baby); *Passe em casa* (Antunes/ Brown /Margareth Menezes/ Monte); *O amor é feio* (Antunes/ Brown/ Monte); *É você* (Antunes/ Brown/ Monte); *Carnalismo* (Antunes/ Brown/ Monte/ Cézar Mendes); *Mary Cristo* (Antunes/ Brown /Monte); *Anjo da Guarda* (Antunes/ Brown /Monte); *Lá de longe* (Antunes/ Brown /Monte); *Pecado é lhe deixar de molho* (Brown /Monte/ Cézar Mendes); *Já sei namorar* (Antunes/ Brown /Monte); *Tribalistas* (Antunes/ Brown /Monte).

<sup>312</sup> Cf. SANCHEZ, P.A. “Tecnologia antipirata cria controvérsia”. *Folha de S.Paulo*, Ilustrada, 15/11/2002, p.E4.

<sup>313</sup> Cf. Entrevista de Nelson Mota com *Tribalistas*. Disponível em <http://www2.uol.com.br/tribalistas/entrevistas.htm>. Acesso 23/08/2009

O tribalismo é um antimovimento  
 Que vai se desintegrar no próximo momento  
 O tribalismo pode ser e deve ser o que você quiser  
 Não tem que fazer nada, basta ser o que se é  
 Chegou o tribalismo, mão no teto e chão no pé.

O CD *Tribalistas* faz algumas referências ao Tropicalismo dos anos 60 e também aos Novos Baianos dos anos 70. Ganhou o prêmio de Melhor Álbum Pop Contemporâneo Brasileiro no 4º Grammy Latino (2004), e a canção Já Sei Namorar acabou fazendo parte do game FIFA Soccer 2004<sup>314</sup>.

## 8 - Baiano globalizado

Em 2008, Carlinhos Brown dizia à reportagem da revista *Muito*: “Eu não sou um sucesso na Espanha, sou um fenômeno”. E era verdade. Desde 2004, na persona de Carlito Marrón, vinha conquistando o público espanhol que aumentava a cada ano. Da mesma forma crescia seu prestígio junto a autoridades e personalidades artísticas. Em 2005, o programa Fantástico exibiu a passagem de Brown pela avenida principal de Madri, arrastando um milhão de pessoas com o seu Camarote Andante. Todo esse sucesso, no entanto, não se deu apenas pelo brilho da sua estrela e de seu talento, mas por uma combinação dessas qualidades, do seu profissionalismo, seu empreendedorismo e das políticas públicas do Estado da Bahia que criaram o Cluster do Entretenimento, Cultura e Turismo da Bahia.

Segundo o economista Michael Porter (1998), *clusters* são concentrações geográficas de empresas e instituições interconectadas em um determinado campo<sup>315</sup>, a exemplo do *cluster* do Vale do Silício (Silicon Valley), onde se concentra um grande número de empresas de

<sup>314</sup> Cf. “Concertos para joystick”, in: VEJA, Ed. 1861, 04/07/2004, p.115

<sup>315</sup> Clusters are geographic concentrations of interconnected companies and institutions in a particular field. Clusters encompass an array of linked industries and other entities important to competition. They include, for example, suppliers of specialized inputs such as components, machinery, and services, and providers of specialized infrastructure. Clusters also often extend downstream to channels and customers and laterally to manufacturers of complementary products and to companies in industries related by skills, technologies, or common inputs. Finally, many clusters include governmental and other institutions - such as universities, standards-setting agencies, think tanks, vocational training providers, and trade associations - that provide specialized training, education, information, research, and technical support. (Porter, 1998) Cf. PORTER, Michael. “Clusters and the new economics of competitions”. Harvard Business Review; V. 76; Boston; Nov/Dec 1998. (p.77-90).

tecnologia, e o das vinícolas (California Wine Cluster), ambos na Califórnia. O conceito é também utilizado na área de informática, para designar um sistema formado por computadores que trabalham de maneira conjunta para realizar processamento pesado. Em um cluster, os computadores dividem as tarefas e trabalham como se fossem um único HD, o que tornou possível realizar processamentos até então somente feitos por computadores de alta performance (Alecgrim, 2004).

Tomando como modelo o cluster do Havaí, criado em 1998, que obteve bons resultados a partir da aproximação entre os setores público e privado e de estratégias para o desenvolvimento sustentável do turismo, foi criado, em maio de 2002, o Cluster do Entretenimento, Cultura e Turismo da Bahia. A parceria tinha o objetivo de fortalecer o setor de modo a atingir objetivos comuns de empresas e poder público.

O pontapé inicial foi dado em março de 1999<sup>316</sup>, com a criação da Fundação Luís Eduardo Magalhães - FLEM, uma instituição jurídica de direito privado, sem fins lucrativos e de utilidade pública, idealizada para ser um “centro de excelência capaz de apontar soluções inovadoras para a gestão e os serviços públicos do estado e de estabelecer relacionamentos visando à cooperação internacional”<sup>317</sup>.

No ano seguinte, a FLEM reuniu-se com a Secretaria de Cultura e Turismo, a Secretaria de Indústria Comércio e Mineração e a Secretaria de Ciência e Tecnologia, e juntas contrataram a consultoria da empresa Monitor do Brasil para o projeto do desenvolvimento do Cluster. Em 2001, a equipe se reuniu em um seminário em Boston e outro em Salvador, este com empresários e representantes do setor de turismo, para alinhamento e compromisso com uma visão compartilhada. Em maio de 2002, depois da instauração do Conselho Executivo com 14 membros: 2 representantes do governo e 12 do empresariado, foi criado o Cluster, que obteve registro como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) em outubro de 2002. Em 2003, foi realizado um seminário de

---

<sup>316</sup> O Cluster da Bahia não sofreu solução de continuidade porque foi pensado no início do governo de Cesar Borges (jan.1999-abr.2002) e se estendeu pelos governos de Otto Alencar (abr.-dez.2002) e de Paulo Souto (jan.2003-dez.2006), todos eles do grupo político do ex-governador Antônio Carlos Magalhães.

<sup>317</sup> A FLEM tem como finalidade “realizar pesquisas, planejar, fomentar, apoiar e executar projetos e atividades nas áreas de desenvolvimento e capacitação de recursos humanos, de modernização da gestão e dos serviços públicos, bem como promover o intercâmbio de experiências organizacionais e de administração entre instituições públicas e privadas, nacionais, internacionais e estrangeiras”. Cf. Relatório *Fundação Luis Eduardo Magalhães – uma instituição a serviço do Estado e da sociedade – Trajetória 1999-2006*, p. 15.

planejamento estratégico e, no fim deste ano, a primeira viagem de aprendizado a Barcelona, com a participação da Emtursa, SuperClubs Brasil, Rede Bahia de Comunicação, Instituto de Hospitalidade e o Cluster. Em maio de 2004, após um encontro do grupo com afro-descendentes norte-americanos em Nova York e Washington, deu-se a primeira fase da Missão Barcelona, em que uma delegação - formada pela Bahiatura, Emtursa, ABIH/BA, Salvador Convention Bureau, ABAV/BA, Faculdades Jorge Amado, Sauípe S.A. e o Cluster<sup>318</sup> - colaborou com Carlinhos Brown para realizar o carnaval fora de época nas ruas de Barcelona. Em julho, deu-se a segunda fase da Missão Barcelona, com a participação do prefeito de Salvador e do presidente da Fundação Luís Eduardo Magalhães no Fórum Mundial das Culturas e assinatura de carta de intenções entre as duas cidades para a realização do carnaval por outros 5 anos em Barcelona.

O Cluster da Bahia foi criado para “fomentar o diálogo entre os diversos atores do setor, gerando uma grande sinergia nas ações e a permanente busca de soluções que promovam o desenvolvimento sócio-econômico da Bahia” (Bahia, 2005:4-5). Constituiu-se numa rede de relacionamentos que exigia planejamento, diálogo e ações combinadas, com o objetivo de promover a convergência entre organismos públicos e privados. O foco dessas ações estava na chamada “sociedade das emoções”, que tem como valor econômico não mais um produto ou serviço, mas experiências calcadas na subjetividade. Rolf Jensen, autor do livro *A sociedade do sonho*, explica que “os produtos no futuro deverão apelar para os nossos corações e não para nossas cabeças. Quando isso acontecer, o modelo que prevalecerá não será mais o da Sociedade da Informação, mas o da Sociedade dos Sonhos” (Trigueiro)<sup>319</sup>. As idéias de Jensen contribuíram para a criação do conceito de “economia da experiência”, formulado por Pine e Gilmore no livro *A Economia da Experiência*, segundo o qual

---

<sup>318</sup> A Bahiatura, Empresa de Turismo da Bahia, é o órgão oficial de turismo do estado da Bahia, responsável pela coordenação e execução de políticas do turismo no estado. Emtursa – Empresa de Turismo S.A. trabalha com a Prefeitura Municipal de Salvador nas ações voltadas para o turismo no município. ABIH/BA – Associação Brasileira da Indústria de Hotéis da Bahia. ABAV – Associação Brasileira de Agências de Viagem. Sauípe S.A. é a empresa criada para implantação, desenvolvimento e gerenciamento do megacomplexo turístico Costa do Sauípe, apontado como o maior complexo hoteleiro da América do Sul. SuperClubs é uma bandeira hoteleira de origem jamaicana presente no complexo de Sauípe. Instituto de Hospitalidade é uma fundação privada sem fins lucrativos qualificada como OSCIP, que visa à qualificação de pessoas, empreendimentos e destinos turísticos, com base na “cultura brasileira da hospitalidade”. O Salvador da Bahia Convention Bureau – SBCB – trabalha para levar à capital baiana congressos e eventos nacionais e internacionais, reunindo todos os setores da indústria turística, de órgãos oficiais a restaurantes.

<sup>319</sup> TRIGUEIRO, André. “Quando o consumismo é doença”. Disponível em [www.mundosustentavel.com.br/artigo.asp?cd=47](http://www.mundosustentavel.com.br/artigo.asp?cd=47). Acesso em 08/12/2007.

“produtos e serviços tendem a adaptar-se às demandas provenientes dos desejos do coração”<sup>320</sup>. No setor do turismo, essa experiência se dá com o engajamento do consumidor no processo de composição dos produtos e serviços, ou seja, o turismo não se baseia mais na contemplação, mas na participação. Investe-se na materialização dos sonhos e emoções, porque uma experiência marcante será sempre lembrada e transmitida a pessoas que buscarão a mesma sensação.

No início do século, a Secretaria de Cultura e Turismo começou a promover mudanças, para o que contava com a contribuição da iniciativa privada. Na cooperação público-privada coube ao Estado desenvolver a infra-estrutura necessária à expansão do negócio turístico e à iniciativa privada, o investimento na qualificação profissional. Se antes o foco da Secretaria de Cultura e Turismo estava na ampliação do fluxo de turistas na Bahia, passou a priorizar o tipo de turista, com o objetivo de aumentar a receita. Como o Brasil é um destino de longa distância para mercados promissores como a Europa, a Bahiatura decidiu desenvolver uma série de ações para apresentar a Bahia a esses mercados potenciais. Em 2002, ano de criação do Cluster, Salvador já era a terceira cidade mais visitada por turistas estrangeiros, perdendo apenas para o Rio de Janeiro e São Paulo. Além dos seus atrativos culturais e naturais – praias, igrejas, o conjunto arquitetônico tombado como Patrimônio da Humanidade pela UNESCO –, a propagada hospitalidade de seus habitantes, assim como a diversidade cultural, são consideradas as chaves do sucesso no mercado internacional do turismo. As estratégias utilizadas foram capacitar operadoras de viagem para vender a marca Bahia, realizar campanhas publicitárias nos principais países e enviar comitivas a mercados em potencial para não só apresentar a Bahia, mas também para levar um pouco das experiências que nela podem ser vividas. A parceria Bahiatura/Cluster levou Carlinhos Brown e seu Camarote Andante a Barcelona, cidade com muitos pontos de semelhança com Salvador, para lá fazer o “carnavalona”. Segundo declaração de Cláudio Taboada, então presidente da Bahiatura, em 2005 a Península Ibérica era a principal emissora de turistas para a Bahia, e de lá partiam 11 vôos semanais diretos para Salvador. Devido à sua produção cultural, a imagem da Bahia no exterior era muito positiva e, em

---

<sup>320</sup> REVISTA CAFEICULTURA. “Instituto IDEIAS e parceiros vão realizar o I Seminário Nacional de Turismo da Experiência”. Disponível em [www.revistacafeicultura.com.br/index.php?tipo=ler&mat=12678](http://www.revistacafeicultura.com.br/index.php?tipo=ler&mat=12678). Acesso em 08/12/2007.

alguns países, mais do que a do Brasil, o que estava atraindo turistas de alto poder aquisitivo (Bahia, 2005:42).

O carnaval já é um artista a favor, é a estética da alegria, e ser alegre é muito mais fácil do que se imagina. Além disso, acho que nesse momento na Espanha, depois do último atentado de 11 de Março, as pessoas estavam abaladas, mas queriam mostrar força e encontraram esse caminho. Foi uma combinação entre a minha vontade de fazer um carnaval fora do Brasil e o impulso que todos os espanhóis me deram. Estamos falando de levar a música baiana (não eu, nem a Timbalada) para o mundo. Estamos falando de “recarnavalizar” esse planeta lindo chamado Terra e é isso que vamos fazer, utilizando todas as ferramentas, todas as músicas do mundo. O terceiro milênio também é o Pai, o Filho e o Espírito santo, é os três tambores do candomblé, a sagrada família, é o trio da alegria. Nossa música é para afirmar a coletividade, porque é feita de maneira coletiva. (Brown apud Weinschelbaum, 2006:159-160)

O Carnavalona foi o primeiro passo para inserir o carnaval baiano na Espanha, quando colocaram 400 mil pessoas nas ruas de Barcelona, mas Brown já andava antes por lá, como comprovam a gravação do disco *Carlinhos Brown é Carlito Marron* (2003), do DVD *Inside* (2003) e a turnê por diversos países para lançamento desses produtos. Em 2004 deu-se a parceria com o cineasta espanhol Fernando Trueba, que veio à Bahia, no verão para filmar *O Milagre do Candeal*. Tudo isso antes do Fórum Mundial das Culturas, quando Brown começou a pleitear apoio para o disco *Candombles* (2005) e para a construção da creche Virgen de La Almudena, no Candeal, inaugurada em 2007.

Depois do Fórum Mundial das Culturas, em Barcelona, Brown estreitou seus laços com a Espanha. Em agosto de 2004, um jornal galego estampava sua foto e comentava o sucesso de sua apresentação na Festa dos Mundos, na praia de Santa Cristina, Galícia, à qual compareceram cerca de 175mil espectadores “para danzar com el brasileño Carlinhos Brown”<sup>321</sup>. Em 2005 fez o carnaval pela principal via de Madri, com o patrocínio da empresa de telefonia móvel Movistar, arrastando um milhão de pessoas. Entre maio e agosto de 2006, fez 46 shows na Espanha, lá chamados de concertos, e não mais parou.

---

<sup>321</sup> “Carlinhos hipnotizó a Galícia”. Jornal galego não identificado, publicado em 31/08/2004.

## 9 - Carlinhos Brown é Carlito Marrón (BMG Spain, 2003)

Logo após o episódio do Rock in Rio, saiu publicada, na seção Cartas da Folha de S. Paulo do dia 05 de fevereiro de 2001, uma mensagem assinada por um leitor que foi publicada sob o título “Os marrons do Brasil”.

A música brasileira é, tecnicamente falando, uma das mais ricas do mundo. Não é ufanismo, mas uma constatação de músicos do mundo todo. More no exterior por uns tempos e vá visitar a Tower Records, uma loja de CDs imensa, para constatar que a seção dedicada ao Brasil é duas vezes maior que a da França, China ou Japão. Tudo isso ninguém discute, mas aguentar o Carlinhos Brown falando de cultura brasileira... Isso é demais. Ele usa um nome inglês para se promover. Afinal, por que ele não se chama Carlinhos Marrom? Todo mundo sabe o quanto valem os marrons do Brasil! (Luciano Araújo - via e-mail)<sup>322</sup>

Curiosamente, a nota prenunciava a mudança que iria realizar ao lançar-se no cenário ibérico como Carlito Marrón, personagem que ele incorporou e deu nome ao novo disco, *Carlinhos Brown é Carlito Marrón*, lançado pela BMG espanhola em 2003 e voltado para o mercado externo.

Lançado primeiro na Espanha para chegar bem depois ao Brasil, esse quarto disco solo marca o retorno do direcionamento de sua carreira para a Europa e uma participação mais efetiva de Brown, no sentido de uma certa independência e circulação por outros territórios, como a criação e direção de arte e figurinos. Produzido por Brown e Alê Siqueira, algumas faixas também por Andrés Levin, foi gravado, mixado e masterizado entre setembro de 2002 e janeiro de 2003 no Ilha dos Sapos, exceto a faixa Juras de Samba, gravada também no Sonoland, em Madri. Diferente do que já fizera até então, o álbum faz uma releitura de ritmos latinos como a salsa e a cumbia misturados à sonoridade típica da percussão baiana e contou com a participação de famosos como Caetano Veloso, Rosario Flores, Bebel Gilberto, Papi Oviedo, Angá, Davi Moraes, Andrés Levin e a baiana Banda de Boca. O projeto gráfico volta às mãos de Gringo Cardia, com Leonardo Eyer; as fotos são de Christian Cravo, e os figurinos e adereços de M. Officer, Soudan&Kaveski e do próprio Brown. As fotos desse disco são sombrias, pelos fundos escuros, e ao mesmo tempo quentes, com seus muitos tons de vermelho. Perdidos no disco e no rótulo, bordões como

<sup>322</sup> Cf. *Folha de S. Paulo*, Folhateen, Cartas, 05/02/2001, p.2.

“baila que é bom que iguala” e “não se acaba a opressão sem mudar o coração”. Surgem também nesse disco a empresa Nariz de Borracha, sua nova produtora de shows no Brasil, dirigida por sua mulher Helena, e a Posto 9 para os europeus, que vêm ocupar o espaço deixado por Ivana Souto, afastada em 2002<sup>323</sup>. As mudanças são sentidas logo; em vez da grande banda, apenas oito músicos o acompanham.

Em maio de 2003 iniciou a turnê do novo disco apresentando-se em *conciertos* nas cidades espanholas de Sevilha, Madri, Barcelona e Murcia, seguindo para cidades da França e Portugal, depois Londres, Amsterdã e Nova York. Em entrevista à BBC Brasil, fala da música que une África, Caribe, Espanha, Brasil (especialmente a Bahia) e America Latina. "Parece que essa influência é de Cuba. Mas, não, a Bahia nasce primeiro que Cuba. Os negros iorubás, que eram traficados aqui, iam também para o Caribe. E eles deixaram muito desta cultura"<sup>324</sup>, o que justificaria também o caldeirão de ritmos na axé music. Quanto à mistura de línguas nas suas canções, explica: “É um portunhol, não estou cantando em espanhol. Eu canto em brasileiro, vamos dizer assim. O brasileiro como o novo sânscrito, que se adapta, que fala todas as línguas. Tem iorubá no meio, espanhol, catalão, português...”<sup>325</sup>

Essa falta de cerimônia em hibridizar as letras de suas canções, criando uma “língua franca” a seu modo, já não era novidade e está presente desde os discos da Timbalada. No caso específico desse último, ele justifica como um “processo de relatinização (nova latinização). Este processo que vem do coração não está investigado nos livros, não está estudado, é um processo oral, é tudo o que aprendi com meus vizinhos, com meus amigos, escutando a música do mundo inteiro e, principalmente, dentro de minha família”<sup>326</sup> (Brown, 2003). Podemos acrescentar: a música ouvida nos anos 70, apresentada por seu mestre Pintado do Bongô, os boleros ouvidos em casa, na voz de Bororó, e a do início dos anos 80, nas tardes passadas na casa de Minha Dai e Seu Farinha, pais de Tony Mola, na ladeira do Taboão, Pelourinho: ritmos latinos acrescidos de percussão baiana.

<sup>323</sup> O afastamento de Ivana Souto teve grande repercussão na imprensa e no meio artístico baiano porque ela tomou conhecimento de sua substituição através de um fax dirigido a produtores de todo o País. (Souto, 2009; RIBEIRO, Carlos. “Faltou humanidade a Brown”, in A TARDE, 26/06/2002.

<sup>324</sup> Disponível em [http://www.bbc.co.uk/portuguese/cultura/story/2003/07/030703\\_brownfn.shtml](http://www.bbc.co.uk/portuguese/cultura/story/2003/07/030703_brownfn.shtml). Acesso em 30/05/2004.

<sup>325</sup> Id., Ibid..

<sup>326</sup> Cf. [http://www.at-tambur.com/Noticias/20032t/carlinhos\\_brown-carlito\\_marron.htm](http://www.at-tambur.com/Noticias/20032t/carlinhos_brown-carlito_marron.htm). Acesso 21/02/2006.

Esse reconhecimento da latinidade no povo brasileiro é algo relativamente recente entre nós, talvez porque sejamos o único país nas Américas colonizado por Portugal e, portanto, o único a usar a língua portuguesa, o que nos fez, de certa forma, diferentes.

O Brasil não pode ficar fechado em si mesmo, somos latinos, precisamos nos entender com nossos vizinhos porque somos países periféricos do Terceiro Mundo e precisamos estar unidos de alguma maneira. [...] Carlito Marrón é a afirmação de que meu país é latino e de que a Bahia não é só feita de preto. Às vezes se vende a Bahia como o lugar da cultura negra e nos estatizam e passamos pela especulação turística, mas essa economia não chega aos nossos bolsos. (Brown, 2006, apud Weinschelbaum)

É possível, também, que essa expressão de latinidade tenha sido uma reação às políticas do Estado que, para atrair turistas, vendia a imagem da Bahia como exótica, uma terra de negros, e Salvador como a “segunda cidade no mundo em número de população negra”, a chamada “Roma Negra”, a “cidade fora da África com o maior número de negros”, todos esses clichês ouvidos e lidos na propaganda turística. O Estado usava o negro e sua cultura como atração, mas poucos eram os negros que se beneficiavam dessa prática. De fato, só alguns já inseridos em entidades artísticas, como os blocos afros. Brown tinha/tem essa consciência e, como anda sempre um pouco à frente do seu tempo, abrindo novos caminhos, e também por ter sentido uma identificação com a Espanha, e por ter vislumbrado que a entrada no mercado europeu poderia dar-se pela porta desse País, foi buscar essa ancestralidade que é negra mas miscigenou-se na América Latina e Caribe, principalmente em Cuba, onde há muitos negros provenientes da mesma região do continente africano de onde saíram os ancestrais de negros baianos; negros que praticam uma religião semelhante ao candomblé brasileiro, mas que falam a mesma língua que os colonizadores espanhóis.

*Carlito Marrón* estourou na Espanha, onde recebeu o Disco de Ouro, e outros países da Europa, rotulado de *world music*. Nos Estados Unidos ganhou o 5º Grammy Latino (2004) na categoria Melhor Álbum Pop Contemporâneo Brasileiro.

## 10 - Camarote Andante (2003)

O espírito criativo e inovador de Carlinhos Brown manifestou-se mais uma vez no carnaval de 2003, quando ele apresentou o Camarote Andante, que tinha como madrinha a atriz Marieta Severo. Invertendo a função original do camarote, de proporcionar conforto aos seus usuários, que ficam em um local fixo para ver passar o desfile de bandas e blocos do carnaval, o Camarote Andante saía pelas ruas, levando a banda e os eventuais convidados a pé pelo asfalto. Uma TV local registrou a perplexidade de Arnaldo Antunes ao compreender que, para participar, teria que caminhar. A idéia inicial era de um bloco com 1500 pessoas não-pagantes, parte delas sorteadas em uma promoção para clientes da empresa de telefonia celular Tim / Maxitel e do grupo Nokia; a outra parte era formada por amigos e artistas convidados do próprio Brown. Foi disponibilizada a todos uma estrutura montada em caminhão de grande porte com *buffet*, bar e banheiros, mas só 70 privilegiados, à escolha dos patrocinadores, tiveram acesso à parte de cima da carroceria; os demais seguiram a pé. A banda foi formada por um grande número de músicos de percussão e sopro, muitos deles provenientes de bandas militares, e tinha um repertório eclético, que incluía da ópera ao frevo. A idéia era recuperar o espírito dos antigos bailes de salão<sup>327</sup>.

No carnaval 2004, Brown fez inúmeras modificações no Camarote Andante, que passou a ser um trio elétrico com uma tecnologia sem precedentes que, de tão inovadora, foi matéria de capa da revista *Áudio, Música & Tecnologia*<sup>328</sup>. Levava na sua estrutura interna um estúdio de gravação de som e imagem, a ser utilizada no filme de Fernando Trueba sobre o Candeal. Brown recebeu convidados que iriam participar das filmagens e era acompanhado por uma grande banda que tinha formado e ensaiado para acompanhá-lo em turnês que faria pela Europa. Todo mundo seguia a pé: Brown, a sua Banda Camarote Andante e convidados, que tinham a opção de subir no trio. Foi preciso armar estruturas metálicas para dar apoio aos vários pedais do guitarrista, assim como ao conjunto de ferragens e tambores do baterista e a uma parte da percussão. Com um figurino exuberante em cores,

<sup>327</sup> Cf. “Camarote Andante de Brown é novidade no carnaval de Salvador”. JB Online, 28/01/2003. Cf também <http://www.godela.com.br/noticias/noticiaimprimir.php?id=161>. Acesso 16/07/2006. Cf. “Camarote andante é novidade do carnaval baiano”. Disponível em <http://www.db.com.br/noticia/6770.html>. Acesso 21/04/2010.

<sup>328</sup> Cf. ALVES, Andrea. “Camarote Andante reeditado”. *Áudio Música & Tecnologia*, Ed. 151, 01/04/2004.

design e adereços, Brown, banda e a porta-bandeira que carregava um mastro sem bandeira (para que cada um colocasse ali, na imaginação, a de sua escolha), seguiam à frente do trio com o músico Bebo Valdés e a equipe de Trueba arrastando uma multidão de foliões pipocas. Foi um desfile histórico, pela plasticidade, pela qualidade do som e por ter sido registrado em grande parte, mas também pelo incidente com a Polícia Militar.

O Camarote Andante continuou saindo em todos os carnavais e arrastando seu bloco sem cordas. Na Espanha, em design de Ray Vianna, ganhou uma escada externa que descia à frente da cabine e telões em forma de olho, nas laterais, onde eram exibidas imagens. Ao lado, seguiam duas enormes “serpentes” inspiradas nos dragões orientais.

Em 2009, apresentava, como um abre-alas, uma baleia jubarte feita com garrafas pet e trazia, na plataforma diante da cabine, um urso polar. Em 2010, Brown fez uma homenagem à Copa do Mundo e foi a primeira personalidade a usar em público a camisa oficial azul da Seleção Brasileira. Além da Copa, homenageou as escolas de samba que fizeram parte do carnaval de Salvador e o bloco de índios Apaxes do Tororó, e foi acompanhado de integrantes do Balé Folclórico da Bahia e do bloco pernambucano Galo da Madrugada, que trouxe um galo em papel mâché com cerca de 2 metros de altura

## **11 - Carlinhos Brown Inside Carlito Marrón (BMG, 2003)**

O primeiro DVD solo de Brown foi gravado durante um show com sua banda em Madri, em junho de 2003, com produção de Alessandra Serra, direção de palco de Cláudia Salomão e iluminação de Irma Vidal. É uma produção simples, sem maiores recursos cênicos, na qual Brown se apresenta pela primeira vez ao piano, o que só voltou a fazer em um número do show Música Falada (13/10/2008). Participaram os músicos Juninho Costa, Yaniel Matos, Mikael Mutti, Léo Bit Bit, Boghan Costa, Marquinhos e Elber. O repertório é um apanhado dos três primeiros discos, mais o clássico do carnaval baiano Corre Corre Lambretinha (Braguinha) e a inédita La Cucaracha (Brown e Arnaldo Antunes). O DVD não chegou a ser vendido no Brasil.

## 12 - Candyall Beat (2003)

Mal terminara a gravação do DVD *Inside*, Brown fez uma parceria com o DJ argentino Dero, que revolucionou a música eletrônica ao misturar elementos de música latina ao dance. Quando gravaram o disco, os dois já se conheciam há 15 anos, desde que Dero fez uma versão do samba Cabu-le-lê, que Carlinhos Brown tinha composto para Sergio Mendes, e que em 1992 foi rebatizado como Batucada. Nos meses de agosto a dezembro de 2003, o sexteto formado por Brown, Dero, Leo Bit Bit, Bohgan Costa, Nicolás Guerrieri e Tuti Gianakis gravou o álbum duplo *Candyall Beat* no estúdio Ilha dos Sapos.

Brown explicou que a “intenção era buscar uma música eletrônica popular, mesclando o orgânico com as novas tecnologias, porque, entre outras coisas, no Brasil há muito pouca gente que tenha acesso à internet, principalmente nas classes mais desfavorecidas”, e o resultado da parceria seria “o mundo do primitivo acrescentado com o poder das máquinas, mas com um caráter pedagógico, porque nosso projeto é aproximar a tecnologia do povo”<sup>329</sup>.

Os autores classificaram o álbum como “uma mistura afro-brasileira; um disco de samba pampero, carregado de urbanidade”<sup>330</sup>, e o dividiram em dois discos: Eletrônica Artesanal e Candyall Beat Club. O primeiro tem base acústica, inclusive a percussão, e vocais, com alguns elementos eletrônicos secundários; o segundo é um remix mesmo, no qual a música passa por um processo de edição, com cortes, acréscimos, reestruturação e ganha muitos efeitos, de modo a garantir uma sonoridade voltada para o dance em ambientes fechados. Algumas das músicas são apresentadas nas duas versões, inclusive o hit Maria Caipirinha, com o qual Carlinhos Brown ganhou o público na Espanha.

---

<sup>329</sup> Cf. [http://babado.ig.com.br/materias/183501-184000/183610/183610\\_1.html](http://babado.ig.com.br/materias/183501-184000/183610/183610_1.html), acesso 20/05/2010; <http://www.btmon.com/Audio/Music/Carlinhos.Brown.And.Dj.Dero.Candyall.Beat.mp3.By.conan..rioj.torrent.html>, acesso 22/05/2010.

<sup>330</sup> Id. Ibid.

### 13 - O Milagre do Candeal (2004)

No verão de 2004, o cineasta espanhol Fernando Trueba realizou na comunidade o documentário cinematográfico *O Milagre do Candeal*, cujo mote é a visita do músico cubano Bebo Valdés a Salvador. Ao chegar, conhece o cantor Mateus Aleluia, que lhe apresenta Carlinhos Brown. Em paralelo à visita de Bebo, Trueba passa a narrar a história do Candeal e de sua gente.

Gosto de definir O Milagre do Candeal como um musical social, porque conta não só a viagem de um homem, mas também a história de uma comunidade, e o encontro entre Cuba e Brasil, a música, a negritude, a escravidão e o seu significado in loco. Por outro lado, mostra como a comunidade da Bahia tenta melhorar a sua vida através da arte. Acho que não há no filme a estética da miséria. Embora seja o retrato de uma comunidade pobre, aquilo que me impressionou nessa gente foi a sua riqueza: humana, espiritual, musical. O seu talento. A sua beleza. (Trueba, 2004)

O filme, apresentado pelo autor como um musical social, é uma narrativa que tem como referência situações reais: o desejo de Bebo Valdés, exilado na Europa, de conhecer a Bahia, devido à semelhança cultural com Cuba; a construção de uma praça pelos moradores do Candeal, em sistema de mutirão; a implantação dos projetos da APAS – a Escola Profissionalizante de Música Paracatum e o Tá Rebocado. É, portanto, uma realidade que se materializa diante dos espectadores, produzida através do discurso de Trueba, pois é o discurso que, ao se apropriar do mundo, lhe confere significados. Uma versão dos fatos narrada com sons e imagens em movimento, palavras, performances, cenários, figurinos, enfim, um espetáculo midiático.

Embora aparentemente o fio condutor seja a visita de Valdés a Salvador, e o tempo do filme seja o tempo de construção de uma praça, o título da obra – *El milagro de Candeal* – já anuncia a idéia central: as transformações ocorridas no espaço físico e no comportamento dos moradores a partir da intervenção de Brown, com o apoio das associações de moradores, que são metaforicamente denominadas “milagre”.

O filme foi realizado no verão e mostra festejos populares como a Festa de Iemanjá, em 2 de fevereiro, e o carnaval. Destacam-se elementos da cultura baiana: a religião – o candomblé, a missa na igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos -, a música – o hino

católico e a cantiga de orixá, o samba de fundo de quintal, o samba tradicional na voz de artistas modernos como Caetano Veloso e Gilberto Gil, ritmos afro-cubanos como a salsa, o som das bandas de base percussiva criadas por Brown -, além de lugares marcados pela tradição como o Pelourinho, a Cidade Baixa e a cidade histórica de Cachoeira. É, portanto, um filme feito também para divulgar a Bahia e enaltecer seus predicados, que, por essa nítida intenção de seu autor, foi apontado pela crítica como um “comercial politicamente correto” (Kleinert, 2007), uma propaganda institucional dos projetos sociais de Brown. Mas, apesar das restrições, *O Milagre do Candeal* levou dois Prêmios Goya - considerado o Oscar espanhol - em sua 19ª edição: o de Melhor Documentário, e o de Melhor Canção Original, por Zambie Mameto, de Carlinhos Brown e Mateus Aleluia. Esses prêmios, no entanto, não contribuíram para sua entrada no circuito comercial, nem para chegar ao DVD, ficando sua exibição no Brasil praticamente restrita aos festivais.

O ritmo, talvez a expressão máxima da cultura do Candeal, meio de sobrevivência para muitas famílias, é apresentado pela personagem emblemática de Carlinhos Brown como uma dádiva da mulher-mãe. Ou seja: se a comunidade conseguiu sair do gueto para colocar-se diante da cidade e do mundo como produtora de cultura e, através desta, como um grupo de cidadãos com seus direitos reconhecidos, deve isso à mãe, a geradora não só da vida, mas do ritmo, seu meio de vida.

A natureza se encarregou de criar a percussão. O que é a verdadeira percussão? É quando papai e mamãe pensam em sonhar em ter a gente. Aí, depois, a gente é gestado pelo ritmo do coração, pela batida do coração e, de certo modo, as primeiras coisas de grave que a gente ouve (surdo), a gente ouve no ventre da mãe. E de acordo com o ritmo da mamãe nós nos transformamos em grandes percussionistas, porque quem oferece a rítmica é a mãe, é a mulher. (Brown, 2004)

Falas de crianças revelam valores do grupo que são transmitidos às novas gerações. Meninas almejam ascensão social conquistada através de esforço próprio – educação superior, um bom emprego, oportunidades que seus pais não tiveram. Um padrão de vida mais elevado do que desfrutam agora permitirá melhor qualidade de vida não só aos seus filhos como à mãe; os pais parecem ter pouca importância na constituição da família, já que são sequer mencionados. As profissões valorizadas são as tradicionais: professor, médico, engenheiro, mas há referências a profissões artísticas comuns naquele ambiente, como a de

cantor, músico, ator. Outros valores do grupo internalizados na infância são a consciência ecológica, traduzida na importância da preservação do meio ambiente para o bem-estar de todos, e a consciência política que se reflete na fala como crítica aos poderes públicos.

Menina A – Lá embaixo, esse lugar ali, tem cobra, tem tudo. Tem passarinho, tem macaco, tem...

Menina B – O prefeito mandou um bocado de homem aqui pra cortar os matos, pra fazer prédio.

Menina A – Porque o chão daqui, ele tem que ficar com essas plantas pra entrar muita fresca nas casas, porque tem casa aqui que não tem ventilador.

Menina B – Também acho que o prefeito está errado, porque as plantas têm que viver.

Menina A – As plantas também não devem ser maltratadas. Quando arranca uma folha, a folha sai o quê? Leite. Sai o quê? Uma água. E essa água significa o quê? O choro da planta. A gente tira esses capim e sai um bocado de raiz e nessa raiz vem um bocado de água, então é o quê? As lágrimas da planta. Então, a planta é o quê? A planta é igual a um ser humano. A planta deve ser tratada como a gente deve ser tratada.<sup>331</sup>

O filme mostra também a luta de associações de moradores locais e o protagonismo das mulheres da comunidade, representadas pelas presidentes de associações Ciete e Tita. O lugar de fala de Ciete é o da conquistadora: ela relata a ocupação de seu pedaço de terra como uma conquista obtida através da luta contra poderes públicos, uma luta que não se esgota na ocupação, mas segue pela garantia dos direitos sociais. O lugar de fala de Tita é o da herdeira: das tradições religiosas e da terra, por cuja posse não teve que lutar, por ser descendente da fundadora Josepha de Santana. O próprio Trueba admite esse protagonismo.

Eu acho que as lideranças - na maioria são mulheres - é que são o motor do Candeal. São as que mais trabalham e às vezes com muito pouca ajuda. Mais por voluntarismo e espírito comunitário que qualquer... Muitas vezes eu [percebo nelas] um pouco de desespero, né, porque você trabalha muitos anos em algo e não tem toda a ajuda que você precisa, mas felizmente elas nunca abandonam o trabalho. Continuam ajudando. (Trueba, 2007)

Outro grupo destacado é o das mulheres de santo, aquelas que pertencem ao candomblé. Elas aparecem em grande número na festa de Iemanjá e também em um terreiro no

<sup>331</sup> Falas de meninas moradoras do Candeal no filme O Milagre do Candeal.

Candeal, mas uma cena se destaca pela emoção legítima que causa, senão no espectador, ao menos em um personagem. Através do olhar da câmera o espectador acompanha uma visita de Bebo Valdés, ciceroneado por Brown, à casa de Angelina, cujo nome de santo é Maiamba. Foi ela quem ensinou a Brown a cantiga Aldeia, da tradição afro-brasileira. Cercada por filhas de santo, Mãe Maiamba incorpora uma entidade, o caboclo Tuaritendê, e os abençoa: “Que Deus te dê prosperidade e muita força”. Percebe-se, pela perplexidade estampada no olhar de Valdés, que a cena é espontânea, sem qualquer ensaio ou elaboração da produção. Brown explica ao visitante que o caboclo simboliza o encontro dos índios com os negros, quando teria acontecido a primeira miscigenação em terras brasileiras.

Além de contribuírem para a formação religiosa de Carlinhos Brown e outros moradores do Candeal, as mulheres de santo são também fonte de ritmos, pois é em sua casa que se aprendem e se ensinam os toques de tambores e as cantigas de orixás do candomblé, que constituem, afinal, a base de boa parte do repertório autoral de Brown.

Eu adoro essa gente do Candeal. Quando fiz o filme, tentei retratar algumas dessas pessoas como parte de todo esse movimento no Candeal. Eles conseguiram coisas muito importantes pra comunidade, mas ainda há muitas coisas que elas precisam. (Trueba, 2007)

No dia 11 de setembro de 2004, as portas do Candyall Guetho Square foram abertas à comunidade do Candeal Pequeno de Brotas para mais um espetáculo. Dessa vez não se tratava da exibição de uma banda – como os tantos ensaios da Timbalada, antes de serem proibidos. O pátio do Guetho estava tomado por cadeiras enfileiradas diante de um telão. Os moradores teriam cinema, uma novidade no local, e o melhor: ali não veriam a imagem de inacessíveis artistas hollywoodianos ou das novelas “globais”, mas a imagem da própria comunidade.

Após a abertura com palavras de Carlinhos Brown e o soar de um sino, as luzes se apagaram para dar início à projeção do filme *O Milagre do Candeal*, em *avant-première* para os moradores da comunidade. Durante os 125 minutos de projeção, a platéia se manteve em silêncio. No espaço acostumado aos sons dos tambores, adultos, crianças, jovens e velhos acompanhavam a narrativa. Estava sendo contada sua própria história, e seu

olhar se deparava com um outro que era ele mesmo, como em um espelho. Todos os personagens eram familiares.

Embora de feição diferente do que estavam acostumados, tratava-se de um espetáculo. Segundo Albino Rubim (2005), o espetáculo tem caráter necessariamente público e extraordinário e promove uma suspensão na ordem cotidiana. Exige movimento que prenda o olhar, sentido privilegiado na interação evento-espectador, mas requer também a audição e envolve um conjunto de elementos, como expressões corporais e faciais, performances, figurino, cenário, palavras. Os espetáculos de feição midiática, como o cinema, permitem, além do olhar único do espectador, uma multiplicidade de pontos de vista proporcionada pelo aparato tecnológico, no caso as câmeras, que oferecem uma “profusão de olhares possíveis” (Rubim, 2005).

Faz-se necessário registrar a ocorrência de dois processos: a midiaticização do cotidiano da comunidade do Candéal, através do registro cinematográfico e, na *avant-première*, a espetacularização desse cotidiano, com a exibição do filme em arena aberta diante de centenas de pessoas presentes no espaço físico do Guetho. Como este processo pode abarcar todas as áreas e campos sociais e “aciona, simultaneamente, uma multiplicidade de dimensões – emocionais, sensoriais, valorativas e também cognitivas – para fabricar e dar sentido ao espetacular” (Rubim, 2005:18), acredita-se que o espetáculo então apresentado tenha sido capaz de promover não só a emoção de estar ali representado, mas também a reflexão sobre a importância de cada morador para o bem-estar da comunidade.

Após a exibição do filme, os moradores foram convidados a comentar, conforme registrado em matéria do jornal *A Tarde*<sup>332</sup>:

Eu gostei porque aparece que aqui tem brincadeira, estudo, música e dança. (Kelly Andrade dos Santos, 8 anos, nascida no Candéal e tocadora de tambor)

O filme fala a verdade. (Leandro dos Santos, 13 anos)

Claro, porque mostra que ele (Brown) dá valor ao Candéal. (Djanira, 26 anos, nascida no Candéal, desempregada)

---

<sup>332</sup> BOCHICCHIO, Regina. “Comunidade aprova filme sobre Candéal”. A TARDE. Salvador, 13/09/2004.

Antes tinha esgoto a céu aberto e rato. (...) A partir do momento em que ele se tornou percussionista reconhecido, ele pedia e as coisas aconteciam. Os mais velhos daqui contam que, antes, pediam asfalto, tudo, mas não chegava nada. (Jutahy Pinheiro, 24 anos)

Esses depoimentos indicam que foi positiva a leitura que os sujeitos da obra de Trueba fizeram da representação de seu cotidiano. Já vem de longa data a luta dos negros para ocuparem um lugar na mídia – principalmente na publicidade e na teleficção – que não seja apenas o de marginais em páginas policiais ou no papel de trabalhadores em funções socialmente desfavorecidas, como empregados domésticos, trabalhadores braçais e até mesmo de escravos, em produções de época<sup>333</sup>. Só mais recentemente peças de ficção vêm apresentando, mesmo que raramente, negros e pobres em situação de trabalho com dignidade na qual haja esperança de ascensão social e melhoria da qualidade de vida.

No que se refere especificamente às mulheres, a estas tem sido muito pouco atribuído o papel de heroína, porque, segundo Alex Barros Cassal, “o herói é uma construção cultural típica do mundo masculino – ele é o guerreiro, caçador, fático, dominador. (...) Ou seja, só os homens são heróis”<sup>334</sup> (Cassal apud Tega, 2008). Os papéis destinados às mulheres, no cinema, são muito diferentes daquele exercido por Ciete na vida real, a guerreira do cotidiano, que a cada dia tem que vencer uma batalha pelo direito de morar em uma habitação levantada por ela própria em um pedaço de terra esquecido pelos poderes públicos. Como afirmam Elice Numerato e Maria Helena de Oliveira,

Ao longo da história do cinema, a mulher tem sido representada como um apêndice do homem, só existindo em função dele e subjugada aos estereótipos que a cultura ocidental lhes impôs, sem contar as obrigações, ditas naturais, de mãe e de rainha

<sup>333</sup> Segundo pesquisa da Fundação Cultural Palmares, a presença de negros na programação é desproporcional à sua parcela no conjunto da sociedade. “Os números levantados pela pesquisa da FCP comprovaram que após analisar a programação de três emissoras públicas de TV ( TV Cultura, de São Paulo, Rede Brasil, do Rio de Janeiro e TV Nacional/Radiobras, de Brasília) durante o período de 8 a 15 de abril deste ano [2007], 0,9% da programação exibida pelas emissoras foram dirigidos à cultura afro-brasileira. O mesmo estudo aponta que menos de 10% dos apresentadores destes canais são negros e 5,5% dos jornalistas que atuam nas TVs públicas são de origem afro-descendente. (<http://www.terramar.org.br/oktiva.net/1320/nota/47273>).

<sup>334</sup> CASSAL, Alex de Barros. *A solidão do herói: prisão, clandestinidade, exílio e outros isolamento no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: mimeo, 2001. Citado por Danielle TEGA, in: “Gênero e cinema: reflexões e discussões teóricas”. In: IV ENECULT. Anais. Salvador: 28 a 30 maio 2008.

do lar, e o incentivo para se manter permanentemente jovem e sedutora. (Numerato; Oliveira, apud Tega, 2008)

No caso do filme de Trueba, as personagens femininas são fortes, existem por si sós e atuam independentemente dos homens, como sujeitos de sua própria história.

## 14 - Candombles (Candyall Music, 2005)

Gravado entre agosto e dezembro de 2003, o disco *Candombles* (Candyall Music, 2005) só ficou pronto em 2005 e dele foram tiradas apenas 2 mil cópias. Foi gravado no estúdio Ilha dos Sapos, com produção de Brown e seu parceiro Alê Siqueira; teve projeto gráfico, fotos e arte final de Ray Vianna; foi dedicado a Mãe Maiamba, D. Zezita e Mestre Pintado do Bongô. No título, mais uma vez Brown brinca com as línguas, fundindo-as e sobrepondo-as, para formar nova palavra plena de sentido no seu dialeto: candomblé (religião afro-brasileira) + bless (bênção) = bênção dos orixás.

A idéia foi reunir doze cânticos da tradição afro-brasileira<sup>335</sup>, adaptá-los para uma linguagem contemporânea, e gravá-los nas vozes de gente de santo. O disco foi apresentado por Brown como um “terreiro eletrônico”, um material que não foi necessariamente um resgate, mas um trabalho de manutenção, como ele mesmo explica:

Eu vou começar dizendo que o candomblé é a posteridade. Ou melhor: o orixá é a posteridade. Por que estou dizendo assim? Porque não é resgate. Esse termo resgate é um equívoco, por não estar dando o verdadeiro valor às pessoas que têm isso como memória, permitindo a estetização disfarçada de ajuda, homenagem. A cultura baiana não tem nada para se resgatar. O que esta riqueza está precisando é de manutenção. O Candombles é uma manutenção, aos cantos jejes, ijexás, iorubá, uma linha, que tem mais em Cuba. E manutenção não significa pegar aquilo e registrar de qualquer jeito, deixar pobre, não dar os devidos créditos e não buscar a atenção que aquelas pessoas precisam. Sempre fui contra a idéia de que nós devamos morrer com isso, porque isso não pertence ao candomblé, pertence ao orixá, à natureza, ao homem (Brown, 2005)<sup>336</sup>.

<sup>335</sup> 1- Labará; 2- Orerê Emafá; 3- Patuá; 4- Aguaxirê/Saleromi; 5- Xeré Jexé; 6- Kissangá; 7- Três Coruna; 8- Ódemã; 9- Coiacoia; 10- Saudação a Oxossi; 11- Seleloá (Nave Isaura); 12- Rei da Hungria.

<sup>336</sup> Cf. ALVES, Ceci. “Terreiro eletrônico de Brown”. A TARDE, 10/10/2005.

Os cantos da tradição afro-brasileira são de domínio público e foram adaptados por Brown, Faromi Rose, Tatá Monalê e D. Delza. As vozes são da yalorixá Maiamba (D. Angelina), Ekede Monânganga (D. Idalina), Faromi Rose, Tatá Monalê (alta patente do candomblé), Renato Bororó, D. Maria Gorda e as Filhas de Izaze: Cota Derecy, Cota Deressu, Cota Itarandá. São sete atabaques tocados por ogãs, Tatá Monalê e Mestre Caramba. Essa sonoridade sagrada foi acrescida de bateria e percussão eletrônicas, teclado, samplers e violino elétrico tocado por Felipe de Souza, que integra o Hip Hop Roots e assina a direção musical. Participam também o rapper Sinhô e a cantora Daniela. Talvez essa seja a mais ousada hibridação de Brown; ao reunir os cânticos tradicionais de uma religião que atravessou o oceano há centenas de anos aos contemporâneos instrumentos musicais produzidos com avançada tecnologia, está misturando culturas de continentes diferentes, o sagrado e o profano, o tradicional e o tecnológico, além de duas ou mais gerações.

*Candombles* foi produzido com o apoio da Prince Claus Fund for Culture and Development, uma fundação holandesa que tem por objetivo dar suporte a produções e ações culturais promovidas por pessoas e organizações na África, Ásia, América Latina e Caribe. O apoio é indicativo do trânsito de Brown também pelas esferas das políticas culturais transnacionais.

## **15 - Carlinhos Brown ao Vivo no Festival de Verão Salvador (Rede Bahia/Globo Marcas/ Candyall Music/Som Livre, 2007)**

Após o estrondoso sucesso nas ruas de Madri, devidamente documentado pelo programa Fantástico, da Rede Globo, Brown foi convocado pela organização do Festival de Verão (evento promovido pela Rede Bahia, afiliada da Rede Globo, já na sua 8ª edição) a realizar um festival dentro do Festival. Em janeiro de 2006, em um segundo palco, menor que o principal, ele comandou o seu Festivall Guetho Square, durante todos os dias do evento, com o patrocínio da Petrobras, Pepsi, Seda, Iguatemi, Sempre Livre, LG, Vivo e Skol. A cada noite ele apresentava seu próprio show e o de convidados de variados estilos. Teve

início aí o Sarau, que ele denominou Show Sarau Du Brown, e que viria a firmar-se um ano depois, no Museu Du Ritmo.

A abertura do palco do Festivall, na quarta-feira, se deu com a invasão de cerca de trezentos integrantes do grupo Zárabe que passaram correndo pelas ruas do Centro de Exposições, onde se realiza o Festival de Verão, tocando seus clarins, espalhando incenso e carregando a palavra de ordem: Paz. Depois de “dar a volta no Guetho”, Brown subiu ao palco e, ao som de Satisfaction, dos Rolling Stones, assistiu ao nascimento de Fever, o rasta personagem-símbolo do Festival de Verão que saiu de dentro de um ovo com um berimbau verde na mão. O nome Fever se deve ao significado (febre) e também por condensar a expressão FEstival de VERão. A performance foi do educador Joselito Crispim, criador do Grupo Cultural Bagunção, convidado por Brown devido à sua semelhança com o rasta. Juntos, Fever e Brown abriram a Noite do Rock, que recebeu as bandas Umbilical (Bahia), Medulla (Rio de Janeiro), B5 (Rio de Janeiro), Luxúria (São Paulo), Bruno Nunes (Bahia) e Meteora (Pernambuco)<sup>337</sup>.

No dia seguinte, quinta-feira, foi a Noite Trama, com abertura de Ronei Jorge e os Ladrões de Bicicleta, uma das bandas de rock de maior sucesso local, seguida de atrações do cast da gravadora paulista: Otto, Silveira, Claudio Zoli e Cansei de Ser Sexy. Na Noite do Hip Hop, sexta-feira, seu diálogo foi com o rapper carioca MV Bill que, como Brown, coordena projeto social. Apresentaram-se também a banda paulista Pavilhão 9, Wladimir Gasper e sua Incrível Orquestra de Dedos Solistas e a baiana Hip Hop Roots.

Para o sábado, Brown propôs ao Ilê Aiyê realizar dentro do Festivall a 27ª edição da Noite da Beleza Negra, festa onde o bloco escolhe a Deusa do Ébano que irá representar a entidade e desfilar no carnaval. Nessa noite, além do show de Brown como Carlito Marron, houve desfile coletivo das candidatas, apresentação do grupo de dança e cortejo, desfile individual, show da Band’Aiyê, despedida da Deusa do Ébano 2005 e encerramento com a Band’Aiyê.

Encerrando o Festivall, na Noite do Canjão, Brown levou cerca de 30 bandas de rock baianas selecionadas pela Associação Cultural Clube do Rock, que tocaram por 15 minutos cada, em um palco giratório. Foi a primeira vez que o rock local teve espaço no Festival de

---

<sup>337</sup> Cf. [http://ibahia.globo.com/especialfv2006/noticias\\_interna.asp?codigo=115486](http://ibahia.globo.com/especialfv2006/noticias_interna.asp?codigo=115486).

Verão. Nessa noite tocou com a Mar Revolto, banda que integrou em 1979, como percussionista, mas há muito desativada<sup>338</sup>. O convite deu início a uma série de ações: além de ter seu show registrado no DVD, a banda gravou com Brown no estúdio Ilha dos Sapos, participou de seu show no Festival de Inverno 2009, em Vitória da Conquista, e de um episódio da segunda edição do seriado *Ó Pai Ó*, também em 2009.

O Festivall Guetho Square foi pensado por Brown para ser “o terreiro do som, lançando novos valores e recebendo convidados especiais de todas as correntes musicais, concentrando esforços para que os deuses da música sempre baixem ali”<sup>339</sup>. Toda essa efervescência, no palco e nos bastidores, foi gravada para integrar o DVD *Carlinhos Brown ao Vivo no Festival de Verão Salvador*, que contou com equipes da Conspiração Filmes, Bahia Cinema & Vídeo – Rede Bahia, iContent e TV Globo. A direção geral foi de Carlinhos Brown, a direção de produção de Helena Buarque, produção executiva de Alessandra Serra e Aline Santana (da Nariz de Borracha). A gravação de áudio foi feita pela Unidade Móvel de Áudio do Estúdio Base, pós-produção de áudio pelo Studio Ilha dos Sapos, mixagem no Groove Studio, masterização no Classic Master e finalização no Estúdio Mega.

---

<sup>338</sup> Apesar de Brown ter comemorado seus 30 anos de vida artística em 2009, contados a partir de sua participação na banda Mar Revolto, seu nome não consta no primeiro disco da banda – *Mar Revolto* (Musiquim, 1979). Encontramos: “Formação: Luis Brasil (Voz, Guitarra, Craviola de 6 e 12), Geo Benjamin (Guitarra, Ovation, Flauta), Octávio Américo (Contrabaixo), Raul Carlos Gomes (Bateria, Percussão, Voz), Jorge Brasil (Bateria, Percussão, Voz), Vicente dos Santos (Percussão), Silvio Palmeira (letras). Participações: Silva Torres e Virgínia Carvalho (Voz, Vocal), Armandinho Macedo (Guitarra Baiana, Bandolim), Tomaz Improta (Piano acústico e elétrico), Beto Saroldi (Sax tenor e soprano), Cassia Noronha (Cello) e Zê Eduardo, Kleber Vogel, Ângelo e Henrique (Violinos). <http://vinilvelho.blogspot.com/2008/08/mar-revolto-1979-mar-revolto.html>.”

<sup>339</sup> Cf <http://www.revistasim.com.br/asp/materia.asp?idtexto=3730><http://www.revistasim.com.br/asp/materia.asp?idtexto=3730>. Acesso 26/03/09

## 16 - A Gente Ainda Não Sonhou (Sony / BMG, 2007)

*Creo que un sueño es una forma de alcanzarse a si mismo. Alguien en una cárcel sueña con su libertad y la tiene. Un enfermo sueña con su salud y la tiene. Los sueños de los que hablo son que este momento de enfermedad del mundo se vaya a pasar, inevitablemente el amor nos espera. (Brown, 2007)<sup>340</sup>*

O disco *A Gente Ainda Não Sonhou*, o quinto de sua carreira solo, recupera, em algumas canções, o clima romântico surgido nas parcerias com Marisa Monte e Arnaldo Antunes que esteve em estado de hibernação na fase em que Carlinhos Brown criou e apresentou ao mundo seu personagem Carlito Marron. Foi produzido por Brown com a co-produção, em algumas faixas, de Alê Siqueira, Javier Limón, Mikael Mutti e Walter Costa. Gravado e mixado entre março de 2005 e setembro de 2006, no estúdio Ilha dos Sapos, no Candeal, e masterizado por Tom Coyne no estúdio Sterling Sound, em Nova York, também contou com a participação especial de músicos como Javier Limón e Niño Josele em violões flamencos, Ramon Porrina na percussão flamenca e o baixista Alain Perez para a faixa *Pedindo Pra Voltar*, esta gravada no estúdio Casa Limón, em Madri, Espanha. Na faixa *Te Amo Família*, Brown tocou todos os instrumentos, cantou e vez os vocais. O mesmo acontece nas faixas *Garoa* e *Página Futuro*, nas quais conta apenas com vocais femininos. Aliás, nesse disco ele faz jus à denominação de multiinstrumentista; toca a maioria dos instrumentos: baixo, guitarras acústica e elétrica, violão, percussão eletrônica artesanal, bateria, bongô, conga, piano, surdo, agogô, teclados, timbau, berimbau e órgão.

O álbum saiu em duas edições diferentes. Foi lançado primeiramente na Espanha, em abril, com o selo Sony BMG, visando ao mercado internacional, com 14 faixas<sup>341</sup>. A capa é escura, com foto em close de Brown, na qual os tons amarronzados do chapéu e de sua pele se confundem e destacam-se do preto do fundo pela ótima luz da foto. O encarte traz fotos

<sup>340</sup> Cf <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2007/04/2468/>.

<sup>341</sup> 1- O Aroma da Vida (Brown); 2 – Mande um E-mail Pra mim (Brown/Marisa Monte/Arnaldo Antunes); 3 – Everybody Gente (Brown/Marisa Monte/Arnaldo Antunes/Seu Jorge); 4 - Aos Teus Olhos (Brown); 5 – Loved You Right Away; 6 – Goodbye Hello (Brown/Juninho Costa/Betão Aguiar); 7 – Marina dos Mares (Brown/Geo Benjamin); 8 – Pedindo Pra Voltar (Brown/Alaim Tavares); 9 – Garoa (Brown); 10 – Guaraná Café (Brown/Ivete Sangalo); Dia de Você (Brown/Michael Sullivan); 13 – Página Futuro (Brown/Marisa Monte/Arnaldo Antunes); 14 – Te Amo Família (Brown/Michael Sullivan).

de Brown caminhando por uma viela do Candeal e segurando um volante de carro; na página dupla central, foto desfocada do monumento ao Caboclo, símbolo da identidade nacional na Bahia, situado na praça 2 de Julho (Campo Grande), centro da cidade do Salvador.

A versão brasileira, que só saiu no fim do ano, tem o selo da Som Livre e o número de faixas reduzido para 11 – foram retiradas Aos Teus Olhos, Dia de Você, Página Futuro e a faixa-título A Gente Ainda Não Sonhou. A capa tem foto de Brown trabalhada no computador como um muro de tijolos. O encarte tem a mesma formatação e o título também foi mantido.

Esse título surgiu quando estava havendo o bombardeio no Iraque. Será que o que estava acontecendo era ficção ou havia pessoas reais sofrendo e chorando? Com a idéia de sonhar com o futuro nós inventamos a roda, os aviões, os foguetes, aprendemos a fazer novas mídias, a fazer guerra, mas não aprendemos a fazer paz. A paz virou um item supérfluo e isso está muito ligado a não sonhar. Sonhar acordado é bom, são essas coisas que modificam. Mas, acima de tudo, sonhar bem é facilitar que o sonho dos outros também se realize. (Brown, 2007)<sup>342</sup>

O disco foi indicado para o Prêmio Melhor Álbum Pop Contemporâneo Brasileiro, no 8º Grammy Latino. Nele, além de usar a mistura de línguas que lhe era peculiar, Brown arriscou-se a lançar canções com letra inteira em inglês (Goodbye Hello, Loved You Right Away), embora ele revelasse o desejo de recuperar o mercado brasileiro e, principalmente, o público brasileiro, porque tinha a consciência de que era preciso adaptar-se ao momento da indústria fonográfica, no qual prevalecia a chamada indústria do show.

Eu queria, precisava merecer lançar um disco no Brasil, não importa o resultado, sou uma pessoa de coragem para apresentar esse trabalho. Quero chegar a algum lugar, quero aprender e continuo querendo. [...]A Gente Ainda Não Sonhou pode ser tudo, mas pra mim se torna uma obra muito verdadeira, porque me liberta da ansiedade de precisar vender um milhão de discos. Disco não vende mais, enquanto a música está ligada ao puro, ao que sempre gostei de fazer<sup>343</sup>.

<sup>342</sup> ROLLING STONES, ed. 15, dez. 2007.

<sup>343</sup> Cf. “Carlinhos Brown, o cacique do Candeal volta à tribo”. O Estado de S.Paulo, 28 jan. 2008.

Passavam-se cinco anos desde o lançamento de *Carlito Marrón* pela BMG espanhola, e sete anos sem lançar disco no Brasil (o último havia sido o disco baiano *Bahia do Mundo*). Sem o Guetho, não tinha espaço para apresentar-se em shows e foi aproveitando o contrato para carnavais na Espanha, de onde partia para turnês pela Europa. Havia se tornado um cidadão do mundo, que só retornava a Salvador por ocasião do carnaval. Era hora de recuperar o contato com o público brasileiro.

Pela primeira vez na minha vida, toquei todos os instrumentos em uma gravação, pela primeira vez me dediquei por um ano e meio a um único projeto, e espero que esse esforço, esse carinho, seja percebido na qualidade do disco, o mais maduro de todos que já lancei. Neste momento quero voltar aos palcos, dividir este trabalho com o público. O artista nunca deve estar só<sup>344</sup>. (Brown, 2008)

## 17 - Pipocão (2007)

Com o patrocínio do Guaraná Antarctica, Carlinhos Brown lançou, no carnaval de 2007, mais um produto: o Pipocão, anunciado como o “maior bloco sem cordas do carnaval baiano”. Havia uma corda, mas esta se limitava a contornar o trio e assegurar um espaço livre mais à frente, onde Brown, suas *backings* e convidados do Camarote Andante podiam fazer evoluções. Foram distribuídas 30 mil tiaras de papel cartão em formato de uma grande pipoca, para quem quisesse seguir o bloco, o que, de certa forma, oficializava e uniformizava o folião pipoca. Abrindo passagem, uma alegoria: uma enorme panela transbordante de pipocas, outra criação de Ray Vianna. Na saída da concentração, Brown atirou pipocas – de verdade – nos que estavam perto, gesto que não era propriamente do Pipocão, mas um ritual para Obaluaiê que ele costuma repetir em suas apresentações de palco e de rua, ao som de Asanshu. Além disso, era segunda-feira, dia de homenagear o orixá.

Com esse novo bloco, que diferenciava de todos os demais por não ter custos nem abadá, mas também não era um simples amontoado de foliões pipoca porque havia a tiara para dar uma unidade, Brown pretendia oferecer algo mais a esses foliões: “O carnaval tem de

<sup>344</sup> Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2007/04/07/295271012.asp>.

ser um evento mais generoso com a população. A idéia do Pipocão é democratizar a folia. Chega de abadás e cordas”<sup>345</sup>. Apesar da boa intenção, o Pipocão não atendeu às expectativas; nem todo mundo queria usar a tiara, a maioria dos que seguiam a banda dispensou o adereço, e o bloco só saiu em 4 de fevereiro de 2008, com patrocínio do guaraná Antarctica. É uma característica de Brown estar sempre experimentando, mas sem insistir se não funciona como previsto. Nesse caso, ele reformula ou cria algo novo, como aconteceu nos carnavais seguintes.

## 18 - O novo Guetho

### 18.1 - Patrimônio cultural

Antes da apresentação do Museu Du Ritmo - com todas as suas variações, inclusive o Centro de Música Negra, em vias de instalar-se no mesmo prédio -, faz-se necessário repensar alguns conceitos como patrimônio cultural e políticas públicas, aos quais a carreira de Carlinhos Brown está relacionada.

A noção de patrimônio surgiu no contexto da sociedade ocidental moderna diretamente ligada à noção de herança particular. O sentido de bem coletivo, legado ou herança artística e cultural de um grupo social começou a emergir na França, logo após a Revolução Francesa, quando a população destruía vestígios do Antigo Regime e alguns intelectuais se mobilizaram para salvar obras consideradas imprescindíveis para a construção da nação<sup>346</sup>. No século XIX, o exemplo da França foi seguido por toda sociedade moderna ocidental. Junto com a nação moderna, houve necessidade de criar discursos e símbolos que expressassem unidade, coesão e homogeneidade; dessa forma, quando a noção de

---

<sup>345</sup> Cf. ARAUJO, Glauco. “Carlinhos Brown critica carnaval da Bahia”. G1, 15/02/2007. Disponível em <http://g1.globo.com/Carnaval2007/0,,AA1457911-8037,00.html>.

<sup>346</sup> A noção de patrimônio afirmou-se, portanto, em oposição à de vandalismo, e em 1794 surgiu a figura do *crime contra o patrimônio*, que compreendia a destruição deste como crime contra o povo. A partir de então, a França promoveu um movimento para inventariar e preservar as obras consideradas representativas da nação, o que deu início ao casamento entre a noção de patrimônio e a formação dos Estados nacionais, delineando-se a idéia de Patrimônio Nacional como um conjunto de “bens considerados dignos para representar a memória e a identidade nacionais” (Lima Filho; Abreu, 2007, p.23).

patrimônio passa a ser associada à dos Estados nacionais, as nações constroem seus patrimônios: museus, bibliotecas e monumentos capazes de materializá-las<sup>347</sup>.

O Patrimônio Nacional é o lugar de memória por excelência, uma vez que não apenas é capaz de expressar e sediar a Memória Nacional, mas, sobretudo, de objetificá-la, materializá-la em prédios, edifícios, monumentos que podem ser olhados, visitados, percorridos. O Patrimônio Nacional consegue a proeza de estancar um tempo veloz e de referenciar os indivíduos sobre as lembranças heróicas das nações modernas e sobre suas próprias lembranças. (Abreu, 2007: 268)

No Brasil, a preocupação com o patrimônio teve início na segunda década do século XX, quando, no Rio de Janeiro, intelectuais manifestaram sua preocupação quanto demolições que, em nome do progresso e da civilização, punham abaixo os vestígios da cidade colonial. Começava a surgir uma consciência da necessidade de se preservar datas, vultos históricos e edifícios públicos para viabilizar a construção de uma narrativa nacional. Instituições como o Museu Histórico Nacional (1922) e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838)<sup>348</sup> mobilizaram historiadores a produzirem documentos da História do Brasil.

---

<sup>347</sup> Como essas “comunidades imaginadas” necessitavam de bens que representassem a memória e a identidade nacionais, houve uma tendência para pensar e representar a cultura como um conjunto de bens materiais. A esse respeito, Richard Handler formulou o conceito de “objetificação cultural”, que denomina o processo de coisificação de culturas em modernos contextos nacionais. Outro conceito que orientou as pesquisas sobre patrimônio foi o de *lugares de memória*, desenvolvido por Pierre Nora para designar fragmentos de memória em franco desaparecimento. Para Nora, a História moderna, com sua representação linear do tempo e a reconstrução do que não mais existe, substituiu a memória coletiva das sociedades tradicionais, nas quais não havia necessidade de guardar objetos ou fazer registros, porque festas, rituais, cânticos e narrativas míticas já tinham a função de fazer lembrar; o gesto cotidiano, sempre repetido, era extremamente significativo, o que proporcionava uma estreita relação entre ato e significado. Nas metrópoles das sociedades ocidentais modernas, no entanto, o aprimoramento de sistemas de transportes e de comunicações ocasionou uma desterritorialização do indivíduo, fazendo-se necessária a criação de lugares de memória, “compreendidos no sentido pleno do termo, do mais material e concreto, como os monumentos aos mortos e os Arquivos nacionais, ao mais abstrato e intelectualmente construído, como a noção de linhagem, de geração, ou mesmo de região e de ‘homem-memória’” (Nora, apud Lima Filho; Abreu, 2007, p.26). A memória nacional seria, então, o último esforço de construção de uma memória coletiva, ao reunir esses lugares de memória.

<sup>348</sup> Em 21 de outubro de 1838 criou-se o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o IHGB, inspirado no Institut Historique, fundado em Paris, em 1834. Membros da “boa sociedade”, figuras importantes da elite econômica e literária do Rio de Janeiro, associaram-se de imediato. Desde a sua inauguração o IHGB contou com a proteção de D. Pedro II, expressa por uma ajuda financeira que a cada ano significava uma parcela maior do orçamento do Instituto. Mas foi somente a partir de 1840 que o Imperador, além de participar frequentemente de suas sessões, tornou-se o grande incentivador da Instituição. <http://www.multirio.rj.gov.br/historia/modulo02/ighb.html>

Durante o Estado Novo, em 1937, quando Gustavo Capanema era ministro da Educação, foi criado o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN. Sob a direção de Rodrigo Mello Franco de Andrade, o SPHAN foi de suma importância para a implantação de uma política pública de âmbito federal que inventariou bens a serem preservados e tombados em todo o país e valorizou a cultura material, o passado e o tema do nacional. Formou-se uma mentalidade patrimonialista que envolveu governos e sociedade civil contra a especulação imobiliária, a descaracterização de cidades e o comércio ilegal de obras de arte e antigüidades. Ao SPHAN seguiram-se, no transcorrer do século XX, outras instituições como a Fundação Nacional Pró-Memória, o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural - IBPC e o Instituto do Patrimônio Histórico Nacional – IPHAN.

Nos anos 70, o conceito de cultura passou a incorporar as noções de diversidade, valorização da diferença, contextualização e relativização, o que o colocava em oposição ao racismo, o etnocentrismo, o evolucionismo e a hierarquização dos povos. Em todo o mundo deram-se debates, fomentados pela UNESCO. Ao assumir a direção do IPHAN em 1979, o artista plástico Aloísio Magalhães propôs a associação dessas noções às políticas públicas para o patrimônio. Para Magalhães, não caberia considerar o passado como fonte privilegiada para a construção de uma identidade nacional porque existiriam tantos passados quantos fossem os diferentes grupos sociais, étnicos e religiosos da sociedade brasileira. Além disso, acreditava que a identidade cultural brasileira ainda estava em formação, e o passado era apenas parte desse processo (Abreu, 2007: 274).

Embora o tema do patrimônio estivesse em pauta no meio acadêmico nas décadas de 1980 e 1990, provavelmente devido às comemorações do bi-centenário da Revolução Francesa e, no Brasil, devido ao centenário da República<sup>349</sup>, ambos em 1989, o tema das políticas

---

<sup>349</sup> Além de Pierre Nora, que se dedicou a estudar o processo de construção do Estado-nação francês, destacando o culto aos heróis, os manuais de História da França para crianças, os guias de viagem e a invenção do patrimônio francês, Eric Hobsbawm publicou a *Era dos impérios*, sobre as transformações na Europa a partir de 1870, e *A invenção das tradições*, onde apresenta o conceito de “tradição inventada”, essencial para a consolidação dos Estados nacionais. No Brasil, que comemorava um século de República, José Murilo de Carvalho publicou *A formação das almas*, sobre a elaboração dos símbolos nacionais brasileiros. Estudos antropológicos começaram a se voltar para a construção de identidades regionais – caso de Ruben George Oliven sobre a invenção do gaúcho e de Maria Brandão sobre a baianidade – e inaugurou-se uma linha sobre práticas de colecionamento e museus, estes entendidos como parte expressiva dos patrimônios nacionais. Regina Monteiro Abreu, em *A fabricação do imortal*, apontava o museu como lugar de

culturais sofreu, nessas mesmas décadas, o que Rubim e Calabre (2009) denominaram “um grande silêncio”, por conta da hegemonia neoliberal. No entanto, é nesse contexto que aparece o tema da diversidade, desafiando e confrontando interesses, criando tensões e entrando em conflito com os grandes atores da globalização, que pretendiam tornar a cultura uma mercadoria como outra qualquer. O IPHAN passou por uma crise que teve início com a morte de Aloísio Magalhães em 1982 e se agravou com a política do governo Collor<sup>350</sup>. Continuou privilegiando o tombamento de bens móveis e imóveis considerados relevantes para a nação brasileira por suas características arquitetônicas, artísticas ou históricas, mas havia esforços isolados de grupos que entendiam o patrimônio como conjunto de bens que incluía aspectos intangíveis da cultura. Um exemplo dessa luta foi o tombamento, em 1984, do terreiro da Casa Branca, situado na cidade do Salvador, Bahia, e apontado como a primeira casa de candomblé do Brasil.

Os membros do Conselho da SPHAN que discordavam dessa posição tinham suas convicções honestas e arraigadas, produto de décadas de práticas voltadas para um outro tipo de política de patrimônio. Argumentou-se também que não era possível tomar uma religião. Quase todos os presentes na reunião de Salvador concordavam que era necessário proteger o terreiro, mas alguns insistiam em não se utilizar a figura do tombamento. (...) Houve intenso debate com prós e contras. Como já disse, alguns dos argumentos contrários tinham suas razões e explicações a partir do que vinha sendo feito até então. No entanto, não posso evitar mencionar que em alguns casos poderia haver um certo desprezo pelo que considerávamos importantes manifestações culturais da nação brasileira. (Velho, 2006)

No âmbito mundial, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - UNESCO teve papel fundamental na implementação de políticas públicas no campo da cultura, através da publicação de uma série de documentos a partir da segunda metade do século XX. O conceito de patrimônio foi sistematizado pela primeira vez em 1954, quando o Convênio para a Proteção dos Bens Culturais no Caso de Conflito Armado, firmado em Haia, reconhecia seu valor histórico e artístico, e proibia roubo, pilhagem e

---

trocas simbólicas e rituais em que agentes sociais constroem uma versão da História do Brasil e seus personagens.

<sup>350</sup> Em 1990, no governo Fernando Collor, a instituição passou por um processo de desmonte - assim como a Pró-Memória, a Funarte e outras - e seu nome foi mudado para Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, mas em 1994, no governo Fernando Henrique, voltou à denominação original.

destruição de bens culturais de países envolvidos. Outros documentos<sup>351</sup> manifestavam preocupação com as chamadas culturas tradicionais, que estariam ameaçadas face à mundialização e sua tendência a homogeneizar e ocidentalizar o planeta, e também expostas à pirataria vigente no capitalismo globalizado – manifestações e conhecimentos tradicionais dessas culturas estariam visadas por um mercado ávido por objetos raros e exóticos. A preocupação da UNESCO era descobrir os meios de proteger comunidades contra a apropriação de seus acervos, já que não havia legislação sobre direitos de criações coletivas ou de autoria desconhecida. Destacava-se a importância de se proteger os mestres das culturas tradicionais, portadores de conhecimentos não documentados pela escrita. Assim, no final dos anos 90, verificava-se uma mudança no campo do patrimônio: se antes lastimava-se a perda de bens, prédios e edificações, a preocupação passava a ser com o “desaparecimento daqueles que constituíam os ‘outros’ do mundo civilizado” (Lima Filho; Abreu, 2007:34), cujas culturas exóticas tinham sobrevivido a diversas fases do capitalismo mas não sobreviveriam à globalização. Nos anos 2000 o tema da diversidade volta à agenda de discussões.

Em 2003, a UNESCO, detectando a predominância da dimensão material na concepção clássica do patrimônio, reconheceu e instituiu, através da Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, o patrimônio cultural imaterial – PCI, relacionado a fundamentos identitários. Se a noção de acervo desvinculava o patrimônio de sujeitos, grupos e classes sociais, a de patrimônio cultural imaterial os valorizava não só como transmissores e herdeiros, mas também como criadores de novos patrimônios<sup>352</sup>. Em 2005, na 33ª Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e

---

<sup>351</sup> Entre os quais figuram a Declaração dos Princípios de Cooperação Cultural Internacional (1966), a Convenção sobre as Medidas que Devem Adotar-se para Proibir e Impedir a Importação, a Exportação e a Transferência de Propriedade Ilícita de Bens Culturais (1970); a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural (1972); a Recomendação para a Normalização Internacional de Financiamento à Cultura (1980); a Recomendação para a Salvaguarda das Tradições Culturais e Folclóricas (1989); a Declaração Universal da UNESCO sobre a Diversidade Cultural (2001); a Declaração de Salamanca (2002).

<sup>352</sup> O documento define o patrimônio cultural imaterial como “as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Esse patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana” (UNESCO, 2003, p.4).

a Cultura, foi aprovada a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, ratificada por 98 países.

No Brasil, as preocupações com o patrimônio cultural imaterial foram oficializadas com o Decreto 3551, de 4 de agosto de 2000, que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências<sup>353</sup>. No entanto, até o século XX, não havia informações sobre a diversidade cultural. Em 1999, 2001 e 2005 o IBGE incluiu na sua Pesquisa de Informações Básicas Municipais (Munic) questões sobre esporte, cultura e lazer, mas estas referiam-se apenas às gestões municipais. Apenas em 2006, devido a um acordo com o MinC, foi incluído o Suplemento de Cultura, com informações mais detalhadas. Os índices revelavam uma diversidade artística significativa que precisa ser conhecida e, assim, gerar políticas públicas que garantissem sua existência (Rubim; Calabre, 2009).

Segundo Rubim e Calabre (2009), uma política cultural deve ser necessariamente pública, estar associada à questão da democratização da sociedade, o que significa incorporar novos atores, e promover uma relação entre diversidade e identidade, de modo que haja intercâmbio entre culturas, e nunca a imposição de uma sobre a outra. O papel do Estado é deliberar publicamente o que foi decidido nos debates com a sociedade, e ter uma atuação associada a valores. Os autores questionam as leis de incentivo por retirarem o poder de decisão do Estado e da sociedade para entregá-lo ao mercado, o que põe em risco o caráter público e a preservação da diversidade cultural.

---

<sup>353</sup> O Decreto 3551 determina que o registro seja feito em quatro livros: “I - Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades; II - Livro de Registro das Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social; III - Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas; IV - Livro de Registro dos Lugares, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas.” “Outros livros de registro poderão ser abertos para a inscrição de bens culturais de natureza imaterial que constituam patrimônio cultural brasileiro e não se enquadrem nos livros definidos no parágrafo primeiro deste artigo.” [http://www.cultura.gov.br/legislacao/direitos\\_autorais/legislacao/index.php](http://www.cultura.gov.br/legislacao/direitos_autorais/legislacao/index.php).

## 18.2 - Museu do Ritmo: patrimônio e entretenimento

*O Museu vai ser um lugar para a eternidade e não vai precisar de mim, vai perpetuar a Bahia (Brown, 2007)<sup>354</sup>*

A palavra museu tem origem grega. Refere-se ao Museión (Templo das Musas), localizado em Crotona, no século VI a.C. As Musas são filhas de Mnemosine, a deusa da memória, e de Zeus, pai de todos os deuses, símbolo de poder; e os museus são, ao mesmo tempo, lugares de memória e lugares de poder. No entanto, os museus são, freqüentemente, lugares de memória do poder, espaços pouco democráticos onde o que importa é celebrar o poder de um grupo social, étnico ou religioso sobre outros. Nesses museus celebrativos da memória do poder, as coleções são personalistas, etnocêntricas e monológicas, mas tratadas como se fossem a expressão do universal, e os objetos que as compõem são considerados como indicadores de prestígio social. As relações entre museus, Estado e classes privilegiadas estimularam esta perspectiva. Mário Chagas (1998) aponta para a freqüência com que museus são instalados em construções representativas de estruturas de poder - como palácios, fortes, sedes de instituições, residências de personalidades - e destaca a necessidade de colocar esses lugares de memória a serviço do exercício da cidadania, e não apenas como privilégio de grupos economicamente abastados. “O compromisso, neste caso, não é tanto com o ter e preservar acervos, e sim com o ser espaço de estímulo às novas produções” (Chagas, 1998:23). Parafrazeando Mário de Andrade, que disse encontrar uma gota de sangue em cada poema, Chagas reconhece uma veia poética pulsando no museu, o que não só lhe confere uma dimensão humana, como permite compreendê-lo como arena, espaço de conflito marcado pela contradição e dialética, bem distante do espaço neutro e apolítico que se imagina.

Maria Célia Moura Santos (2000) refere-se a uma acentuada participação da sociedade nos processos museais a partir da década de 1960, quando se repensou o conceito de patrimônio e a relação do museu com a sociedade. Partiu-se da contemplação da museografia planejada por uma equipe técnica autorizada, que detinha o conhecimento sobre o acervo, para as ações integradas de técnicos e sujeitos sociais que se apropriavam desse patrimônio.

---

<sup>354</sup> Cf. <http://www.globo.com>.

Segundo Luis Alonso Fernández, o novo paradigma da museologia, ao reformular o conceito de museu, desviava o foco da disciplinaridade para a multidisciplinaridade, do edifício para o território, e do público para a comunidade. O novo museu encontra sentido com a participação das pessoas e grupos da comunidade, que não são mais considerados receptores passivos, mas especialistas nas questões concernentes à sua própria história. O trabalho do novo museu baseia-se no diálogo entre museólogo e comunidade (Apud Victor, 2005). O museu deixou de ser espaço de contemplação de objetos para ser espaço de mediação entre uma comunidade e seu acervo, ou seja, seu patrimônio, sua identidade, sua memória. É hoje, antes de tudo, um espaço para experimentação e produção do conhecimento.

O Museu do Ritmo foi idealizado por Carlinhos Brown como um complexo que visava à preservação do patrimônio, ao fomento à cultura e ao entretenimento. Instalado no Mercado do Ouro, foi inaugurado em 2 de fevereiro de 2007, dia de Yemanjá. A princípio, seria o lugar que iria substituir o Candyall Guetho Square, fechado para grandes públicos, mas o projeto do arquiteto Sidney Quintella previa ações para curto, médio e longo prazos. Como parte dessas ações, foi aberta a Galeria Mestre Pintado do Bongô e uma exposição de fotos de Marisa Viana com o registro das transformações efetuadas no espaço. Além da utilização do pátio para eventos musicais, constavam do projeto original a construção de uma Calçada da Fama, a recuperação da igreja de Santa Luzia do Pilar, edificação próxima que se encontra em estado de deteriorização, a digitalização do acervo de fitas da João Américo Sonorização, que tem registros de shows realizados na Bahia desde os anos 70, e uma intervenção social na comunidade vizinha do Pilar, a partir da criação de escola de inclusão digital. Quanto ao nome escolhido, Brown explicou a grafia da conjunção *do* como *du*, do modo como se pronuncia, porque o *u* representaria a união de todos os ritmos, tem a forma de um copo em que cabem todas as misturas e também porque remeteria às arcadas do Mercado, embora de cabeça pra baixo<sup>355</sup>. Mas ele já havia usado desse artifício quando apresentou seu Sarau du Brown no Festivall Guetho Square, em 2006, e voltaria a fazê-lo no seu novo espaço, tornando o *du* mais uma de suas marcas.

---

<sup>355</sup> Cf. Correio da Bahia, 21 fev. 2007.

O Museu foi instalado no prédio do Mercado do Ouro, situado à avenida Jequitaiá, no antigo bairro do Comércio, Cidade Baixa, em Salvador. A idéia de instalar ali o Museu embutia a intenção de salvaguardar um patrimônio arquitetônico com importante história mas em visível degradação. O Mercado foi construído em 1879 pela Companhia Edificadora do Pilar no antigo Cais Dourado da Freguesia do Pilar. Situado na beira do mar, tinha um guindaste que retirava as mercadorias dos barcos atracados e as levava ao prédio; à sua frente, aos domingos, era instalada uma feira chamada Arraial dos Sete, uma verdadeira festa com samba de roda e capoeira que deu origem à Feira de Água de Meninos, incendiada em 1964 (Senna, 2005). Depois de passar por vários donos, em 1910 foi adquirido por Francisco Amado da Silva Bahia, um próspero comerciante, industrial e fazendeiro que na década de 1920 chegou a possuir cerca de 320 açougues, além de abatedouros, depósitos, oficinas, moradias, frotas de veículos. Com sua mulher Sinhazinha teve 17 filhos, e como havia determinado em testamento que o Mercado não poderia ser vendido enquanto não se formassem todos os seus netos, por ocasião de sua morte, em 1924, o imóvel passou à Fundação Amado Bahia por doação (Monteiro, 2005). Quando o último neto completou os estudos, em 1952, a Fundação deu lugar à Patrimonial Amado Bahia Ltda, ainda hoje responsável pelo imóvel onde funcionam diversas lojas, dentre as quais o tradicional Restaurante do Juarez, ali instalado há mais de 50 anos<sup>356</sup>. Com mais de 4 mil metros quadrados de terreno e mais de 6 mil metros quadrados de área construída, o imóvel passou por várias reformas, a primeira devido a um aterro decorrente de obras no porto de Salvador que acabou com seu cais, construiu ali uma avenida e modificou sua fachada, deixando-a muito distante do mar. Outras pequenas reformas aconteceram por conta de vários incêndios e alargamentos de rua, que foram transformando sua estrutura e aparência.

Embora tenha sido de suma importância para o comércio em Salvador, o Mercado do Ouro entrou em decadência junto com os demais estabelecimentos do bairro a partir da década de 1970, quando houve um movimento de descentralização do comércio e transferência do centro administrativo e financeiro para outra região, a que abrange Iguatemi e Paralela. Nos anos 1990, a Prefeitura Municipal do Salvador iniciou um processo de revitalização do

---

<sup>356</sup> Além desse, há outros 2 restaurantes populares, loja de produtos químicos, distribuidora de água, uma sacaria, oficina de letreiros de néon. (Monteiro, 2007)

bairro do Comércio, com políticas de incentivo para novos investimentos<sup>357</sup>, e criou o Escritório de Revitalização para desenvolver estudos e projetos para ordenar e acelerar o programa. Nessa leva deu-se a instalação de faculdades, *call centers*, escola de enfermagem, entidades de classe, varas do TRT, restaurantes, lojas, cyber cafés e, especificamente no Mercado do Ouro, o evento Casa Cor Bahia 2005, que promoveu algumas poucas modificações na aparência do imóvel. Em 2006, a Prefeitura instituiu o Master Plan, que propunha incentivos fiscais para o estabelecimento de empreendimentos na área, inclusive aqueles integrantes das cadeias produtivas da economia cultural e das indústrias criativas – caso do Museu do Ritmo.

Segundo Carlos Alfredo de Carvalho Monteiro (2007), bisneto de Amado Bahia e atual diretor da Patrimonial Amado Bahia Ltda, Brown fechou contrato de aluguel do espaço em dezembro de 2006. Embora tenha demonstrado interesse em adquirir o imóvel e a família em vendê-lo, a venda estava judicialmente impedida porque dos 63 cotistas da Patrimonial apenas 21 estavam vivos, e os inventários dos 42 restantes ainda se encontravam em andamento. Esta situação de instabilidade impediu que Brown fizesse as instalações definitivas de seus projetos iniciais, o que, de certa forma, interferiu positivamente; depois de mudanças sucessivas no espaço destinado à Galeria Pintado do Bongô, em 2010 o prédio entrou em reformas para ali abrigar o Centro de Música Negra, com apoio multinacional de várias instituições públicas e privadas, como veremos a seguir.

Quando parte do Mercado do Ouro transformou-se em Museu do Ritmo, houve também mudança na função dos espaços, sendo que alguns continuaram modificando-se a cada verão. O prédio tem três grandes portais em arco, com portões de ferro: o principal, na frente, dava acesso aos escritórios da administração do Mercado e da Duetto Eventos & Consultoria, produtora que administra o Museu, e nos dias de evento abria-se aos

---

<sup>357</sup> O governo municipal lançou um Plano de Revitalização do Comércio, que pretendia, dentre outras ações, recuperar e preservar prédios e monumentos de interesse histórico ou cultural. As diretrizes do Plano são: atração de atividades de interesse para a revitalização; fixação de moradores na região; adaptações na legislação do uso e ocupação do solo; melhorar a acessibilidade; circulação e estacionamento de veículos; transporte coletivos; melhorias ou adequação de serviços públicos: drenagem, iluminação, saneamento, pavimentação, etc.; melhorias no mobiliário urbano, praças e espaços abertos, áreas de pedestres, etc.; valorização da paisagem urbana, notadamente quanto ao chamado frontispício constituído pela visão da Baía de Todos os Santos, da Cidade Alta e da Cidade Baixa; valorização dos pontos de interesse turístico; preservação dos prédios ou monumento de interesse histórico ou cultural; recuperação de prédios deteriorados; plano estratégico de segurança pública. (Disponível em [http://www.revitalizarcomercio.com/f\\_apresentacao\\_proposta.php](http://www.revitalizarcomercio.com/f_apresentacao_proposta.php), acesso em 19/01/2008)

convidados vips. Nesse hall de entrada foi montado, no alto, um altar com a imagem da padroeira do estado, N. Sra da Conceição, que recebeu desenhos de anjos nas paredes, velas nos degraus nas duas laterais que levam ao altar e teto coberto por franjas de papel - esse primeiro altar foi montado pela mãe de Brown, reconhecida por sua habilidade nessa arte. A entrada para o público ficava (e assim permaneceu até 2010) à esquerda do edifício; ao atravessar o portal passava-se por um corredor largo onde havia cinco confessionários de madeira usados como bilheterias e as catracas. Quando fizeram o camarote, em 2008, cujo acesso se dava pela porta principal, ali foram colocados confessionários e catracas, e o altar foi modificado por Ray Vianna: o lugar da santa foi coberto por uma plotagem de entalhes em ouro de igreja barroca e os degraus, em vez de anjos e velas, tinham timbaus coloridos com óculos escuros, referência a Brown. A terceira porta, junto à Galeria, foi destinada à saída de emergência.

O espaço do Museu tem capacidade para três mil pessoas e conta com *lounge*, enfermaria, bares, camarins e sanitários. Esses equipamentos foram instalados na construção em forma de retângulo vazado que contorna o pátio cimentado de vermelho onde se realizam as festas a céu aberto. Ao ser inaugurado, no verão 2007, tinha as paredes e os portais em arco pintados em cor branca, com algumas poucas colunas em vermelho vibrante. O palco tinha cobertura de tecido branco em forma de tenda com vários picos e se situava ao fundo do pátio. À sua frente, o chafariz central, original do Mercado, com pedestal de azulejos, e uma outra estrutura mais alta e metálica, que sustentava uma escultura em bronze representando Rigoletto, o bobo da corte que dá nome à ópera de Giuseppe Verdi criada no século XIX. Completando o conjunto, no canto esquerdo do pátio, próximo à entrada principal, destacava-se, devido às dimensões e ao brilho prateado, uma réplica da Caetanave, o trio elétrico com a forma de nave espacial – na verdade inspirada no avião Concorde - criado por Orlando Campos para comemorar a volta de Caetano Veloso do exílio, em 1972. A nova Caetanave construída por Ray Vianna foi assentada sobre quatro pilares com 12 metros de altura e a ela foi acoplado um elevador hidráulico para conduzir os músicos.

Para o verão 2008 - inaugurado no Museu em 25 de novembro de 2007 -, as paredes foram pintadas com alegres figuras geométricas em cores vibrantes que, embora diferentes, tornavam o espaço mais próximo do clima do Candyall Guetho Square. O altar recebeu

pintura nova e outros santos. O chafariz havia sido desmontado, assim como o Rigoletto, para que em lugar deles fosse montado o palco, bem no centro do pátio. O novo palco tinha cobertura na forma de pirâmide, fazendo lembrar um pagode chinês, e as laterais vazadas, de modo que ficou todo visível para o público situado em qualquer parte. O cenário se resumia ao teto forrado com tecido pintado com desenhos de escamas azuis e no fundo, ladeando a entrada dos músicos, dois grandes golfinhos na mesma cor. O destaque ficou para uma placa centralizada no alto do procênio, com uma imagem de um gorila com coroa dourada e os dizeres: Timball King. Neste verão o Museu ganhou camarote.

A Galeria Mestre Pintado do Bongô também foi sofrendo mudanças. No verão 2007, ocupava várias salas da ala direita do Mercado, cada uma com um piso diferente, sempre coberto de matéria orgânica, atravessado por uma passarela de madeira forrada de carpete vermelho e elevada a uns 20 cm do piso, por onde os visitantes podiam andar. Em algumas dessas salas, combinações de tipos de feijão em variadas colorações - branco, preto, carioquinha – formavam tapetes naturais, com desenhos geométricos; outra tinha piso de arroz branco; outras de pipoca com desenhos formados por pétalas de flores. Diante de tamanha exposição de produtos comestíveis, os pombos se sentiram tentados: entraram pelos antigos óculos para circulação de ar oriundos do projeto original do Mercado e fizeram seu banquete, deixando um rastro de penas e excrementos. No verão seguinte, os materiais dos pisos haviam sido trocados por outros menos apetecíveis, como o carvão vegetal. Em 2009, havia areia branca com folhagens, confete, serragem e uma sala com o piso coberto por gradis de ferro batido de demolição. Em 2010, só o cimento.

O acervo da Galeria foi inicialmente formado por coleções particulares de Carlinhos Brown, expostas de modo pouco sistematizado. Continha quadros de sua autoria, santos antigos dos séculos XVII e XVIII, um grande vitral, instrumentos musicais de outras regiões do mundo, uma guitarra autografada por James Brown, instrumentos de famosos, da banda Timbalada e outros artesanais fabricados por Brown e músicos do grupo Zárabe, muitos deles com tubos em PVC. Devido às reformulações no espaço efetuadas no pátio, em 2008 a Galeria recebeu a coluna do chafariz danificada pela remoção (a escultura do Rigoletto foi para o *lounge*). No verão 2009, abrigou exposição bem diversificada: havia telas de diversos artistas plásticos (Sergio Rabinovitch, Ray Vianna, Iuri Sarmiento, Menelaw Sette), de Brown e portas de demolição com pinturas de mulheres; a sala do

grande vitral reunia figurinos de Carlito Marrón com instrumentos musicais; outra guardava as cabeças de peixe do figurino da banda no verão anterior, o tecido do cenário reproduzindo escamas e uma plotagem em tamanho natural da foto da capa do CD *A gente ainda não sonhou*; outra guardava um par de jarros imensos com desenhos de dragão; no conjunto das últimas três salas, que anteriormente abrigara os instrumentos da Timbalada e do Zárabe, o tambor gigante de Fia Luna guardava a entrada de uma exposição do projeto Aos Olhos dos Erês, da APAS, que mobilizou crianças e jovens para reconstituir a memória do Candeal através do registro, em vídeo e fotos, de depoimentos de antigos moradores e assim preservar o patrimônio imaterial local. Em 2010, a Galeria estava desativada e da sua alegria colorida dos verões anteriores só restara a passarela com carpete vermelho; o acervo dera lugar às primeiras instalações do Centro de Música Negra e havia ali 11 televisores grandes presos às paredes e um telão, exibindo filmes.

Embora a Galeria se transformasse a cada verão para atrair o público, era um equipamento sazonal, porque não tinha estrutura física – climatização, desumidificação, luz especial – para abrigar obras de arte por muito tempo sem prejudicá-las e podia apenas abrigar exposições itinerantes. O que atraía público, não apenas no verão, mas durante todo o ano, embora mais esporadicamente, eram os eventos musicais. Antes mesmo de ser inaugurado, o Museu do Ritmo abriu as portas em 3 de janeiro de 2007, para abrigar a 28ª edição da Noite da Beleza Negra, evento realizado pelo bloco afro carnavalesco Ilê Aiyê para a escolha da sua Deusa do Ébano<sup>358</sup>. Para o carnaval, mantendo-se fiel ao seu estilo que o impulsiona às inversões, Brown criou o Baile do Bloco Parado. Com o slogan “Esse bloco parou pra você”, o evento recuperou o clima dos antigos bailes de carnaval dos clubes sociais que até a década de 1980 eram freqüentados por várias gerações. Em vez de o bloco se movimentar linearmente, seguindo o trio elétrico pelos vários quilômetros dos circuitos, como acontece nos carnavais de rua de Salvador, as bandas ficavam fixas no palco e as pessoas se movimentavam apenas no espaço restrito do pátio, ou seja, não saíam do lugar. Dentro dessa proposta antropofágica e saudosista dos anos 80 e anteriores, foi recuperada

---

<sup>358</sup> A vencedora recebe um prêmio em dinheiro e o direito de acompanhar a entidade não só no carnaval, em lugar privilegiado no seu carro alegórico, como também nos eventos e viagens que o grupo faz pelo Brasil e exterior. A festa teve como atrações uma banda de samba, a Band’Aiyê e o cantor de reggae Edson Gomes, além da presença de Carlinhos Brown e da apresentadora Regina Casé. A parceria de Carlinhos Brown com o Ilê Aiyê já havia acontecido no ano anterior, quando recebeu a Noite da Beleza Negra – 2006 no Festival Guetho Square, palco alternativo do Festival de Verão coordenado por ele.

também a “mamãe-sacode”, adereço feito com um pedaço de madeira que tem nas pontas longas franjas coloridas feitas com fitas de material sintético - o conjunto de mamães-sacode agitadas com as mãos para o alto causava grande efeito visual nos desfiles dos blocos pelas ruas – e quem ia ao Baile, ao passar pela catraca, recebia uma mamãe-sacode na cor escolhida para aquele dia e uma bandana de tecido com a marca da Vivo, empresa patrocinadora. Completando o clima retro, havia mesinhas e cadeiras perto dos bares; no centro, o pequeno lago redondo em pastilhas azuis com o chafariz (sem água) e a escultura em bronze tornou-se o eixo ao redor do qual a Timbalada conclamava: “vamos dar a volta no Rigoletto!”, aludindo à chamada usada no Candyall Guetho Square: “vamos dar a volta no Guetho!”. Era um evento fora do circuito oficial, que pretendia oferecer outras opções de música, reunir diversas tendências e promover a descentralização do carnaval levando a festa também para o antigo e decadente bairro do Comércio. Os Bailes aconteceram no carnaval de 2007, de sexta-feira, dia 16, a terça-feira, dia 20 de fevereiro, com edições noturnas diárias e matinê no domingo para as crianças. Nesse ano, em homenagem às comemorações dos 100 anos do frevo, o convidado especial foi o maestro Duda e sua orquestra de metais com dançarinos de sombrinhas. Brown escolheu o frevo “porque ele representa a mistura das cortes, a portuguesa e a africana. Ele é a aproximação das raças e o resultado festivo da grande miscigenação que caracteriza nosso país”<sup>359</sup>. Mas a festa era diversificada: ao frevo pernambucano, toda noite se unia a música eletrônica do DJ argentino Dero (parceiro de Brown no disco *Candyall Beats*) e a banda Bit Gaboot. A esses se juntavam outros artistas e grupos de diversos estilos, como Timbalada, Daniela Mercury, Babado Novo, Chico César, Vanessa da Mata, Arnaldo Antunes, Pitty, Zélia Duncan, Margareth Menezes, Ilê Aiyê, em média de cinco atrações por noite. Embora bonita e bem-intencionada, a iniciativa não foi bem sucedida; parecia anacrônica e o local não atraía. Muito pouca gente estava disposta a desistir do carnaval de rua de Salvador, deslocar-se para um lugar deserto nos feriados e ainda pagar para participar; a grande maioria presente estava lá porque recebeu convite para assistir a bons shows. Em vista dos resultados, em 2008 Brown fez apenas duas edições<sup>360</sup> pré-carnavalescas do Baile do Bloco Parado e nos

---

<sup>359</sup> Cf. <http://www.nordesteweb.com>.

<sup>360</sup> Na quinta-feira, show com Brown, Cidade Negra e Dindy e os Rogerios; na sexta-feira, o Baile dos Mascaracos de Margareth Menezes com Brown e Banda Didá.

verões seguintes desistiu de concorrer com a grande estrutura do carnaval dos circuitos oficiais.

Durante o ano de 2007, o Museu funcionou em eventos esporádicos, como a Ressaca Timbaleira, logo após o carnaval. Depois sediou a 14ª edição do Panorama Percussivo Mundial – Perc Pan<sup>361</sup>, em 25 de maio; a peça Os Sertões, dirigida por José Celso Martinez Corrêa; os ensaios semanais da banda Vixe Mainha, de Pierre Onassis; o show Chame Gente, em 20 de julho, com a banda Armandinho, Dodô & Osmar e convidados, que promoveu “a nova música dos velhos tempos”; o Maniçoba Hype. A partir de dezembro, com edições quinzenais, teve início o Botequim da Paixão, roda de samba com Nelson Rufino e convidados. No dia 1º de dezembro de 2007, a Timbalada abriu os seus ensaios de verão no Museu do Ritmo, rebatizados de Mostra de Arte e Música Contagante da Timbalada<sup>362</sup>. Em 2008, no dia da tradicional Lavagem do Bonfim, suas portas foram abertas para a Enxaguada do Bonfim, com participação de baianas a caráter com seus jarros de água de cheiro e shows de sambistas como Mariene de Castro e Beth Carvalho, além do próprio Brown. No meio do ano, reiniciaram os ensaios das bandas Vixe Mainha e Harmonia do Samba. No ano de 2009, a Festa da Luz, com a banda Asa de Águia e o Festival de Músicas Mestiças, no fim do ano. O ponto alto de 2010 aconteceu em abril, quando o comitê organizador do 12º Congresso Sobre Prevenção ao Crime e Justiça Criminal da ONU, que reuniu representantes de 26 países em Salvador, solicitou à SECULT - Secretaria de Cultura da Bahia, responsável pela parte artística do evento, um show de Brown, reconhecido por seu trabalho social. O show aconteceu no Museu Du

---

<sup>361</sup> “Além de celebrar a música percussiva mundial, o evento também incentiva a universalização da música e do desenvolvimento sócio-cultural do Brasil através de workshops direcionados a estudantes de música e ao público interessado em artes. Os workshops acontecem nos dias 24 e 25 de maio no TCA e serão ministrados pelas atrações internacionais do festival. Em anos anteriores o Perc Pan já passou por São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e teve uma edição internacional em Paris. Já tocaram no festival gente como o indiano Trilok Gurtu, o senegalês Doudou Rose, o grupo cubano Los Muñequitos de Matanzas, a norte-americana Terri Lyne Carrington, o ganês Aja Addy, o africano Granmoun Lele (da ilha de Reunion), o marroquino Hassan Hakmoun, o grupo japonês Wadaiko Yamato, os Tambores Sagrados do Burundi e o grupo francês Tambores do Bronx, entre muitos outros. Entre os artistas nacionais a participar da iniciativa: Naná Vasconcelos, Hermeto Pascoal, Marcos Suzano, Carlinhos Brown, Uakti e Egberto Gismonti.” Cf. <http://www.atarde.com.br/cultura/noticia.jsf?id=753159>.

<sup>362</sup> A nova denominação, assim como o Sarau, é explicada por Brown: apesar de ter sido o primeiro a usar a palavra ensaio para designar shows que antecedem o carnaval, ele defende que a Bahia já está mais que ensaiada, não cabendo mais essa designação. Nesse encontro foram lançadas três canções novas: uma do vocalista Denny e duas de Carlinhos Brown. Ao todo, foram realizados 4 encontros da Timbalada e outros 4 Saraus, até o carnaval 2008.

Ritmo, debaixo de muita chuva, mas o pátio já fora coberto em parte. A SECULT informou que “investiu R\$ 359mil para promover a apresentação de Carlinhos Brown, exposições de obras de artistas como Mario Cravo Neto e Pierre Verger e a festa de encerramento com Daniela Mercury”<sup>363</sup>

### 18.3 - Sarau Du Brown

De todos os eventos, o que mais movimentou o Museu do Ritmo foi a série de shows e encontros denominada Sarau du Brown. Em 25 de novembro de 2007, um Sarau abria os festejos do verão 2008, com o patrocínio da Vivo. Com horário marcado (mas não rigidamente respeitado) de 17:00 às 22:00, o evento foi programado para acontecer quinzenalmente, revezando com a Timbalada. A proposta de seu idealizador, mais uma vez, era a mistura de linguagens: os variados estilos das músicas nos palcos, as artes plásticas da Galeria, a poesia. A abertura desse sarau lítero-plástico-musical foi feita pelos Palhaços do Universo, um grupo de menestréis contemporâneos de rostos pintados: um violonista, um flautista, um percussionista e um ator-cantor performático com figurino mambembe completado por um manto improvisado com um cobertor da extinta Vasp, cuja figura longilínea, de rabo-de-cavalo e gestos sensuais, remetia a Ney Matogrosso em suas performances no grupo Secos e Molhados. Abriu-se um clareira no pátio para ouvir poesia e música. Em seguida, a cantora Amanda Santiago, que se despedira da Timbalada após o carnaval 2007, lançou sua nova banda, Dindy e os Rogérios<sup>364</sup>. O terceiro espetáculo foi a apresentação, no alto da Caetanave, de Aroldo Macêdo e o Clube da Guitarra Baiana -

<sup>363</sup> CORREIO, Mais, Salvador, 14/04/2010, p.21.

<sup>364</sup> Dindy é o apelido de infância da cantora, e Rogério foi o nome escolhido para designar os músicos por significar guerreiro. A banda tinha um figurino apropriado para a noite: os nove músicos se vestiam de roupa de malha preta e traziam grossos fios de néon em tubos de plástico verde, enrolados displicentemente pelo corpo. Completando o figurino futurista-psicodélico de grande efeito cênico no escuro, usavam asas pequenas e de contornos luminosos. A vocalista, com vestido preto de saia curta e rodada, levava no centro das asas um pandeiro, que foi tocado por um percussionista no trajeto até sua chegada ao palco. Apesar da beleza cênica, houve um contratempo: um problema no *sampler*, a base dos arranjos do diretor da banda Mikael Mutti, interrompeu e atrasou a apresentação, mas não diminuiu a disposição do grupo, que se sentia em casa – Amanda é filha de um grande e velho amigo de Brown, Lui Muritiba, e Mikael é o tecladista e arranjador da banda de Brown. Diante do imprevisto, a vocalista citou o padrinho musical: “Carlinhos Brown diz que, quando alguma coisa quebra, Ogun conserta”. Logo o show teve início.

banda formada por filhos de Osmar Macêdo, da dupla Dodô&Osmar que inventou o trio elétrico em 1950. Os músicos subiram pelo elevador hidráulico e tocaram na lateral da carroceria iluminada como nos anos 70, com um repertório de música instrumental para trio elétrico típico da época, quando ainda não havia sido institucionalizada a presença do cantor. Após a apresentação na Caetanave, a cortina da frente do palco abriu-se para o desfile da dupla de figurinistas Ismael Soudam e Valéria Kaveski, responsáveis desde 2000 pelos figurinos de Carlinhos Brown e sua banda. Diversos modelos femininos e masculinos mostraram roupas esportivas, destacando-se o turbante de cor forte nas cabeças femininas.

Finalmente, ao toque de agogôs, surge a personagem Timball King, um gorila com coroa dourada na cabeça. Ele sobe ao palco, movimentando-se aos rugidos e agita uma espada de luz néon. Quem vestia a fantasia<sup>365</sup> era o próprio Brown, inaugurando a série de animais ameaçados de extinção devido à ação predatória dos homens. As cortinas são abertas e o palco fica todo à mostra. A platéia vibra. A banda, em figurino novo, macacões em branco e preto, vem subindo ao palco trazendo na cabeça alegorias em forma de seres marinhos: peixes, cavalos marinhos. Três *backing vocals* sobem em seguida, com vestidos em desenhos geométricos em preto e branco na altura dos joelhos e turbantes nas cores azul-turquesa, amarelo ouro e vermelho. Por último entra Brown, com calça e camisa brancas, paletó e cocar, para apresentar um show que tinha no repertório um mix de sucessos<sup>366</sup>. Para encerrar, Brown convidou o músico angolano Dog Murras (Murthala Fançony Bravo de Oliveira), compositor e intérprete da nova geração de música popular urbana, consagrado pelo estilo kuduro<sup>367</sup>.

---

<sup>365</sup> Segundo Valeria Kaveski, ela própria confeccionou a fantasia de gorila, mas a cara foi feita na Itália e a coroa foi tomada por empréstimo a um santo do acervo de Brown.

<sup>366</sup> Como Ashansu e Cachaça (ou Chupito, na Espanha), outros mais recentes como Te amo família, durante a qual Brown se dirigiu ao camarote para pedir a bênção à mãe, e músicas do CD recém-lançado no Brasil: *A gente ainda não sonhou*.

<sup>367</sup> O kuduro, cujo hit é a música Salalê, de Murras, tem uma dança característica em que a pessoa, com as pernas abertas, junta e separa os joelhos dobrados, em movimento que remete ao charleston da década de 1920, enquanto puxa pra frente uma ponta da roupa, e esse movimento é imitado por Brown e pelas vocalistas em algumas músicas de ritmo semelhante. No evento, Brown anunciou a participação de Murras na Timbalada durante o carnaval de 2008.

Nos demais Saraus de 2008, Carlinhos Brown apresentou como atrações grupos de festejos tradicionais, como a Marujada e o Terno de Reis, além de convidados ilustres<sup>368</sup>. Para fechar a agenda que antecedia ao carnaval, brindou o público com um memorável reencontro do Tribalistas, que nunca havia se apresentado em show no Brasil, decepcionando os presentes por tocar apenas três músicas. Depois do carnaval, aconteceu a Ressaca Timbaleira (10/02/2008) e encerrou-se a temporada de shows de verão no Museu do Ritmo. As empresas parceiras do Carnaval 2008 de Carlinhos Brown foram Vivo, Skol, Guaraná Antarctica, Insinuante, Positivo Informática, É de Prima, Bradesco e Shopping Iguatemi Salvador.

No verão 2009, quando Brown comemorava seus 30 carnavais, a casa estava mais uma vez modificada. A cobertura do palco tinha detalhes filigranados nos quatro cantos e uma linha imaginária em diagonal dividia o piso em dois: para a banda (à esquerda e ao fundo, sobre praticável) e para as apresentações de Brown e convidados, onde se destacava um piso em preto e branco, como tabuleiro de xadrez. No pátio, foram apresentados números de circo, da banda Lateral Elétrica na Caetanave, Balé Folclórico da Bahia, porta-bandeira e mestresala de escola de samba, Circo Filó, desfile de modas da loja multimarcas Laialaiá Prappô com curadoria de Valéria Kaveski, shows com Ramiro Musotto, Gilberto Gil, Moraes Moreira e seu filho Davi Moraes, Saulo Fernandes, Larissa Luz, Jammil e Uma Noites, Preta Gil. Brown usou figurino de Kaveski com calça preta boca de sino e cintura alta, o peito nu e o grande cocar fashion. O animal reverenciado este ano foi o urso polar, também vestido por Brown – pela abertura do pescoço via-se as pontas de alguns de seus dread locks. Tudo sob patrocínio da Brahma, Bradesco, Governo da Bahia e Iguatemi.

No verão 2010, novas mudanças. O palco recebeu nova divisão e cenário para abrigar a banda com figurino de “cawboy nordestino”; no espaço reservado à banda, foram colocados elementos de *saloon*: cortina vazada, porta vai-vem, gradil de madeira e grandes abajures de pé; o proscênio recebeu novo piso, em raios vermelho e branco. Brown surgiu em figurino de *cowboy*: calça e colete pretos, camisa branca, coldres com flores no lugar de revólveres, cinturões, franjas e muito rebite metálico, mas sem abrir mão do cocar. O

---

<sup>368</sup> Frequentaram os Saraus desde o governador do Estado e a primeira dama até atores e apresentadores da Rede Globo e expoentes da música nacional e local - como Claudia Leitte, da banda Babado Novo, Margareth Menezes, Mariene de Castro, Chico Evangelista, o guitarrista Armandinho, o baixista Dadi.

figurino da banda seguia o mesmo conceito mas em vermelho e branco, com chapéus de abas largas e lenço amarrado sobre a boca, salvo os metais, vestidos de cangaceiros – os *cowboys* do sertão nordestino. Patrocínios do Banco Itaú, Shopping Iguatemi, Brahma Fresh, Uranus, Governo do Estado da Bahia (Lei de Fomento à Cultura), Secretaria de Turismo, Secretaria de Cultura, Ministério da Cultura (Lei de Incentivo à Cultura) e apoio do jornal A Tarde, TVE e Rádio Educadora.

O primeiro Sarau do Brown de 2010 manteve a fórmula de mistura de linguagens: um pintor fazendo suas telas, leitura de poesia, trupe do circo Filó, balé folclórico, passistas de escola de samba, desfile de moda. O primeiro show foi com a banda Lateral Elétrica, lançada por Brown no ano anterior, que se apresentou com repertório instrumental, músicos da velha guarda dos trios elétricos na formação tradicional de 2 surdos, 2 repiques e um timbau, mais o trio elétrico – guitarra baiana, violão e baixo -, tudo sob as bênçãos de Orlando Campos, criador do trio elétrico Tapajós. Em seguida, desfile de moda do estilista Vitorino Campos, ao som de música eletrônica. Por fim, o show de Brown, que teve como convidados dois cantores-compositores: o carioca Seu Jorge e o pernambucano Lenine, que revelou ter dividido o palco com Brown e Luiz Caldas nos anos 80, no Circo Troca de Segredos. Os demais Saraus receberam muitos artistas: Mart'nália, Arnaldo Antunes, Bebel Gilberto, Luísa Possi, Margareth Menezes, Larissa Luz, Mariene de Castro, Falcão, Tony Garrido, Vanessa da Mata. Patrocínio da Brahma Fresh e Natura, empresa com a qual acabaria por fechar um grande projeto. O animal desse ano foi o pingüim, que entrou no palco segurando um globo terrestre do qual saía fumaça, alusão ao aquecimento global, até uma das bailarinas lhe trazer um extintor, com o qual o pinguim/Brown deu umas borrifadas no “planeta”.

#### **18.4 - Pensando o Museu do Ritmo**

Ao criar o Museu do Ritmo, Carlinhos Brown socializou bens de sua coleção privada e empreendeu esforços para formatar o local como um espaço para a preservação de bens culturais materiais (tangíveis) e imateriais (intangíveis), a começar do próprio prédio que abriga o Museu, o Mercado do Ouro. Embora Brown não pudesse fazer maiores investimentos materiais, por estar impedido de alargar suas negociações com os herdeiros

do imóvel, o próprio uso responsável do prédio já contribui, senão para sua recuperação, ao menos para estancar o processo de deteriorização.

A instalação do Museu do Ritmo em uma área de franca decadência da cidade do Salvador é uma via de mão dupla. Se, por um lado, Brown pode se beneficiar dos incentivos fiscais previstos no Master Plan da Prefeitura Municipal para empreendimentos na área, também contribui para o Plano de Revitalização do Comércio. O Museu do Ritmo dá visibilidade ao bairro, atrai público constituído por pessoas de classes média e alta, artistas, políticos e, com ele, novos investidores que poderão se interessar por outros espaços na área.

Os objetos ali expostos, embora reunidos por temática em algumas salas, carecem de informação mais detalhada, como data de fabricação, local de origem, dados históricos, função ou finalidade, o que reforçaria o caráter educativo. No entanto, o público presente é surpreendido por lugares de memória, manifestações culturais como a Marujada e o Terno de Reis, que se encontram restritas a cidades do interior do estado, ou o samba de roda do Recôncavo, este um bem cultural imaterial tombado pelo IPHAN, o que vem inserir o Museu na proposta de Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO e do Ministério da Cultura. Essa proposta de museu configura-se, portanto, como uma inovação muito próxima ao paradigma do “novo museu”, que pretende diálogo e interação com a comunidade e se propõe a ser um espaço para experimentação. Ao fazer uma panorâmica dos importantes museus do mundo, Canclini observa que

A maior criatividade que pode ser observada nos museus é a arquitetônica, poucas vezes museográfica ou museológica. A agonia das vanguardas, a errática inovação estética e a escassez de novas idéias a respeito da função do museu tentaram ser resolvidas transformando-o em centro cultural ou social, onde as artes visuais convivam com livros, espetáculos, vídeos e recursos digitais multimídia [...] – nem sempre havendo a preocupação do que convém colocar dentro deles ou como comunicar o que vai ser exibido. (Canclini, 2008: 66)

Canclini destaca dois tipos de museu na contemporaneidade: os “museus-espetáculo”, feitos por arquitetos famosos com “embalagens chamativas”, como o Guggenheim de Bilbao, e os “museus-para-atrair-turistas”, localizados em centros históricos restaurados, geralmente edifícios museificados que, quando são muitos, acabam redesenhando a cidade toda como museu. Em ambos os casos, o foco é na arquitetura, e não no conteúdo. Salvador

é uma cidade adaptada para atrair turistas, embora seu Centro Histórico, especificamente a área do Pelourinho, tenha entrado em franca decadência nos últimos anos da primeira década de 2000, tanto no que se refere ao conjunto arquitetônico quanto ao tecido social.

Localizado fisicamente em um prédio outrora símbolo do poder concentrado em uma pequena elite, o Museu do Ritmo se propõe – ao menos se propunha, no projeto original - a preservar acervos materiais (em sua galeria) e imateriais (apresentação de manifestações e festejos populares tradicionais), assim como reinventa algumas tradições (Enxaguada do Bonfim), mas também oferece estímulo a novas produções, configurando-se, assim, em um raro exemplo desse “novo museu” voltado para experimentação e produção do conhecimento, na cidade do Salvador. No entanto, ao desativar a Galeria para dar lugar ao Centro de Música Negra, tudo se modifica. Com um projeto estruturado, acredita-se que venha a ter outros e melhores resultados, deixando, pelo menos, de ser sazonal.

## **19 - Música Falada (2008)**

O Música Falada se caracteriza por um show no qual o artista convidado é entrevistado pelos três idealizadores do projeto: o diretor Fernando Guerreiro, o músico Jonga Cunha e o crítico musical Andrezão, apresentadores do programa Roda Baiana da Rádio Metrôpole.

O projeto é realizado em 4 edições anuais, sempre no segundo semestre do ano. Começou no teatro da ACBEU – Associação Cultural Brasil-Estados Unidos, mas, devido à grande procura do público, passou a ser realizado no Teatro Castro Alves. A proposta é levar o artista a oferecer um show intimista, próximo de um *talk show*, em que os apresentadores fazem perguntas enviadas pelo ouvintes do programa e deles próprios. No palco, um “cenário vivo”: uma arquibancada onde ficam convidados do artista em foco: familiares, amigos, colegas. O formato permite mostrar um panorama da carreira do artista convidado, ilustrando-o com música. No Música Falada já se apresentaram Daniela Mercury, Ivete Sangalo, Chiclete com Banana, Durval Lelys, Margareth Menezes e Marcelo Nova, dentre outros.

Em 13 de outubro de 2008, Carlinhos Brown se apresentou com a banda Camarote Andante, falou da adoção do nome Brown, das influências de outros músicos como Fia Luna e Pintado do Bongô, do início da carreira, sua relação com Luiz Caldas, os primórdios da axé music na década de 80, dos Tribalistas, Deus, sua alegria em estar ali. Participaram o grupo Varanda Elétrica, criado por ele para recuperar o som dos antigos trios elétricos (com caixa, bumbo, surdos, bateria e guitarras baianas, seu companheiro dos primeiros tempos Toni Mola e o percussionista Escurinho). Levou ao palco, também, fundadores do bloco Apaxes do Tororó<sup>369</sup>, Matheus Aleluia, integrantes da banda Mar Revolto, e apresentou sua tia Alice, deficiente visual, que lhe ensinou a gostar de canções da Jovem Guarda e que lhe pediu para tocar Velha Infância, que tem versos em sua homenagem: “Seus olhos meu clarão / Me guiam dentro da escuridão / Seus pés me abrem o caminho / Eu sigo e nunca me sinto só”. O ponto alto foi quando cantou uma canção romântica em dueto com sua *backing vocal* Joelma Silva, acompanhando-se ao piano.

## 20 - Centro de Música Negra (2009)<sup>370</sup>

O Centro de Música Negra (CMN) é resultado de uma parceria franco-brasileira, da qual participam a francesa Mondomix, Carlinhos Brown (através da Pracatum) e o Governo da Bahia (Secretaria de Cultura da Bahia), com o apoio do Ministério da Cultura do Brasil - Lei de Incentivo à Cultura<sup>371</sup>, Cultures France, França Brasil 2009 e Janela do Mundo. Foi anunciado como “o primeiro museu multimídia internacional dedicado às músicas negras brasileira e do mundo”. Terá como diferencial o acervo “sem objetos” e “exibido através de diferentes instalações sensoriais e interativas”. Além de valorizar e divulgar esse

<sup>369</sup> Segundo o depoimento a seguir, a ligação afetiva com o bloco Apaxes do Tororó começou ainda na infância: “Uma vez fui sair no Carnaval, ainda criança, acabei pisoteado. Um índio apache me guardou do meio do povo e me ergueu do meio dos pisotões. Foi um ato de heroísmo” (Folha de S.Paulo, Ilustrada, 06/fev./2001, p.E1). Outras informações sobre o bloco se encontram na Parte V deste trabalho, no ensaio sobre Identidades.

<sup>370</sup> Todas as informações sobre o Centro de Música Negra encontram-se disponíveis em <http://www.mondomix.com/cmn>. Acesso em 19/01/2010.

<sup>371</sup> O projeto Centro de Música Negra foi aprovado pela Lei Federal de Incentivo à Cultura - Lei Rouanet, Art. 18., 100% de isenção fiscal, com o PRONAC nº 089516 e com prazo de captação de recursos até 31/12/2009. O valor aprovado pela Lei Rouanet é de R\$ 3.400.000. In: <http://www.mondomix.com/cmn/pt/parcerias.htm>. Acesso 26/05/2010.

patrimônio musical e dinamizar o turismo em Salvador, tem por objetivo consagrar a cidade como “a capital cultural da música negra”.

A idéia surgiu da observação de que a história da música negra tem sido construída focando a produção norte-americana, enquanto ela atravessa o mundo e inclui as músicas africanas tradicionais e contemporâneas e aquela resultante da diáspora: afrocaribenha, afroamericana e afrobrasileira.

O projeto concebido pela Mondomix foi lançado em 12 de novembro de 2009 com uma exposição multimídia temporária no local de sua futura instalação: no Museu Du Ritmo, na área onde se encontrava a Galeria Mestre Pintado do Bongô. O projeto é do arquiteto Pedro Mendes Rocha, que tem na sua bagagem o projeto arquitetônico do Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo. Será executado pela Mondomix, a quem caberá também a responsabilidade pelo conteúdo artístico, em parceria com um Comitê de Especialistas Internacionais. O CMN inclui um centro de pesquisa e documentação online, alimentado pela base de dados da Mondomix, com acesso individual e interativo. A visitação será através de um percurso guiado, que propõe “uma experiência sensorial, espetacular e interativa” pela diversidade da música negra do mundo: Afrobeat, Rumba, Blues africano, Gnawa, Ragtime, Be-bop, Blues, Jazz, Gospel, Reggae, Funk, Rock, Samba, Samba Reggae, Axé Music, Zouk, Calyspo, Música Popular Brasileira, Creole, Jazz, Salsa, Merengue, Cumbia, *Apartheid songs*, Hip-hop, Bachata, Slam, Disco, Zouglou, Kuduro...

Em seguida à abertura da exposição temporária, foi realizada, de 13 a 15 de novembro, uma edição especial do Festival de Musiques Métisses, que acontece há 34 anos em Angoulême, França. O Festival Músicas Mestiças Salvador ofereceu palestras, workshops e shows com a participação de artistas africanos e baianos: a banda Percussivo Mundo Novo, o haitiano BéLo com a baiana Margareth Menezes, o senegalês Didier Awadi com Mariela Santiago, Les Tambours de Brazza (Congo) com Brown, Tiken Jah Fakoly (Costa do Marfim) com Lazzo Matumbi, Mounira Mitchala (Chade) com o Olodum, Tcheka (Cabo Verde) com Mariene de Castro, Orquestra Rumpilezz.

Há previsão de acontecer em novembro de 2010 a segunda edição do Músicas Mestiças em Salvador, mas, antes disso, Brown apresentou à imprensa de Paris o projeto do Centro de Música Negra, com pocket show na sede do Mondomix, e representou o Brasil na 35<sup>a</sup>

edição do Musiques Métisses, de 21 a 23 de maio, em Angoulême, levando Margareth Menezes como convidada. A abertura do CMN deve ser na mesma época.

## 21 - Responsabilidade social e ambiental

No carnaval de 2009, em protesto contra as mudanças climáticas, Carlinhos Brown apresentou uma baleia jubarte feita em garrafa pet com 10 metros de comprimento e pesando 400 kg, que esguichava “água” de papel prateado. Logo atrás, preso a uma plataforma “congelada” à frente da cabine do trio, um urso polar de pé, mesma fantasia que ele vestira em suas apresentações no Sarau Du Brown e também na rua, para chamar a atenção dos passantes sobre o derretimento das calotas polares. O projeto do trio e da baleia, desenvolvido pelo artista plástico Ray Vianna, foi explicado por Brown: “O objetivo é chamar a atenção da população para essa questão que é tão séria. Não podemos fazer uma festa como o Carnaval de Salvador, com mais de dois milhões de pessoas, e não falar de um assunto como as mudanças climáticas e como isso nos afeta”<sup>372</sup>. Ao lhe perguntarem por que um urso polar e não uma ararinha azul ou um mico-leão-dourado, respondeu: “Minha preta, o amor pela natureza não considera distância. O urso está lá no pólo, mas seu destino nos afeta”. À pergunta se não tinha medo de ser chamado de ecochato, reagiu: “Não sou ecologista, mas, outro dia, vi um senhor todo limpinho jogando uma lata de cerveja pela janela do carro. Cobrei consciência dele. O homem ficou irritado e me perguntou: você é o dono do mundo? Respondi: sou não. Sou só o zelador”<sup>373</sup>.

Nesse mesmo ano lançou em nível mundial a canção *Earth Mother Water*<sup>374</sup> junto com o videoclipe dirigido por Gualter Pupo e Vicente Kubrusly, cuja animação mostra diversas

<sup>372</sup> Cf. <http://correio24horas.globo.com/noticias/noticia.asp?codigo=19100&mdl=155#comentarios>. Acesso 21/04/2010.

<sup>373</sup> Cf. VEJA, ed. 2097, 28/01/2009, p.38

<sup>374</sup> Everything is changing / Can't you see? / Clima traz o clima / Clima delicado / Olha a natureza / Tem nos aturado / Tá tudo inundando / Tá tudo mudado / Olhe para a frente / Olhe para o lado / Olhe para o mato // Delicate / Nature / Climate change / Are you satisfied? / We have to do something / Now // Mother water earth / Mother water earth / Mother water / Earth mother water // Tá se alastrando / Tá perdendo o tato / Tá se reclamando / Do consumo farto // Olhe o carbono / Olhe o céu doente / Olhe para cima / Olhe para a gente / Olhe para a frente // Mother water earth / Mother water earth / Mother water earth mother water // Preserve our land. (*Earth Mother Water*, de Carlinhos Brown e Alain Tavares, 2009)

formas de degradação do meio ambiente, alerta para ações destrutivas do homem, como o mau uso do lixo, da água e outros recursos naturais, e defende a preservação da flora e fauna do planeta. A idéia da canção surgiu após uma conversa informal com Prof. Carlos Nobre, do INPE (Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais) e membro do Fórum Brasileiro de Mudanças Climáticas. No carnaval de 2010, foi a vez do pingüim, centro das suas performances de abertura no Sarau Du Brown, que não chegou a ir pra rua no carnaval. Mas quando desfilava com o trio Camarote Andante, viu uma mancha de óleo deixada por um dos trios que passaram à sua frente e reclamou: “Em plena época de energia limpa, sujamos a rua de óleo. Olha a responsabilidade ambiental, que todos nós devemos ter. Fui o último da fila e aqui estou fazendo o meu protesto”<sup>375</sup>.

Brown participou de várias campanhas educativas e de ações pela cidadania, a exemplo do Projeto Cidadão (TV Bahia, 2000), Combate à Violência Sexual contra Crianças e Adolescentes (2009), Marcha contra a Fome (2006, campanha de âmbito mundial). Ao usar os famosos cadarços Nike RED, no carnaval de 2010, estava dizendo ao público que aderiria à *RED - Lace Up, Save Lives*, campanha de assistência às vítimas do vírus HIV, tuberculose e malária na África, que tem como padrinho o cantor Bono Vox, líder da banda U2.

## 22 - Outras de Carlinhos Brown

No campo da fonografia, esta primeira década do novo século foi marcada por intensas mudanças nas práticas culturais: o foco passou do disco para a música gravada, independente do suporte; e o poder de determinar o sucesso já não é somente das grandes gravadoras, embora estas continuem dominando.

Uma estrutura empresarial poderosa e concentrada, atuando tanto na produção dos aparelhos leitores quanto na dos suportes com música gravada (hardware e software), alicerçada no modelo transnacional, permitiu que empresas pioneiras do negócio seguissem dominando-o, mesmo que a constante ocorrência de fusões – uma de suas características constitutivas – animasse algumas das mudanças a que assistimos. O grupo formado pelas companhias EMI, PolyGram, BMG, Sony Music

<sup>375</sup> Cf. <http://www.atarde.com.br/carnaval/ultimasnoticias/index.jsf>. Acesso em 15/04/2010.

e Warner Music concentrava em suas siglas toda a história da indústria fonográfica mundial e chegava aos anos 1990 ostentando sua hegemonia. Passou por mudança significativa em 1998, quando a Philips vendeu a PolyGram para o grupo Seagram-Universal, fazendo surgir a Universal Music, e, em novembro de 2003, assistiu-se à “união de esforços contra a crise” da BMG com a Sony Music, originando a Sony & BMG Music Entertainment. Essa fusão foi aprofundada em 2008, com a aquisição, por parte da Sony, de 50% do catálogo da BMG, tornando-se a Sony Music Entertainment, simplesmente. Portanto, com concentração ainda maior, atualmente o quadro das maiores empresas fonográficas está assim composto: EMI, Universal/Vivendi, Sony e AOL-Time Warner. Todas as empresas operam no Brasil, tendo aqui se instalado do final dos anos 1920 aos 1970. (Dias, 2010)

Nessa década de inúmeras transformações na indústria da fonografia, Brown também deu seus saltos, de acordo com o que melhor lhe conviesse. Passou por gravadoras (EMI, BMG e Sony/BMG), fez produção independente, participou de muitas turnês para divulgação de discos e tem músicas a venda em diversos sites, embora não tenha disponibilizado fonograma para download grátis. O uso das redes sociais é relativamente recente, e foi iniciado quando a produtora Janela do Mundo começou a cuidar de sua carreira, em 2008. Hoje tem perfil no Twitter, Facebook, Flickr, MySpace, além do site oficial. Fãs na Espanha e no Brasil mantiveram páginas em redes e criaram grupos, mas também outros demonstraram seu desafeto e preconceitos. No Orkut, em junho de 2010, havia 36 comunidades, das quais algumas desfavoráveis (“Carlinhos Brown eh o Maior Mala”, “Carlinhos Brown só dá ZICA!!!!”, “Garrafada no Carlinhos Brown”, “Joguei Água em Carlinhos Brown”, “Odeio Carlinhos Brown”).

Sua relação com a crítica brasileira, como visto, também não foi das melhores no início de sua carreira solo, especialmente nos jornais do eixo Rio-S.Paulo. A dificuldade de aceitação em seu próprio país o impulsionou a buscar outros públicos e críticos:

Havia muitas críticas ao meu modo de ser, ao meu jeito de vestir. Era um cara que colocava saia, cocar, era todo carnavalesco. Um ser estranho para quem queria me ver de camiseta Hering e calça jeans. Queria parecer com os índios, com os negros, com os 500 anos do Brasil que não perdeu seu barroquismo. E isso [esse modo de vestir] foi muito bom para mim lá fora, as pessoas me identificam como brasileiro exatamente por causa desse meu jeito. (Brown, 2007)<sup>376</sup>

---

<sup>376</sup> ROLLING STONES, Ed. 15, dez.2007.

Essa crítica, além de conservadora, não escondia o preconceito. Brown era um nordestino negro de origem pobre, que fugia às regras e invadia espaços. Um quase-analfabeto que ousava casar com a moça branca de classe média, filha de um cantor/compositor ícone da MPB, a porção elitizada da música popular brasileira, e neta de dois intelectuais de tradicionais famílias cariocas: os Severo e os Buarque de Hollanda. Havia, ainda, uma outra questão: Brown era considerado discípulo dos tropicalistas e, no final da década de 1960, a crítica contribuíra para uma polarização entre estes e Chico Buarque de Hollanda. Em sua dissertação de mestrado sobre a crítica musical na imprensa, Schoenherr (2005) refere-se a uma desavença entre Chico Buarque e a dupla tropicalista Caetano Veloso e Gilberto Gil causada por informações veiculadas em jornal e destaca o clima de “briga de torcida”:

Discutia-se, entre outras coisas, se Gil tinha realmente incentivado ou não as vaias a Chico em um festival de samba. A versão publicada pelos jornais dizia que sim, o que alimentava os atritos. Chico Buarque, por sua vez, dá a sua explicação para o ocorrido também através do jornal. Em entrevista na *Última Hora* refere-se às vaias e às faixas “Mutantes, sim; Chico, não” [e alega] não ser contra a guitarra elétrica nem contra o tamborim. (Schoenherr, 2005:153)

Schoenherr lembra que essa crítica musical publicada em jornais dialogava com o cenário efervescente na esfera da produção artística e também nos debates político-culturais, mas algumas vezes preferia dar voz aos próprios artistas do que emitir opinião, dessa forma alimentando os debates mas preservando os columnistas. Já em meados dos anos 90, quando Brown quis iniciar carreira de cantor, posição de destaque em uma banda, não teve perdão. Sem ditadura e, conseqüentemente, sem censura, a crítica já poderia se posicionar. Considerado um “protegido” de Caetano Veloso, e sendo este, como mostrado acima, alguém que representava “as panelinhas mais nefandas da nossa cultura”, Brown enfrentou uma crítica carente de fundamentos, de visão imparcial e de postura analítica, movida quase sempre pela emoção ou pelo gosto pessoal. E, embora tivesse aceitação do público, não aguentou a pressão.

Fazia um show, via todo mundo cantando, todo mundo contente. E, para algumas pessoas, isso não era suficiente. Isso mostra que o Brasil não se importa muito com o desejo de aprender. Parece que todo mundo no Brasil já sabe. E eu não sei. Então

fui aprender com quem realmente podia me ensinar. Não com quem já sabe, e sabe tanto que só sabe criticar. Eu quero quem me ensina. Vivo em um país onde é preciso ter uma imagem. Estou mais para Wilson Simonal do que para Reynaldo Gianecchini. E todo mundo sabe como se tratam os wilsons. (Brown, 2007)

Conquistado o sucesso e o respeito do público estrangeiro, Brown começou a retomar sua carreira na Bahia, a partir do Festival de Verão de Salvador, em 2006. Sua agenda ainda não contempla muito outros estados brasileiros, salvo participação em shows de amigos, como a gravação do DVD de Claudia Leitte no Rio e o show do réveillon do Paralamas do Sucesso em Copacabana (2009), e mais alguns convites especiais como a Noite do Griot, em Belo Horizonte (2010) e o programa MPB Solo, da Mpb FM, apresentado por Toni Platão, que foi gravado em vídeo para veiculação exclusiva via internet (2010). Por sua relação com o tambor, foi convidado a participar do carnaval 2009 no Rio de Janeiro como destaque no desfile da Escola de Samba do Salgueiro (Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro); desfilou em um carro alegórico que lembrava um trio elétrico, representando a percussão do carnaval baiano, e a escola, com sua famosa bateria A Furiosa, foi consagrada como campeã do Primeiro Grupo. Continua se apresentando com assiduidade em outros países, seja em turnês de sua carreira ou representando o Brasil em eventos: no Brazilian Day no Canadá e em Nova York (2009), na Expo Shanghai (2010), no Festival de Musiques Metisses (França, 2010), Festival de Mawazine 2010, o maior evento musical do continente africano, ao lado de Elton John, B. B. King, Sting, Santana e Julio Iglesias, Brazilian Day (Nova York, 2010).

Nesta década, Brown desenvolveu boas relações com o Estado brasileiro, em variados governos, desde o Cluster que o levou à Espanha, até os patrocínios através de leis de incentivo federais e estaduais, que beneficiaram sua carreira artística e o projetos sociais. Conseguiu também apoio de fundações e governos de outros países como a Espanha e a Holanda e da iniciativa privada brasileira e mundial, algumas vezes em troca de campanhas publicitárias. No Brasil, para a Vale do Rio Doce (Copa do Mundo 2006), Skol, Brahma (Sou Brahmeiro, Gente que se Reinventa, 2009); participou também de campanhas na Espanha, como a da água tônica Schweppes (2005), veiculada em diversos meios. Em 2009 foi selecionado, junto com outros artistas brasileiros, para integrar um programa da Natura, que inclui shows e gravação de CD e DVD em 2010. Desse programa resultaram dois CDs:

Diminuto, álbum de sambas, boleros e sons do sertão, e Adobró, mais dançante e pop, ambos com selo Sony Brasil, que foram lançados em novembro de 2010, em Salvador, abrindo a turnê Romântico Ambiente que percorreu diversas capitais.

Em 2010 foi convidado a participar da trilha do filme *Rio* (Fox), uma animação dirigida por Carlos Saldanha, o mesmo de *A Era do Gelo*. Respondeu também pelas trilhas de *Capitães da Areia* (Cecília Amado) e *Olho de Boi* (Diego Lisboa, 2010), no qual teve participação como ator, interpretando o personagem Preto Velho.

## V - Identidade, canções e estética

### 1 - Considerações sobre a identidade mestiça do Cacique do Candeal <sup>377</sup>

O processo de globalização, que se intensificou a partir do último quarto do século XX, interferiu diretamente nas questões relacionadas ao estudo da cultura e das identidades. “A revolução da tecnologia da informação e a reestruturação do capitalismo introduziram uma nova forma de sociedade, a sociedade em rede” (Castells, 2000: 17), que se caracteriza não só pela globalização das atividades econômicas e por uma cultura de virtualidade, apoiada na mídia, mas também pela transformação do tempo e do espaço provocada pelas tecnologias da informação e da comunicação. Neste cenário, as fronteiras deixaram de ser compreendidas apenas como um limite para se apresentarem como espaço onde “algo começa a se fazer presente” através da articulação, do movimento, da ambivalência (Bhabha, 2003: 24), e muitos sujeitos passaram a ser constituídos justamente onde se dá essa articulação das diferenças culturais – os “entre-lugares” (Santiago, 1978; Bhabha, 2003). Dessa forma, a lógica de oposições binárias (homem-mulher, branco-negro, rico-pobre, oriental-ocidental) já não é suficiente na construção de identidades (Hall, 2002; Ortiz, 2005).

O fenômeno comunicacional representado por Carlinhos Brown apresenta identidades compósitas, constituídas nas mestiçagens, fusões, sincretismos, crioulizações. O artista está em consonância com estudiosos da cultura que esclarecem não haver, hoje, lugar para identidades puras, fixas, permanentes, mas para um sujeito múltiplo, deslocado e descentrado (Hall, 2002), que está em permanente processo de transformação e passa por variados “regimes de pertença” (Canclini, 2003).

Neste trabalho, propõe-se um recorte na identidade compósita de Brown – que tem, inclusive, a persona Carlito Marrón, por ele criada para os carnavais internacionais –, para

---

<sup>377</sup> Este capítulo do trabalho reproduz grande parte de artigo de minha autoria. PAULAFREITAS, Ayêska. "O Cacique do Candeal - considerações sobre a identidade mestiça de Carlinhos Brown". In: MARTINS, Moisés; CABECINHAS, Rosa. Anuário Internacional de Comunicação Lusófona 2009. Memória social e dinâmicas identitárias. Minho: LUSOCOM/SOPCOM, 2009. (p.241-255)

discutir-se a preocupação do artista em enfatizar a sua possível porção indígena que, no entanto, não é reconhecida por sua mãe, Madalena.

Brown não se apresenta apenas como afro-baiano, como querem para si muitos dos nascidos em Salvador e Recôncavo, especialmente os integrantes de entidades carnavalescas conhecidas como blocos afros que, a partir do final dos anos 70, seguindo a tendência de movimentos americanos, iniciaram um processo de valorização da negritude que se refletiu no comportamento, no modo de vestir-se, de pentear-se e no reconhecimento da contribuição das culturas de matrizes africanas para a formação do povo baiano, reconhecidamente de maioria afro-descendente (Guerreiro, 2000). Em diversas oportunidades ele se manifestou a favor da mistura, e assim o fez no uso das línguas em suas canções, nos ritmos, no seu modo de vestir-se e até na vida pessoal, ao manter devoção a santos católicos e do candomblé, ao casar-se com uma branca. Na sua autoproclamada miscigenação entra com força o negro, sim, mas o que faz seu diferencial nesse universo da música baiana é a valorização do elemento índio, representado simbolicamente pelos cocares<sup>378</sup> de que faz uso frequentemente, o que acabou por lhe render a alcunha de Cacique do Candeal. Embora seu fenótipo não deixe dúvidas quanto à ancestralidade negra, esta não parece atraí-lo tanto quanto a indígena.

Apesar de pouco reconhecida pelo povo baiano da capital no seu cotidiano (ao menos se comparada com a africana), a ancestralidade indígena é cultuada nas comemorações ao 2 de Julho, data magna da Bahia comemorativa ao 2 de Julho de 1823, quando um grupo de brasileiros, após meses de luta, venceu a última batalha contra os colonizadores portugueses, que foram definitivamente expulsos da Bahia, tornando-a independente quase um ano depois da proclamação de D. Pedro I (Tavares, 2005; Risério, 2004). A data do 2 de Julho de 1823 foi, por isso, designada como “a independência do Brasil na Bahia” pelo historiador Luis Henrique Dias Tavares (2005), para diferenciar do 7 de Setembro de 1822, quando se deu a proclamação oficial da independência do Brasil, no sudeste do país, por D. Pedro I. A proclamada independência brasileira só passou a valer, *de fato, na Bahia*

---

<sup>378</sup> Segundo sua ex-produtora Ivana Souto, o primeiro cocar que Brown usou foi um autêntico kiriri produzido em palha, presenteado pelo cacique da tribo, com o qual foi fotografado para o encarte do CD *Alfagamabetizado*. Os demais cocares são adereços *fashion* e foram produzidos por seus estilistas, a maioria por Valeria Kaveski, responsável por seu figurino desde 2000. Segundo Kaveski, foram utilizados diversos materiais nos cocares, mas evita-se a plumagem devido ao seu simbolismo nas tribos.

(grifos meus) com as batalhas que culminaram em 2 de Julho de 1823. Risério (2004) esclarece que o envio de reforço às tropas portuguesas sitiadas na Bahia - depois do 7 de Setembro - desenha um quadro que, para ele, é de “uma clareza solar”; segundo o autor, manter a Bahia sob controle poderia significar, para Lisboa, que “Portugal não perderia por inteiro o Brasil”; “ficaria com um vasto território americano, estendendo-se da Província baiana a terras amazônicas”, o que “quicá abriria caminho para futuras investidas, conduzindo à reconquista lusitana de todo (ou quase todo) o Brasil”. Dessa forma, “a vitória baiana em 1823 foi fundamental para consolidar, em sua inteireza, o processo global da autonomização brasileira” (Risério, 2004:327).

Essa luta em que estiveram juntos os brancos nascidos no Brasil, os negros nascidos ou não, os índios e os mestiços, foi fundamental para a criação, na Bahia, da idéia de nação brasileira, embora na ocasião não houvesse ainda essa consciência, até mesmo porque era um conceito novo. A nação, como a conhecemos hoje, é fruto do século XIX, embora desde a Idade Média a palavra já fosse usada para designar pequenos grupos identitários étnicos ou linguísticos localizados em um limite espacial com fronteiras definidas. Segundo Marcel Mauss (1972), a nação surgiu na tomada de consciência da modernidade, como o mais complexo e articulado tipo de organização social e seria, em síntese, uma totalidade integrada. Eric Hobsbawn (2002) considera que o nascimento da nação moderna se deu por volta de 1830 - portanto depois e bem distante da luta pela independência do Brasil na Bahia.

Em 1823, a proclamação da independência não estava valendo de fato na província baiana; e, batalha após batalha, esse grupo heterogêneo de brasileiros foi construindo a nação brasileira na Bahia. A luta não era especificamente pela Bahia, mas pelo Brasil; nela não estava inscrito, ainda, um sentimento de baianidade, mas de brasilidade. A nação brasileira era, ali, uma “comunidade imaginada”, como quer Benedict Anderson (1989), para quem a nação é uma “comunidade política imaginada” como limitada e soberana: seria comunidade porque concebida como um companheirismo profundo e horizontal que desconsidera a desigualdade e a exploração; limitada porque toda nação possui fronteiras, mesmo que elásticas; e soberana porque nasceu quando se diluía a legitimidade do reino dinástico constituído como divindade. A nação seria imaginada porque “nem mesmo os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria de seus compatriotas, nem os encontrarão,

nem sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva a imagem de sua comunhão” (Anderson, 1989:14).

### **1.1 - Identidade nacional**

Para compreender a importância da preocupação de Brown em reafirmar a sua identidade mestiça, numa sociedade que durante séculos desprestigiou o mestiço e almejou o branqueamento de sua sociedade, faremos um breve relato de como alguns estudiosos compreenderam a construção da sociedade brasileira.

Chauí (2006) considera que a “invenção da nação” brasileira, teve dois momentos: o primeiro, vigente até o fim da I Guerra Mundial, pôs em pauta a construção de um “caráter nacional”; o segundo, que se encerra nos anos 1950-60, foi centrado na idéia de “identidade nacional”. Na ideologia do caráter nacional brasileiro, a nação era formada pela mistura de três raças e não existia preconceito racial; havia afeição entre negros e brancos no trânsito entre a casa grande e a senzala, e a mestiçagem permitia uma totalidade social homogênea. Na ideologia da identidade nacional, o negro era visto como uma classe social, a dos escravos, e a escravidão compreendida como instituição violenta que coisifica o negro, enquanto a mestiçagem era percebida como “totalidade incompleta”. A identidade nacional pressupunha, ainda, a relação com o diferente, na qual o outro eram os países capitalistas desenvolvidos. “Assim, a identidade do Brasil, construída na perspectiva do atraso ou do subdesenvolvimento, é dada pelo que lhe falta, pela privação daquelas características que o fariam pleno e completo, isto é, desenvolvido” (Chauí, 2006:28).

Para Renato Ortiz (2005), a identidade nacional se constitui em duas dimensões, uma externa e outra interna. No caso brasileiro, por sermos um país do chamado Terceiro Mundo e nos encontrarmos numa posição dominada no sistema internacional, busca-se uma identidade que se defina em contraposição ao estrangeiro. Quanto à dimensão interna, desde o final do século XIX autores se preocupam em explicar o que é nacional sem, contudo, chegarem a um consenso. Silvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha, considerados precursores das Ciências Sociais no Brasil, se ocuparam do estudo da sociedade brasileira e produziram um discurso paradigmático da época. Tomando as noções de raça e meio como parâmetros para a compreensão do povo brasileiro e do Brasil

enquanto nação, fizeram desses dois elementos o específico em nossa sociedade, e o diferencial em relação às demais. A combinação de meio e raça, por outro lado, acabou por essencializar as identidades dentro do território nacional.

A neurastenia do mulato do litoral se contrapõe, assim, à rigidez do mestiço do interior (Euclides da Cunha); a apatia do mameluco amazonense revela os traços de um clima tropical que o tornaria incapaz de atos previdentes e racionais (Nina Rodrigues). A história brasileira é, desta forma, apreendida em termos deterministas, clima e raça explicando a natureza indolente do brasileiro, as manifestações túbias e inseguras da elite intelectual, o lirismo quente dos poetas da terra, o nervosismo e a sexualidade desenfreada do mulato. (Ortiz, 2005: 16)

Se meio e raça eram os parâmetros do solo epistemológico brasileiro da época, este foi sedimentado em teorias importadas da Europa - o positivismo de Comte, o darwinismo social e o evolucionismo de Spencer -, todas calcadas na ideia de evolução histórica dos povos, o que proporcionará à elite europeia a consciência de seu poder, com a expansão mundial do capitalismo. Com base na premissa do progresso das civilizações, segundo a qual as sociedades evoluiriam do simples ao complexo, naturaliza-se uma superioridade dos países europeus e uma conseqüente inferioridade brasileira que dificilmente será vencida. O determinismo do meio – no Brasil a natureza suplantaria o ser humano, dificultando o enraizamento da cultura europeia – e a miscigenação das três raças, na qual o negro e o índio seriam “raças inferiores”, constituiriam obstáculos no processo civilizatório da sociedade brasileira.

O dilema residia na mestiçagem: “o mestiço, enquanto produto do cruzamento entre raças desiguais, encerra, para os autores da época, os defeitos e taras transmitidos pela herança biológica” (Ortiz, 2005: 21), que seriam naturais no brasileiro. À mestiçagem real passa a corresponder, assim, uma mestiçagem simbólica, que incorpora a inferioridade. A essa realidade nacional se opõe um ideal nacional, a ser alcançado no futuro, com a evolução social propiciada pela eliminação das raças inferiores, ou seja, com o processo de branqueamento da sociedade brasileira.

A ideia de que ser mestiço é ser inferior foi inculcada na sociedade brasileira, a baiana inclusive, só sendo repensada a partir das últimas décadas do século XX. Até então, muito poucos se autodefiniam como mestiço, embora quase todos o fossem. Apesar dessa proposta de embranquecimento da sociedade, surgiram na Bahia, na década de 1990,

camisetas com a inscrição “100% negro”, o que não condizia com a realidade: praticamente ninguém era 100% negro, nem 100% branco; eram todos mestiços, mas muitos não queriam assumir-se como tal. O orgulho de uma negritude construída e proclamada fizera o bloco carnavalesco Ilê Aiyê impedir que nele desfilassem brancos<sup>380</sup>, uma atitude que polarizava com outra igualmente absurda, que já vinha se reproduzindo há décadas: o acesso negado aos negros pelos clubes sociais, blocos carnavalescos e outros espaços da elite soteropolitana. Nesse quadro, Carlinhos Brown se destaca ao construir para si uma baianidade que foge da hegemônica, a que vinha sendo construída socialmente pelos meios de comunicação de massa e pelas manifestações artísticas, como a literatura, a música, o cinema (da qual tratamos na Parte II deste trabalho).

## 1.2 - O 2 de Julho

Voltando às comemorações ao 2 de Julho em Salvador, nela saem em cortejo, do pavilhão situado no bairro da Lapinha até a Praça do Campo Grande, oficialmente Praça 2 de Julho, dois carros em madeira trabalhada em entalhes, o da frente levando o Caboclo, seguido pelo que conduz a Cabocla<sup>385</sup>. O Caboclo – e este nome já conduz à idéia de miscigenação, por designar não o índio, mas a mistura desse com o branco – é o herói nacional na Bahia, é uma invenção do brasileiro. E o desfile que reconstitui a entrada na capital de um exército brasileiro constituído por toda sorte de pessoas – brancos sem terra, escravos, índios, mulheres, jovens, velhos - tem um caráter misto de celebração e de protesto, e também uma proposta de reavivar a memória da luta, como a lembrar que esta ainda não terminou. Diferente do 7 de Setembro, a data oficial nacional da independência do Brasil que é comemorada com desfile de instituições nacionais diante de autoridades e da população passiva, o 2 de Julho tem o apelo e a participação efetiva do povo, que enfeita as fachadas de suas casas, veste-se com as cores do Brasil e da Bahia, vai às ruas, desfila suas filarmônicas, bandinhas de colégios e grupos folclóricos da capital e do interior; estampa

<sup>380</sup> Em 2009, o Ilê Aiyê anunciou na mídia que no carnaval de 2010 abriria o bloco para brancos.

<sup>385</sup> O carro do Caboclo foi construído em 1828, por Bento Sabino, e o da Cabocla em 1840. O monumento ao Caboclo que se encontra no Campo Grande, com estátua em bronze sobre pedestal em mármore, é um projeto do italiano Carlos Nicoli executado em Gênova pela empresa Pitombo Podestà & Cia.

faixas com críticas e reivindicações aos políticos e governantes, enquanto homenageia os heróis da História oficial, como a sóror Joana Angélica, a soldado Maria Quitéria que se passou por homem para integrar o Batalhão dos Periquitos, mas também seus heróis anônimos, como os Encourados de Pedrão, um batalhão de 39 homens do campo, da localidade de Pedrão, que eram chefiados pelo Frei José Brayner e usavam chapéu e gibão de couro, na falta do uniforme (Tavares, 2005).

A imagem do Caboclo carrega uma bandeira do Brasil e tem aos pés um dragão, símbolo do poder opressor dos colonizadores, que é alvo de sua lança; mas, embora tenham sido criados para simbolizar o povo brasileiro em atuação política, o Caboclo e a Cabocla logo foram associados a entidades religiosas. O caboclos são também “encantados”, entidades espirituais que se apresentam como indígenas nos rituais de terreiros de certas religiões, como a Umbanda, o Catimbó e o Candomblé de Caboclo, a quem são atribuídas qualidades como poder de cura e solidariedade. Durante os festejos do 2 de Julho, pessoas fazem pedidos, agradecem graças alcançadas, levam bilhetes para deixar junto às estátuas, vindo daí a expressão “chorar no pé do caboclo”, que significa lamentar algo e pedir a reparação. O Caboclo e a Cabocla são uma síntese da nossa formação étnica e cultural, mas o 2 de Julho celebra também a reconhecida capacidade que o povo baiano tem de amalgamar luta e festa, trabalho e festa, reverência e festa.

### 1.3 - Cacique do Candeal

Embora a imagem do Caboclo esteja na memória de todo baiano de Salvador, a identificação com o índio mestiço, que parece ter levado Brown a adotar o uso do cocar em suas apresentações, não se deve apenas a essa memória coletiva. Segundo Ivana Souto (2009), sua produtora por mais de uma década, Brown conviveu com os índios Kiriri<sup>386</sup>, com os quais se identificou e criou laços. Passou dias em uma aldeia do Litoral Norte da Bahia, e mais tarde também em Porto Seguro, vivenciando essas culturas e participando,

---

<sup>386</sup> “A Terra Indígena Kiriri tem a extensão de 12.300 hectares e localiza-se no norte do estado da Bahia, nos municípios de Banzaê (95%) e Quijingue (5%), em uma região de clima semi-árido”. In: <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/kiriri/704>

inclusive, de torés<sup>387</sup>. Foi em um desses encontros que recebeu de um cacique o primeiro cocar, com o qual aparece no encarte do disco *Alfagamabetizado* (EMI/Virgin,1996), e que foi sendo substituído por outros, cada vez maiores e produzidos por estilistas. Não há um registro preciso de quando Brown começou a usá-los, mas no carnaval de 1994, o segundo da banda Timbalada, enquanto os integrantes do grupo desfilavam com capacete de ciclista, um equipamento global e contemporâneo, Brown ostentava um cocar verde-amarelo.

A sua aproximação com os índios se deu também pela via do carnaval, através do bloco Apaxes do Tororó<sup>388</sup>. Assim como seus homônimos americanos, os “índios” do Apaxes sofreram perseguição da polícia e da sociedade baiana, por formarem um grupo de milhares de homens (chegaram a cinco mil), a quase totalidade de negros, em uma época de linha dura do regime militar. O blocos de índio tinham o intuito de denunciar a exploração histórica sofrida pelos povos indígenas e africanos na Bahia, e “exibiam um gosto pela violência, muito temido pelos foliões brancos, a ponto de as autoridades locais imporem limites para o número de participantes” (Guerreiro, 2000:83). De fato, eram milhares de negros vestidos de índio nas cores vermelho e branco, movimentando-se numa velocidade maior que a dos outros blocos, quase correndo, cantando e dando gritos de guerra. O antropólogo Antonio Godi explica o uso da fantasia de índio como um disfarce: travestido de índio, o negro poderia mostrar sua força (Apud Guerreiro, 2000:83). Essa mesma impetuosidade, a correria da aparição relâmpago e os gritos são encontrados também no Zárabe, de nítida inspiração apaxe, nas suas aparições-relâmpago em festas populares.

A relação com os índios, seja os nativos ou sua representação no carnaval, ainda hoje permanece cultivada por Brown. A partir de meados da década de 1980, com a ascensão da axé music, o Apaxes do Tororó foi saindo do foco da mídia e perdendo prestígio; mas, em julho de 1994, Brown declarou em entrevista que desejava tocar no bloco e, no carnaval de

---

<sup>387</sup> “O toré cantado é representado de varias formas e revela homenagem e respeito a Deus e a mãe natureza. Assim o toré identifica cada canto com seus gestos para cada homenagem feita.” (Depoimento de integrante na nação Xucuru-Kariri sobre o toré, disponível em <http://www.indiosonline.org.br/blogs/index.php?blog=8&p=1121&more=1&c=1>)

<sup>388</sup> O bloco de índio Apaches do Tororó foi fundado em 28 de fevereiro de 1968, por moradores do bairro do Tororó, reduto da Escola de Samba Filhos do Tororó. A motivação veio depois que a escola rival, a Caciques do Garcia, fez um desfile pelas ruas do bairro, despertando nos moradores a vontade de criar um bloco para sair de dia, já que as escolas de samba só desfilavam tarde da noite. O bloco estreou na avenida no carnaval de 1969 com mais de 400 instrumentistas e foi sagrado campeão. Salvador teve outros blocos de índio: Chaienes, Tamoios, Tupis e Comanches do Pelô, que veio a ser o maior adversário dos Apaches, a ponto de haver luta corporal entre seus associados.

95, foi convidado a puxar a ala das percussões, contribuindo, assim, para o seu renascimento. Em 96, quando produziu o álbum *Roots*, da banda de rock Sepultura, uniu o metal pesado ao canto ritual dos índios xavantes, de Mato Grosso, dando-se o que Hermano Vianna (1996) descreveu como o “encontro entre tribos inimigas de um ideal de homogeneização nacional que determina que ‘quem não gosta de samba, bom sujeito não é’”. No carnaval dos 450 anos de Salvador, em 1999, ele convidou centenas de índios kiriris e pataxós para integrar a Timbalada com seus chocalhos e outros instrumentos<sup>389</sup>. Em sua participação no projeto Música Falada, em 2009, Brown rendeu homenagens aos mestres compositores Arnaldo Neves e Celso Santana (Celso do Apaxes), integrantes do Apaxes do Tororó, e juntos deram gritos de guerra. No mesmo ano, foi convidado pela prefeitura de Porto Seguro para ser embaixador do município e atuar junto a agências internacionais em projetos voltados para crianças e comunidades indígenas da reserva Pataxó.

A valorização de uma possível porção indígena na constituição genética de Brown não significa uma recusa ou minimização da porção negra. Como veremos a seguir, na adolescência, Brown sofreu influências dos movimentos Black Power e Soul Power que estouraram nos Estados Unidos na década de 60 e deram origem ao movimento Black Bahia. Essa influência pop americana antecedeu a identificação com a tradição africana, especialmente no que se refere à música e à moda.

A proposta de mistura lançada por Carlinhos Brown é praticamente uma filosofia de vida, e está presente principalmente na música. Irrompeu logo em seu primeiro disco solo, *Alfagamabetizado*, para o qual convidou músicos de diversas etnias. A mestiçagem de ritmos, estilos, instrumentos e formação da banda e da equipe técnica se mostra nos demais discos, o que contribuiu para que seu trabalho levasse o rótulo de *world music*. Em 2009, como vimos anteriormente, Brown criou o Festival de Músicas Mestiças, com a proposta de reunir artistas da música contemporânea cantada em francês com artistas da Bahia e músicas de raiz negra.

Batizado pela mídia baiana de Cacique do Candeal devido à sua constante exibição com cocares, Brown fez uso do que Canclini (2003) designou por “sentimento de pertença”: assumiu uma identidade mestiça com forte presença indígena por sentir-se identificado com

---

<sup>389</sup> Cf. Revista ÉPOCA, ed. 39, 15/02/1999.

essa parcela da sociedade brasileira, pouco lhe importando se, geneticamente, estaria comprovada ou não.

## 2 - Panorama do cancionero de um artista glocal

*Carlinhos Brown, mais do que língua, é linguagem.  
(Brown)<sup>391</sup>*

É no universo da canção que Carlinhos Brown se mostra mais aberto à hibridação. Claramente influenciado pelos tropicalistas, que faziam uso dessas ferramentas em uma época em que o termo ainda não era empregado no contexto da música como hoje, Brown explora, sem cerimônia, todas as possibilidades que lhe chegaram aos ouvidos e faz a mistura que resulta em algo novo. Esse artista glocal, que transita pelos grandes centros mundiais sem perder as referências locais, tem uma produção artística híbrida, tanto no que tange à música (melodia, harmonia e ritmo), quanto no que tange às letras de suas canções. Na sua bagagem autoral encontramos vestígios dos boleros de Bororó, as rumbas de Pintado, a bossa nova de João Gilberto, a profusão tropicalista de seus conterrâneos Caetano, Gil e Tom Zé, os sambas de Batatinha e Riachão, os gritos de guerra do Apaxes, o ijexá dos afoxés Mercadores de Bagdá e Filhos de Gandhi, os acordes trieletrizados de Dodô e Osmar, os sons dos tambores rum, rumpi e lé do candomblé de Maiamba, o canto barroco da igreja de D. Hildebrando... “Eu considero que meus contemporâneos Arnaldo, Nando, Marisa, Daniela, Luiz... todas essas pessoas têm tido uma importância dentro desse processo dessa música que a gente não sabe se é pra pular ou se é popular, a gente não tem

---

<sup>391</sup> Cf. “Carlinhos Brown, o cacique do Candeal vota à tribo”. O Estado de S.Paulo, 28/01/2008.

a definição ainda. Eu sei que dentro disso andamos ansiosamente procurando pela canção. (Brown, 1995)<sup>392</sup>

## 2.1 - Canção

O estudo da canção teve início quando o modernista Mario de Andrade despertou seu interesse pela música popular brasileira ainda nas primeiras décadas do século XX, mas foi na segunda metade do século que alguns estudiosos (Tinhorão, 1966, 1992, 1998; Sant’Anna, 1978; Severiano e Mello, 1997)<sup>393</sup> começaram a se aprofundar na história da música popular brasileira, seus compositores e intérpretes. Nos anos 2000, estudiosos se agruparam para pensar a canção<sup>394</sup> em suas várias vertentes: como parente do drama, objeto sociológico, representação identitária, instrumento de resistência ou rebeldia, parte de um espetáculo, como produto com valor de mercado... e até nas suas relações com outros campos da ciência como a física, a informática, os estudos de gênero.

Ao estudar as transmissões orais da poesia, Paul Zumthor também se refere à necessidade de “entreabrir conceitos exageradamente voltados sobre eles mesmos em nossa tradição, permitindo assim a ampliação de seu campo de referência” (Zumthor, 2007:17). Utiliza o conceito de performance para pensar apresentações de poesia oral e o compreende como “uma ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida” (Zumthor, 1997:33). Como a oralidade não se resume à ação da voz, mas requer “tudo que, em nós, se endereça ao outro” - um gesto, um sorriso, um olhar, um suspiro -, tomamos por empréstimo o conceito, por ser adequado para pensar as

---

<sup>392</sup> Fala de Brown no Heineken Concerts, Metropolitan, Rio de Janeiro, 1995. Cf. Vídeo “Carlinhos Brown & Moreno Veloso – Frases Ventias – KHeineken Concerts – Rio de Janeiro-1995. Disponível no YouTube <http://www.youtube.com/watch?v=loCm66kjABg>.

<sup>393</sup> As datas referem-se às 1as edições dos livros de José Ramos Tinhorão (*Música Popular, um tema em debate*), Affonso Romano de Sant’Anna (*Música Popular e Moderna Poesia*), Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (*A Canção no Tempo, 85 anos de músicas brasileiras*).

<sup>394</sup> Como exemplos, os grupos: Discurso, Cotidiano e Práticas Culturais (perspectiva da Análise do Discurso), coordenado por Nelson Barros da Costa, da Universidade Federal do Ceará; Mídia e Música Popular Massiva (perspectiva da Cultura de Massa), coordenado por Jeder Janotti Junior, da Universidade Federal da Bahia; o NELIM – Núcleo de Estudos em Literatura e Música (foco na relação literatura-cultura-música), da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, coordenado por Julio Diniz; o MUSIMID - Centro de Estudos em Música e Mídia, vinculado à USP; Mídia, Música e Contemporaneidade, coordenado por Rita Morelli (Unicamp).

apresentações artísticas de Carlinhos Brown, nas quais a performance tem grande peso. Brown é um artista do show, da energia vibrante das apresentações ao vivo, do gesto, do movimento, do improvisado. No disco, ele é outro, porque performance é, principalmente, ação, e de mão dupla: envolve emissão e recepção. Põe em cena os atores (emissores e receptores) e joga com os meios (voz, gesto, mediação). Para ser eficiente, exige competência, um saber-fazer, um saber-dizer e um saber-ser no tempo e no espaço que diz respeito ao corpo, porque “é pelo corpo que nós somos tempo e lugar” (Zumthor,1997:157). O gesto faz parte da competência do intérprete.

Segundo o autor, a performance requer, ainda, um cenário, no qual se situa como parte de um conjunto sensorial em que a visão, o olfato, o tato são também componentes, para perceberem “cores, odores, formas móveis e imóveis, animadas e inertes” (Id., ibid.:164). Nesse cenário, a palavra poética, a voz e a melodia concorrem para a unicidade de um sentido. No entanto, apesar de reconhecer sua importância, o elemento performance fica em segundo plano aqui neste capítulo sobre a canção, havendo algumas referências no capítulo que se refere à estética de Carlinhos Brown e outras mais diluídas ao nos referirmos à sua trajetória artística. Como bem explica Claudia Neiva Matos, "as dimensões verbal e musical de uma canção são formas estabilizáveis pela grafia ou notação codificada, e assim mais diretamente apreensíveis por abordagens tributárias da cultura escrita. Já a forma da voz, como aponta Zumthor, é essencialmente energia: espécie de objeto volátil que não se agarra, não se escreve e mal se deixa pensar em silêncio" (Matos, s/d).

No entanto, o foco não só deste capítulo, como de todo o trabalho, é a canção popular, outro conceito escorregadio, que vem sendo pensado há muito tempo. É Heloísa Valente quem nos informa que

o adjetivo *popular* qualificando um certo tipo de música apareceu, pela primeira vez, em 1855, na obra *Popular Music of the Olden Times*, de William Chapple. Na época, o adjetivo *popular* designava tão simplesmente *peças comuns*. Com o passar dos anos, a noção de popular foi se transformando até a que conhecemos hoje. Essa noção reporta às décadas de 1930 e 1940, época em que a dita *música popular* começa a se vulgarizar, atesta o estudioso em música popular Roy Shuker<sup>395</sup>. (Valente, 2003:57)

---

<sup>395</sup> Valente refere-se a SCHUKER, R.. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

A autora refere-se também à dupla influência entre canção e mídia. No século XX, graças ao avanço das tecnologias dos meios de gravação e transmissão sonora, o "conjunto rádio-disco favoreceu, com efeito, o desenvolvimento das diferentes vertentes do gênero canção". De fato, essa interferência sempre crescente foi mais notada a partir das últimas décadas, nas quais, em alguns casos, até o processo de criação passou a ser condicionado por dessa tecnologia, que "tornou possível o nascimento de um tipo específico de canção: a canção das mídias - ou seja, composta de uma maneira tal que permitiria a sua amplificação e a sua telefonia, de acordo com as possibilidades e os limites das tecnologias da imagem e do som" (Id., *ibid.*: 82). Acrescentamos que essa canção seria outra, caso ficasse restrita a uma apresentação ao vivo e acústica (*unplugged*), porque ela já foi composta com essa tecnologia. É o caso de Maria Caipirinha, de Brown, que, para ser apresentada ao vivo, requer a presença de um DJ ou de um computador, no qual já estão gravadas suas interferências.

## 2.2 - Poemas e canções

*O poema literário é primordialmente um objeto intelectual. A canção é um objeto performático. (Italo Moriconi)*

Muitas vezes cobraram de Carlinhos Brown um rigor nas letras de suas canções, que ele não pensa em oferecer. A exigência de adequação às normas da língua culta não cabe à letra de música, uma forma de expressão oral, por ser esta diferente do poema. Embora essa forma de expressão literária, em sua origem, tenha sido criada para ser falada ou cantada, as cantigas de amor e de amigo medievais que se perpetuaram são, na verdade, letras de canções, cujas melodias perderam-se no tempo. As letras sobreviveram e tornaram-se literatura, e a separação entre poesia e canção só se deu com a cultura impressa.

Ainda sobre poema e canção, Moriconi (2002) acrescenta que canção é para ser cantada, e poema é para ser lido – em silêncio, ou em voz alta. Pelo que conhecemos da história da

leitura, uma prática que, até meados do século XIX, era restrita a uns poucos que tinham acesso à escolaridade, a leitura individual de poemas era rara, principalmente no que se refere às mulheres, e o que comumente se via eram os saraus literários em que um leitor privilegiado lia o poema em voz alta para uma platéia geralmente de maioria feminina, imprimindo-lhe o ritmo, as pausas, as ênfases, conforme sua percepção pessoal. Quer dizer que a poesia, mesmo na era da imprensa, chegou a muitos através da oralidade.

A questão da diferença entre letra de música e poema é uma discussão que tem interessado a vários estudiosos, inclusive os que são autores de uma e de outra formas. Moriconi as diferencia, embora não as hierarquize e destaque justamente a origem comum na oralidade. Desconstruindo a idéia corrente de que a poesia seria um privilégio de iniciados, a descreve assim:

Poesia respira, joga com pausas, alterna silêncios e frases (os versos). Poesia é bonito na página, é festa tipográfica. Festa para os olhos. Ritmo visual que vira sonoro, quando lemos o poema em voz alta. Imaginação e sabedoria combinadas numa certa vertigem, a velocidade das estrofes. Linguagem concentrada que, no entanto, pode distender-se, estender-se. Todos os cinco sentidos traduzidos, por meio da palavra, em coisa mental. Coisa mental que se pode comunicar pela fala, guardar na página ou na memória, que nem talismã. (Moriconi, 2002:8)

Enfatizando que a poesia pode ser encontrada em qualquer linguagem, destaca que tem seu lado além-livro, que se encontra nas coisas da vida, já que é a linguagem que produz a realidade. No caso brasileiro, a poesia está, em boa parte, nas letras da música popular, e o Brasil é um dos poucos países que as empregam no ensino de literatura nas escolas, encontrando-se inúmeras teses de mestrado e doutorado que se debruçam sobre elas. Para Moriconi, “nossa canção popular tem letras de alta voltagem intelectual” (Id., *ibid.*:12) e Caetano Veloso, ao lado de Chico Buarque, são os maiores poetas das quatro últimas décadas do século XX. Essa opinião é compartilhada por Pasquale Cipro Neto.

Isso quer dizer que todo letrista é poeta? No entender de Moriconi, sim; mas ele mesmo distingue a poesia cantada – que tem origem na poesia lírica essencial, mais próxima do povo - da poesia de livro – a poesia canônica, épica ou dramática destinada às escolas. O cerne da questão, diz ele, é o suporte, que permite a releitura por várias gerações e, conseqüentemente, a sobrevivência: “o poema literário é uma arte verbal vinculada ao

suporte da escrita e da leitura silenciosa. A letra de música até pode sustentar-se sobre a leitura, mas sua condição de sobrevivência é ser cantada através das gerações. O poema literário é primordialmente um objeto intelectual. A canção é um objeto performático” (Id., *ibid.*:12).

No século XX, a partir da incorporação das noções de diversidade, valorização da diferença, contextualização e relativização à idéia de cultura, e do reconhecimento de que não havia apenas uma alta cultura, erudita, em oposição a uma cultura baixa, popular, mas tantas culturas quantos fossem os diferentes grupos da sociedade, diluíram-se essas fronteiras. Na era da mídia, do espetáculo, da performance, não faz sentido a cisão entre cultura letrada e cultura oral, entre a poesia e a canção, o poema lido e a letra de música cantada. Segundo Moriconi, “estamos vivendo uma nova era lírica, dominada pela música” (Id., *ibid.*:24).

### **2.3 - Crioulização**

*Idiomas não são pedras, mas esponjas. (Steven Fisher, 2000)*

A globalização e o advento da internet diminuíram as barreiras comerciais e geográficas, redimensionaram as noções de tempo e espaço e possibilitaram maior fluxo migratório. Uma das consequências dessa mudança foi um cruzamento de línguas que provocou trocas, empréstimos – não só no caso dos neologismos, como sanduíche, sutiã, futebol, angu, chofer, abajur, há tanto incorporadas à nossa língua que facilmente nos esquecemos de suas origens – como também fusões, cujo exemplo clássico é a palavra automóvel (auto, do grego + móvel, do latim). Além desse intercâmbio linguístico, ocorre hoje uma “globalização linguística”, na qual o inglês tornou-se a língua universal. O *global english* se expandiu primeiramente por razões tecnológicas e comerciais, e hoje é usado para uma comunicação abrangente e eficaz em diversos campos, especialmente na divulgação científica.

Em entrevista à revista *Veja*, em 2000, o linguista Steven Roger Fisher<sup>396</sup> credita a expansão do inglês à diminuição da influência do francês e do alemão e à publicidade dos Estados Unidos através do cinema, da música e outras artes no transcorrer do século XX. Com a expansão da internet, esse quadro se intensificou porque a rede – diferente do rádio e da televisão, que promovem a comunicação em um único sentido - permite a interação, criando a necessidade de uma língua franca. “Aprenda inglês e prospere, ou ignore e padeça”, diz Fisher. Para quem quer viajar, fechar negócios e se comunicar, a orientação é aprender inglês.

O linguista prevê que essa necessidade de comunicação tenderá, a princípio, ao bilinguismo; depois levará à fusão de línguas e, a longo prazo, haverá um retorno ao monolinguismo. No caso do português brasileiro, em 300 anos estaremos falando uma espécie de portunhol, e as trocas comerciais e o turismo também levarão países de língua espanhola da América do Sul a usar expressões do “idioma brasileiro”. Ele enfatiza que brasileiros não irão falar espanhol, “o que irá acontecer é a mistura das duas línguas”<sup>397</sup>.

Sabemos que as línguas vivas são híbridas, e o português brasileiro tem palavras de origem latina, romana, grega, árabe, africana, além das línguas indígenas nativas. Seu léxico adotou palavras de diversas línguas, e muitas vezes as alterou, combinando-as, fundindo-as. Isso não é novo e vem acontecendo espontânea e anonimamente através dos séculos, mas no caso da produção de Carlinhos Brown em estudo trata-se de uma só pessoa, falante do português brasileiro, que parece ter criado um código próprio, a partir da apropriação de palavras de outras línguas, como o inglês, o espanhol, o iorubá. Ele não só se apropria de palavras de línguas estrangeiras para incorporá-las no seu código pessoal, preservando-lhes o sentido original, como as combina, funde ou poda, para criar novas palavras, com novos sentidos. Cria também ortografia para essas palavras, com base na oralidade.

Vamos encontrar a primeira invenção linguística de Brown na denominação do espaço cultural Candyall Guetho Square. A expressão candyall, junção de duas palavras da língua inglesa, tem duplo sentido: primeiro, o original das palavras candy = doce + all = todo,

<sup>396</sup> Cf. SALGADO, Eduardo. “O fim do português”. In: VEJA, ed. 1643, 05/04/2000, p.11-15.

<sup>397</sup> Mas isso não acontecerá só com a língua portuguesa. Fisher observa que na abertura do século XXI falar-se entre 4000 e 6800 idiomas no planeta, mas em cem anos serão menos de mil, e em trezentos anos apenas 24, dos quais o mandarim, o inglês e o espanhol serão os mais falados. Ainda segundo Fisher, a maioria das pessoas será bilingue e dominará um desses três idiomas.

tudo, ou seja, “todo doce”; segundo, poderia ser uma grafia da pronúncia inglesada da palavra Candéal. Square não tem mistério, é mesmo o correspondente, na língua inglesa, a praça, largo, enfim é aquele espaço físico; mas a palavra guetho, assim grafada, não é encontrada em inglês ou em outras das línguas ocidentais mais faladas<sup>398</sup>, parecendo ser mais uma criação de Brown.

*Alfagamabetizado*, título de seu primeiro disco solo, é reunião fora de ordem de letras do alfabeto grego, e tem a mesma origem das palavras alfabeto (sequência de todas as letras) e alfabetizado (aquele que conhece e domina as letras). Se a junção de alfa+beta já designa o total das letras do alfabeto grego, que dizer da junção das três primeiras? E por que a ordem não foi respeitada (alfa, beta, gama...)? Considerando-se o espírito inventivo do artista, supõe-se que tenha se apropriado do termo usual alfabetizado para modificá-lo e assim assumir um posicionamento fora da ordem, ou além da ordem: é necessário ser mais do que alfabetizado; ser alfa(gama)betizado.

Brown também faz uso freqüente do iorubá, língua falada por alguns povos africanos no oeste da África, como Nigéria<sup>399</sup>, Benin, Togo e Serra Leoa, e tem mais de 25 milhões de falantes, muitos dos quais vieram para o Brasil como escravos. Na América, é usada nos ritos religiosos, especialmente nos afro-brasileiros, onde é chamada de nagô, e afro-cubanos, onde é chamado de lucumi. É uma língua tonal, ou seja, a frequência utilizada na vocal é que dá o sentido do fonema. Por exemplo: Ọkò = carro, espada; Ọko = marido; Ọkó = enxada, e muitas palavras circulam na Bahia, principalmente entre os afro-baianos adeptos da religião do candomblé, mas não apenas entre estes.

---

<sup>398</sup> Guetho não é palavra de língua inglesa (ghetto), nem alemã (ghetto), italiana (ghetto), francesa (ghetto), espanhola (gueto), russa (retto), polonesa (getta).

<sup>399</sup> O idioma oficial da Nigéria é o inglês; no entanto, muitas pessoas também falam outros idiomas. O inglês funciona como língua franca no país, e falantes de iorubá da Nigéria muitas vezes intercalam curtas expressões em inglês em suas conversações.

## 2.4 - As letras das canções de Carlinhos Brown

*À primeira vista mirabolantes, as letras de Brown, que juntam palavras em português e inglês, mostram-se eficientíssimas quando acompanhadas de sua música, marcada por um incomparável senso rítmico. (Masson, 1998)<sup>400</sup>*

Uma permanente inquietação criadora e o olhar sempre voltado para a inovação talvez sejam as características de Brown responsáveis pelas múltiplas faces do seu cancioneiro que, além de passear por variados estilos e ritmos, ainda os funde, criando novas formas de expressão musical. Tentar compartimentá-la e conformá-la numa tipologia seria, portanto, ir de encontro ao próprio estilo e à proposta estética (e também política) de Brown.

A idéia inicial foi acomodar as suas canções em dois grandes grupos, de acordo com o propósito ou o intérprete para o qual foram compostas. Nesse caso, poderíamos pensá-las como timbaleiras – aquelas feitas para pular, correr e dançar no carnaval junto com a Timbalada - e não-timbaleiras, que seriam todas as demais. Mas algumas canções não-timbaleiras também são carnavalescas, e a Timbalada ficou mais pop recentemente. É claro que nos ronda a tentação de criar outros sub-grupos: o das canções gravadas pelos Tribalistas e por Marisa Monte nos seus álbuns-solo; o das que têm referências ao candomblé; o das que têm influências afro-cubanas, ou o das batidas eletrônicas. No entanto, como todos os grupos têm fronteiras porosas, sentimo-nos diante de uma grande *paella*, tentando separar camarões, polvos, vieiras, mexilhões e outros mariscos, mesmo sabendo que não há como separar o caldo. Assim, o que se quer não é propor uma tipologia, mas reunir as canções de Brown por afinidades para melhor refletir sobre elas, porque, no seu caso, o sentido ultrapassa a língua e completa-se com o ritmo.

Perfeitamente adequado às tendências contemporâneas que se utilizam da flexibilidade e porosidade das fronteiras, Brown se apropria de estilos e ritmos latino-americanos, quase todos inventados a partir de fusões da música ocidental européia com a música de origem africana, associa-os a ritmos brasileiros e dá forma a um estilo próprio, caracterizado pela hibridação. Da mesma forma, apropria-se do cancioneiro tradicional popular de domínio público, cantigas de orixás do candomblé, hinos a santos da igreja católica, e os atualiza

<sup>400</sup> Cf. MASSON, Celso. “Talento baiano”. Veja, ed.1570, 25/10/1998, p.155.

com novos arranjos em que são introduzidos instrumentos típicos de outras culturas e mesmo alguns fabricados por ele próprio, assim como recursos tecnológicos disponíveis em softwares e em equipamentos de última geração.

No que se refere especificamente às letras das canções, elas têm temática variada, com alguns motivos recorrentes, como o Candeal, destacando-se as pessoas, locais e práticas desse seu lugar de memória. Mas encontramos também muitas referências ao amor, ao carnaval, a personagens inventadas, assim como saudações a entidades religiosas.

O texto em português absorve palavras em outras línguas como iorubá, castelhano, inglês, árabe, que convivem em harmonia também com neologismos. As letras são de tal forma condicionadas ao ritmo, com o qual formam uma unidade, que só parecem fazer sentido junto a ele.

A importância eram as rimas internas e a forma como as palavras soavam, porque eu queria muito transformar o português em outra língua que eu ouvia em minha infância no Candeal. Mas aí tinha o compromisso com gravadoras, de produzir uma quantidade de discos por período, e cedi para o carnaval. Aquilo ficou banal, e eu comecei a me rebelar contra mim mesmo. Então, se era para fazer axé, que tivesse palavras indígenas. Essa mudança me fez perceber que eu poderia fazer as duas coisas: o comercial e aquela outra música que achavam estranha. (Brown, in: Telles, 2009)

Brown refere-se aos sete primeiros discos da Timbalada, que foram lançados um por ano, de 1993 a 1999. Nesse ínterim, causou estranheza tanto ao público, quanto a parte da crítica, ao lançar-se em carreira solo, em 1996, com o disco *Alfagamabetizado*, que fugia do modelo proposto para a Timbalada.

Minhas línguas, no Brasil, foram transformadas em dialetos e meus dialetos foram carcomidos pela desigualdade social e pela falta de atenção à cultura. Pratico o que chamo de broken english (inglês partido). Não falo inglês, tenho convicção disso, e hoje, para mim, nem é negócio falar. Já foi para Carmem Miranda. Mas, o importante, neste momento, é fazer o broken english, porque me afirmo como colonizador também. É claro: um colonizador frutífero, através da música, da alegria, pois não sou escravagista. (Brown, 1998)<sup>401</sup>

---

<sup>401</sup> Cf. GARRIDO, Luís Claudio. “Carlinhos Brown / Entrevista: ‘Não me espelho em Malcom X’”. A TARDE, Salvador, 23/10/1998.

“Como miscigenado, sou a Babel edificada”, comenta o músico. E quando lhe perguntaram sobre a relação de suas raízes musicais com os sons do mundo, respondeu:

Eu procuro nunca identificar o lugar onde esteja a raiz de um som. Prefiro que ela venha com a própria música porque um acorde termina abrindo um portal para etnias, lembranças. Você faz um acorde, e ele se refere a tudo o que você já ouviu. Ou seja, o acorde é o grande receptor do inconsciente coletivo sonoro, e um deles me leva para a harmonia, para algo que vivi. (Brown, in: Telles, 2009)

Um processo de criação bastante intuitivo, portanto, mas que compreende a canção como polifônica. Embora ao compor ele esteja no papel de criador, reconhece que na sua obra ecoam muitas vozes, e não há como fugir dessa criação coletiva.

## 2.5 - O candomblé e o Candeal nas canções de Carlinhos Brown

*El Mundo - ¿cree usted que al comercializar y occidentalizar la musica tradicional de su tierra ha traicionado la espiritualidad que esta implica?*

*Brown - En el caso de algunas canciones espirituales que yo he cantado ha sido una orden que yo he seguido pues son canciones para curar y no ha sido una forma de volver a los principios, a las raíces, al ser sagrado pertenece a todos.<sup>402</sup>*

Grande parte das canções de Carlinhos Brown traz muitas referências ao candomblé ou línguas africanas, como o yorubá. Ele retira fragmentos do seu contexto religioso e os organiza de uma nova maneira, associando-os à experiência do cotidiano, ao espaço do Candeal. Por vezes, desloca a tradição, trazendo-a para a contemporaneidade.

Quando lhe perguntei se era iniciado no candomblé, respondeu que era um *abiku*, motivo pelo qual não precisaria passar pelos rituais de iniciação. Segundo Miriam Rabelo,

---

<sup>402</sup> Disponível em <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2007/04/2468/>.

Abiku é uma palavra ioruba que significa “aquele que nasce para morrer”. Refere-se a pessoas que têm um vínculo muito frágil com a vida: não importa quantas vezes venham a renascer, as crianças abiku sempre estarão próximas da morte. No candomblé, os abiku não podem nem devem ser iniciados – o que, segundo Lépine, pode ser entendido à luz da associação simbólica entre iniciação e morte: iniciar uma pessoa que já está perigosamente próxima da morte é colocar sua vida em risco. Como muitos outros adeptos do candomblé, Jandira [entrevistada da autora] não conhece o sentido original da palavra, que ela emprega para se referir a pessoas cujos laços com os orixás já foram selados de nascença e que, portanto, não precisam passar pelo processo de iniciação (Rabelo, 2008).

É dessa maneira que Brown se compreende como um *abiku*, como um privilegiado que nasceu com um dom e, por isso, devota muito respeito pelas tradições religiosas. E reclama haver ainda um preconceito que tolhe a liberdade de adeptos do candomblé: "às vezes cantamos em iorubá e algumas pessoas acham satânico por ser africano [risos], morrem de medo de Exu. [...] Os orixás são companheiros, estão aí pra nos iluminar, pra mostrar o caminho, pra nos dar inspiração. De certo modo, todo mundo acredita na mitologia grega, mas não na mitologia africana" (Brown apud Weinschelbaum).

Muitas das canções de Brown – a exemplo de Maimbê Dandá, sucesso na interpretação de Daniela Mercury - refletem a influência do candomblé na sua arte, mas a que bem descreve a sua forte presença no Candeal é Dandalunda, gravada por Margareth Menezes em 2002.

Bem pertinho da entrada do Guetho / Um terreiro de Angola e Ketu / Mãe Maiamba que comanda o Centro / Dona Oxum dançando / Oxóssi no tempo // Lá em cima do tamarineiro / Mariinha da pipoca ajoelha / Em janeiro no dia primeiro / Desce o dono do Terreiro // Coquê.... Dandalunda, maibanda coquê (4 vezes) / Coquê.... // Seu Zumbi é santo sim que eu sei / Caxixi agdavi capoeira / Casa de batuque e toque na mesa / Linda santa Iansã da pureza // Vira fogo atraca atraca se chegue / Vi Nanã dentro da mata do Jêje / Brasa acesa na pisada do frevo / Arrepiá o corpo inteiro / Coquê.... // Dandalunda baila na beira / Dandalunda da cachoeira / Dandalunda paz e água fresca / Dandalunda da capoeira / Dandalunda doura dendê.

A letra dessa canção refere-se ao candomblé de Mãe Maiamba, o terreiro Mutuiçara, das nações Angola e Ketu, que é frequentado por Brown e aparece no filme *O Milagre do Candeal*, de Trueba. A canção o situa fisicamente: perto do Candyall Guetho Square. Cita também as nações de origem africana que se destacaram na formação da população negra em Salvador: Jêje (ou nagô), falante da língua fon e proveniente da África Ocidental, uma ex-colônia portuguesa chamada Dahome, hoje república do Benin, cujos santos são

chamados de voduns; a nação Ketu, formada por diversos povos falantes da língua yorubá, e seus santos chamados de orixás; e a nação Angola, de negros bantos, cujos santos são chamados inkices. Os santos aparecem nas três culturas e têm uma correlação. Assim, Dandalunda, de Angola, é o mesmo que Oxum, na nação Ketu. Por esse motivo, na letra da canção tanto aparece Oxum dançando como Dandalunda bailando, e ambas regem as águas doces. *Maibanda coquê* é uma saudação. No carnaval de 2004, segundo dados do ECAD colhidos por Goli Guerreiro, das cinco obras mais executadas, quatro faziam “referências diretas ao universo religiosos, sendo três delas composições de Carlinhos Brown” (Guerreiro, 2005:247): Maimbê Dandá (por Daniela Mercury), Rumba de Santa Clara (pela banda Chiclete com Banana) e Dandalunda.

A canção Motumbá, que significa bênção, em yorubá, é uma homenagem à orixá Yemanjá e tem refrão de domínio popular nessa língua:

Mãe de samba motumbá / Capoeira camará / Da jangada vai jogar / Altas flores em alto mar / Pede ao mar pra ir ao mar / Sobá, sobá, sobá / Prepara o milho branco / Acaçá pra Iara yá / Prepara o rito espelho do tipo de se enfeitar / Prepara bonito que é para agradar / O reino sagrado das águas de Yemanjá / Sobá, sobá, sobá / Yemanjá sobá / Sobá mierê / Sobá mierê / Yemanjá sobá loquê / Sobá, sobá, sobá

Motumbá foi gravada em disco da Timbalada, na voz de Amanda Santiago, e faz referências à festa de 2 de Fevereiro, o Dia de Yemanjá, quando flores são levadas por embarcações da praia do bairro do Rio Vermelho, onde se encontra uma colônia de pescadores, para serem entregues à Mãe D’Água em alto mar. Espera-se que os balaios com flores afundem, sinal de que Yemanjá aceitou o presente (“pede ao mar pra ir ao mar”). Sobá é uma das “qualidades” de Yemanjá, é a sua forma mais velha, sábia e voluntariosa. O uso de palavras em yorubá nas canções parece querer reforçar a ideia de que a língua permanece presente na Bahia.

Além do candomblé, outro motivo constante é o Candéal. A canção Pé de Prédio, parceria com Ninha e gravada pela Timbalada, denuncia o contraste entre o desenvolvimento urbano no entorno da localidade e a vegetação ali presente (a mata).

Foi lá no Candéal / Que eu plantei a minha mata / Foi lá, foi lá, foi lá / Plantei tanto cacau / Que até pé de prédio dava / Foi lá, foi lá, foi lá / Gang Ogun / Gan que guiar / Rum pi lé timbau / Pele pau / No ganzá / Balançou / Sou timbaleiro / Balançou / Jêje Malê / Balançou / Banto Iorubá / Balançou / Angola Nena Nidje / Papai Ogun.

Encontram-se nessa canção timbaleira muitas referências a instrumentos de percussão e suas partes: ganzá, timbau e os três atabaques do candomblé rum, rumpi e lé, esses quatro de “pele e pau”; ali estão citadas as nações de matriz africana e seus integrante: Jêje, Malê, o negro banto de Angola e a língua yorubá. Mas o dono da casa, no Candéal, é Ogun, que tem lá sua pedra trazida da África. E Ogun, no sincretismo candomblé-catolicismo, é Santo Antônio, cujas trezenas são realizadas ali há muito tempo, de primeiro a treze de junho, dia do santo. As casas onde acontecem as rezas têm o chão coberto com folhas de pitanga e nelas se arma um altar enfeitado com flores de papel brancas e azuis, porque azul é a cor de Ogun. Primeiro vêm a reza e as cantigas; depois o samba. Devoto de Santo Antônio/Ogun, Brown compôs para ele o oratório Candéal de Santo Antônio, que é cantado na festa que todo ano acontece no Candéal, organizada por sua mãe, foi apresentada em praça pública nos festejos juninos do Centro Histórico de Salvador pelo coral do maestro Keiler Rego, e pelo próprio Brown em espetáculo com a Orquestra Sinfônica da Bahia.

Antônio, Candéal de Santo Antônio / O nosso padroeiro que nos deu / A fé e o festejado matrimônio / Nós todos somos filhos teus / Cantamos tão fiéis a ti, Antônio / Gostamos de chamá-lo de Ogun / Antônio um ser humano / Santo e franciscano / Antônio, Antônio, Antônio / Antônio /// Antônio santo / Antônio Antônio / Antônio santo / Dai-nos a luz / Interceda por nós todos / Junto a Jesus /// Antônio santo / Antônio Antônio / Antônio santo / Dai-nos a paz / Antônio santo / Antônio Antônio / Antônio santo / Dai-nos a paz / Interceda por nós todos / Mortais /// Ogun é de irê, irê, irê, irê / Ogun é de memê, memê, memê / Ogun é de nenê, nenê, nenê, nenê / Ogun xoroquê / É um táta que malembê.

Vimos anteriormente que a cidade do Salvador tinha inúmeras nascentes, e que o Candéal contava com grande número delas, sendo a de Seu Júlio a mais conhecida, por ser ponto de encontro das muitas lavadeiras residentes no local. A existência de todas essas nascentes de água doce inspirou a canção carnavalesca Água Mineral: “Bebeu água, não! / Tá com sede, tô! / Olha, olha, olha, olha a água mineral / Água mineral / Água mineral / Água mineral /

Do Candeal / Você vai ficar legal” (Carlinhos Brown). A canção Nabika<sup>403</sup> (Carlinhos Brown/Leo Bit Bit/Boghan Costa), que integra o álbum duplo *Candyall Beat* (Universal, 2004), uma parceria de Brown com o DJ argentino Dero para uma tecno-batucada, também se refere à famosa “bica”.

Além do espaço físico, moradores do Candeal são mencionados na produção musical. Alguns deles são muito populares, como Bororó, que foi homenageado com uma canção homônima, um hit da banda Motumbá, criada pelo ex-timbaleiro Alexandre Guedes. Outros são Pintado do Bongô, Seu Vavá, saxofonista e pai da cantora Daúde, Dona Maria José dos Santos, mais conhecida como Dona Maria Gorda, a rezadeira cujo ofício lhe foi passado via oralidade, pela mãe e pela avó. A canção que mais reflete o cotidiano do Candeal é Vanju Concessa, que também enfatiza a força de Santo Antônio/Ogun.

Dó Capiou / Beja, veja se ela ir / Com Manuca xular / Vê Xangô em Dona Preta / Que veio do Irará // Pra Dona Nair / Dadá, Dona Didi / Dionísio e Coca-cola / Na carroça vai subir / Pela Rua do Carmelo com Zeca Tupi // Vanju Concessa / Dona Brígida, Dona Bem / E Dona Damiana também // Vanju Concessa / Dona Brígida, Dona Bem / E Dona Damiana também // Jabuticaba é uma jóia / Quem não fica aqui de estória vã / Entra no caminho da horta // Pra chegar no chafariz / Eco ecoou / No alto- falante / É festa de Ogun / Tome cem refrigerantes / Pega palha de dendê / Lá em Narbal / Areia branca e pitanga / Pra enfeitar o Candeal / Pega palha de dendê / Lá em Narbal / Areia branca e pitanga / enfeitar o Candeal // Vanju Concessa / Dona Brígida, Dona Bem / E Dona Damiana também / Vanju Concessa / Dona Brígida, Dona Bem / E Dona Damiana também // Traz cabaça / Seu menino / Vem dizer / Comé que joga / Como joga capoeira / Capoeira de Angola // Traz cabaça / Seu menino / Vem dizer / Comé que joga / Como joga capoeira/ Capoeira de Angola / /Vanju Concessa /Dona Brígida, Dona Bem / E Dona Damiana também // (Senhora, Zaza, Caxuxa, Samutinha, Dofona, Filinha, Xuca, Dedê, Julia, Maria, Sonia, Zinha, Marlene, Carmen, Ivone, Celeste, Martinha, Ié, Madá, Tita, Totinha, Dejá, Ziza)

Todas as pessoas citadas são moradoras do Candeal: Dona Damiana, avó materna de Brown; Madá, sua mãe; Dionísio, o carroceiro que vive acompanhado de seu cachorro CocaCola; Dona Ziza, kardecista, tinha uma fonte em seu terreno; Tita é a líder comunitária. Há também referências geográficas: a íngreme ladeira do Carmelo, o convento

---

<sup>403</sup> “Mamãe /Olha quem chegou / Pra nos levar / Pra caminhar / Mamãe, na bica / Pra nos lavar a vida / Nega do balaio grande / Nega do balaio grandão”

das irmãs carmelitas; o chafariz onde se encontravam as lavadeiras, a horta, a descrição do jogo da capoeira de Angola, com berimbau (cabaça). Tudo isso e os preparativos da festa de Santo Antônio/Ogun: divulgar pelo serviço de alto-falante, cobrir o chão das casas com areia branca e folhas de pitanga, enfeitar as ruas com palmas de dendezeiro.

A maior parte das canções gravadas pela banda Timbalada, como foram criadas especialmente para o carnaval e festas similares, são dançantes e possuem a base rítmica mais elaborada do que a melodia e a harmonia. Suas letras são simples, despreziosas, quase sempre têm refrões, versos ou fonemas repetitivos, como é, aliás, a maioria das marchinhas carnavalescas cariocas de meados do século XX. Algumas contêm palavras de ordem, provocações que devem ser respondidas pelo público: "Bebeu água? / Não! / Tá com sede? Tô!" (Água mineral); "Leva, leva, leva / Leva a levada do timbau, au au" (Toneladas de desejo).

## 2.6 - Parcerias

Brown teve inúmeros parceiros: Alain Tavares, Tenysson Del Rey, Michael Sullivan, Vevé Calasans, Cezar Mendes, Durval Lelys, Margareth Menezes... Alguns são mais constantes, como Del Rey e Alain Tavares, este também morador do Candeal. A parceria que mais chamou a atenção do público e da crítica foi a dos tribalistas. As treze canções do CD Tribalistas (EMI, 2002), todas em parceria com Marisa Monte, quase todas com Arnaldo Antunes e mais outros parceiros, destacam-se como as mais líricas do cancionário de Brown, no sentido de que o eu poético é explícito, e as letras mencionam experiências afetivas pessoais. Sentimentais, e algumas vezes confessionais, as canções desse único CD do grupo têm a marca do trio de parceiros, que vai aparecer em uma e outra canção gravada separadamente, como as que se seguem, interpretadas dois anos antes por Marisa Monte em disco solo<sup>404</sup>.

---

<sup>404</sup> *Memórias, crônicas e declarações de amor* (EMI, 2000)

Deixa eu dizer que te amo / Deixa eu pensar em você / Isso me acalma / me acolhe a alma / Isso me ajuda a viver (Amor I love you: Brown e Monte, part. Antunes)

Não é fácil / Não pensar em você / Não é fácil / É estranho / Não te contar meus planos / Não te encontrar / Todo dia de manhã / Enquanto eu / tomo meu café amargo / Eu ainda boto fê / De um dia / te ter ao meu lado / Na verdade / eu preciso aprender (Não é fácil; Antunes, Brown e Monte)

Não me ensina a morrer / Que eu não quero / Há diferença abstinente / No prosseguir da gente / Sei que a tendência / Anda nas frestas / No decidir da mente / É como se perder de Deus / E eu não quero / Eu não quero perder / Eu não quero te perder / Perdão você (Perdão você: Alaim Tavares, Brown)

Eu conheço todo jeito / Todo o vício, sem te tocar / Chôro indo, chôro vindo / Conheço o fascínio, / alto de altar / Desconheço a certeza / Que te fez exagerar, / e abrir meus poros / Cavar flores sem lhe ver / Seda pra envolver, / envolver querer / Com as cores que te dei / Pedra tua cor, / seja pelo amor / Meu amor, meu amor / Meu amor, meu amor / Lavar flores sem lhe ver / Chega pra envolver, / envolver querer / Lavrador ou semideus / Queima de amor, / seja como for / Tema de Amor (Tema de amor. (Brown, Monte)

Abololô, abolocô / E a saudade vem / Vem pra dizer que no peito / Há vazio há falta de alguém / Abololô, abolocô / E a saudade vem / Vem pra qualquer um qualquer hora / Por alguém que foi pra longe já volta / Foi para não mais voltar / Gente que sente e que chora / Alguém que foi embora (Abololô; Brown, Lucas Santana)

A parceria prossegue em outros discos, como o *Infinito particular* (EMI, 2006), em que Marisa Monte grava Pra ser sincero, uma marcha-rancho de autoria da dupla Marisa e Brown, com letra também confessional e romântica:

Eu era tão feliz / E não sabia amor / Fiz tudo o que eu quis / Confesso a minha dor / E era tão real / Que eu só fazia fantasia / E não fazia mal / E agora é tanto amor / Me abraçe como foi / Te adoro e você vem comigo / Aonde quer que eu voe / E o que passou, calou / E o que virá, dirá / E só ao seu lado, seu telhado / Me faz feliz de novo / O tempo vai passar / E tudo vai entrar no jeito certo de nós dois / As coisas são assim / E se será, será / Pra ser sincero meu remédio é te amar, te amar / Não pense, por favor / Que eu não sei dizer / Que é amor tudo o que eu sinto longe de você

Nessa mesma linha foi feita a canção Mande um E-mail pra Mim, uma das faixas do CD *A gente ainda não sonhou* (2007), de Brown.

Hoje eu abri minha caixa postal / Mas não havia um bilhete ou sinal / Se todo mundo recebe notícias de alguém / que lhe quer tanto bem / Por que você não me manda um recado também? / Hoje eu não saio nem abro o jornal / Fico ansioso esperando afinal / Se você tem telefone, caderno, caneta e computador / Só o que falta talvez seja um pouco de amor / Se você ligar ou escrever pra mim / Só uma palavra que alimente / Um pingo de esperança / Pode me fazer feliz / Mande um email pra mim / Envoi-moi un email / Send me an email (Mande um E-mail pra Mim; Brown, Monte, Antunes)

Nos CDs lançados em 2010, *Diminuto* e *Adobró*, ambos pela Sony, os parceiros tribalistas voltam a aparecer, e também alguns músicos de projetos anteriores, como Pedro Baby, Davi Moraes e Jacques Morelenbaum.

### 3 - A estética *miscigens* de Carlinhos Brown

*Chamei Brown para assinar a coleção porque o considero a síntese da estética, da ginga e da miscigenação do Brasil. Brown é chique. (Roberto Stern)<sup>405</sup>*

*Vestido no seu estilo eclético, bermuda de surfista, cabelo rastafari, cinto hippie, guia de candomblé, colar da griffe Spike Lee e brinco do qual pende uma alça de lata de refrigerante, Carlinhos Brown se diz avesso a rótulos. (Comodoro)<sup>406</sup>.*

A idéia de uma estética Carlinhos Brown está intimamente relacionada ao nome, porque este não foi o recebido ao nascer, mas uma escolha sua, e uma escolha a partir da estética.

Uma das versões para a adoção do nome Brown é a de que teria sido tomado por empréstimo ao ídolo James Brown. De fato, naquela época ele se considerava mais

<sup>405</sup> Cf. SUCKMAN, Hugo. Estética na veia. In: VOGUE H. Stern. São Paulo: Revista Vogue Brasil, n. 334, 2006, p. 45

<sup>406</sup> ISTOÉ, 22/05/1996.

dançarino do que músico, e James Brown era um ícone da *black music* dos anos 60 cujos passos de dança passaram a ser imitados em todo o mundo. Na década de 70, época da adolescência de Carlinhos, James Brown se destacava não só por seus sucessos musicais, mas também pelo ativismo político em favor de causas de negros e pobres. Exibindo um figurino produzido especialmente para ele, com ternos de tecidos brilhosos e camisas de grandes golas – que fizeram a moda dos conjuntos musicais brasileiros da década -, chegou a usar macacões colantes, alguns sem mangas e com grande decote que deixava o peito à mostra, outros com mangas volumosas que faziam uma referência, embora estilizada, aos trajes de músicos cubanos tradicionais. James Brown trocava de roupa várias vezes durante um show e dançava freneticamente, dando saltos, fazendo piruetas, “escalando” até ao chão, e sendo por isso chamado de Mr. Dynamite. Gravou mais de 800 canções, das quais uma centena de sucessos, e tirou do gueto ritmos como o soul e o funk, fazendo os jovens negros do mundo inteiro crerem que era possível um negro pobre tornar-se estrela no mundo da música. Paradoxalmente, James Brown tinha os cabelos cuidadosamente alisados.

Eu não entendia nada do que ele cantava. Mas entendia como ele se comportava e todo mundo entendia, porque a forma de dançar se arrastando, sabe? Parecia drible, um drible social nas coisas, indo no chão, usando o corpo como um movimento. Na Liberdade, o cara falava: risque aí: e fazia a roda. Então, se você dançasse legal, se apresentasse uma novidade, tudo bem, senão nego dizia: “Você não é brau [*brown*], não”. (Brown apud Guerreiro, 2005:212)

Não há um consenso sobre a adoção do sobrenome, e o próprio Carlinhos Brown dá variadas versões, nas quais inclui frequentemente os nomes de James Brown e do ativista negro H. Rap Brown, militante do movimento Black Panther. Quando Ivana Souto o conheceu, por volta de 1982, ele era apenas Brown para os amigos Toni Mola e Luiz Caldas: “tinha um pouco da influência do rapper, mais do rapper do que de James Brown, e tinha o brau do Porto da Barra, porque o brau era o espalhafatoso. Caetano tem um texto que fala que não sabe se ele usa brau, b-r-a-u, ou brown, de marrom” (Souto, 2009).

A pesquisadora Ana Dumas a atribui também a um aproveitamento da expressão *brown*, que “se refere ao estilo, modos e comportamento dos negros americanos durante as explosões do *black power* e do *soul power* a partir dos anos 60” (Dumas, 1996), e que em

Salvador se transformou em *brau*, expressão que nasceu pejorativa mas teve seu sentido revertido ao ser assimilada pelos que eram assim designados.

O Black Power foi um movimento político de luta contra a discriminação racial. Suas ações eram políticas e tinham a conquista de direitos humanos e sociais como alvos. O discurso conscientizador foi sua principal plataforma de comunicação. Seus principais líderes foram intelectuais negros, como Ângela Davis e Malcom X, entre outros. Tratavam-se como blacks (negros). Os do Soul Power, como browns (marrons), talvez já antecipando aí uma possível dissolução das questões étnicas num futuro que viria se configurar miscigenado. O soul power foi um fenômeno estético e musical que eclodiu nos guetos das grandes cidades americanas e, através da diáspora cultural africana, se espalhou pelo mundo. Os browns se comunicavam através da dança, da música, do figurino. (Dumas, 1996)

Dumas esclarece que os ideais dos dois movimentos foram adotados por comunidades negras e mestiças de todo o mundo, especialmente as que se localizavam nas periferias das grandes cidades, mas em Salvador, o sotaque baiano que transformou brown em brau incorporou elementos da tradição afro-baiana, do tropicalismo, dos blocos de índio e da música caribenha, principalmente o reggae.

A cena brau, que acontecia em bairros de maioria negra, como Liberdade, Santa Cruz e Nordeste de Amaralina, era centrada na música e na dança, com figurinos e passos inspirados em James Brown<sup>407</sup>, e gerou outra expressão: *jogar brau*, que designava as reuniões nas ruas ou nas casas, em que se organizava “uma espécie de roda, como na capoeira, onde o desafio era ir ao centro da roda exhibir sua dança. Quem não dançasse bem não era um *brown*” (Dumas, 2006).

Mas essa moda provocou um choque estético na cidade. O figurino exagerado, as roupas coloridas e extravagantes, cabelos *black power*, óculos escuros, os pisantes coloridos, foram considerados kitsch, um modelo de mau gosto, uma “coisa de brau”. [...] Era uma atitude, no mínimo, audaciosa. Pretos pobres das periferias desfilando modas como se fossem pop. Mais do que afros, nessa época, os “braus”

---

<sup>407</sup> “Os ‘braus’ não tinham acesso a muitas informações, não conheciam outras línguas. Não podiam, portanto, entender as letras das músicas (ao menos literalmente), mas diziam compreender as mensagens emitidas pela dança de James Brown. Para eles, aquela dança, que descia no chão, voltava, subia, ia pro lado, parecia dar um drible no social pesado em que viviam. Improvisar, saber lidar com a situação em tempo real, podia ser uma saída para a escassez de perspectivas.” (Dumas, 2006)

queriam ser pop. E isso era um conflito porque o alvará, a licença de funcionamento do pop pertencia à classe média. A cena “brau” foi (e ainda é) um diálogo tenso entre o pop e o popular, entre um modo branco e um modo preto (por mais *brown* que fosse), entre um modo classe média e um modo periferia. (Dumas, 2006)

No mesmo período do ápice da cena brau a que se refere Ana Dumas, o repertório de danças<sup>408</sup> dos que pulavam atrás do trio elétrico incluía uma chamada braw: “quando o indivíduo dança em ritmo lento, quase em câmera lenta, no momento em que se está executando um frevo de carretilha, bem rápido” (Goes, 2000:52).

Grafada brau, brown ou braw, a expressão estava “na boca do povo” e designava modos de expressar-se com o corpo, fosse através da dança ou do vestuário, acessórios e penteados. Em entrevista a Weinschelbaum (2006), Carlinhos Brown confirmou que o nome lhe foi atribuído pelo seu modo de vestir e dançar.

Não escolhi, ganhei na rua, porque eu me vestia de um jeito que nunca abandonei, me vestia como os escravos, com as calças cortadas [*ele tem, de fato, as calças cortadas*], com uma roupa que o tempo acabou tornando moda, com o movimento *grunge*. Era feudal, a roupa que os escravos usavam eram cortadas assim e tinham muitas cores. Para as pessoas de alto poder aquisitivo era pejorativo, para nós era uma maneira de afirmação. E numa das festas aqui dessa rua, que já era uma rua mais rica, um dia vim dançar e começaram a dizer: “o que esse brown tá fazendo aqui?”. Eu não gostei, porque parecia discriminatório, mas o pessoal começou a aplaudir e eu dancei e ganhei o concurso. Deixei isso pra lá, mas aí meus amigos começaram, de brincadeira, a me chamar de Brown. Ficou. (Brown, apud Weinschelbaum, 2006:161)

No entanto, em entrevista à antropóloga Goli Guerreiro, em 2005, ele manifesta uma preocupação: “o uso do nome Brown corrompia um pouco o meu desejo de ser reconhecido como brasileiro” (Guerreiro, 2005: 212).

---

<sup>408</sup> Segundo Fred Goes (2000:52), na década de 70, quando a maioria dos trios era independente e, portanto seguida pelo folião pipoca, a dança que se via era o pulo. Na passagem para os anos 80, o guitarrista Aroldo Macedo observava, de cima do trio, três tipos de dança: o gute-gute, o braw e o meregue, assim descritos: “o gute-gute é a dança do pulo em compasso quebrado, em que o passista se expressa corporalmente de forma inversa à multidão que acompanha a marcação da percussão” e “o merengue, que nada tem a ver com o ritmo latino, é um jogo de corpo, cheio de molejo e de ‘swing’, menos lento que o braw, mas também em marcação quebrada, que evidencia influências de capoeira de Angola”.

Ivana Souto, que foi sua produtora até 2002, relata que, quando conheceu Brown por volta de 1982, ele era chamado, na rua, apenas Brown; em casa, era o Carlinhos. O músico Carlinhos Marques, que também integrou a banda Acordes Verdes, lembra que, no início dos anos 80, quando ele ficava na sala de espera dos Studios WR aguardando uma oportunidade para gravar, era apenas Brown. Nessa época, usava um cabelo no estilo black power, que na Salvador dos anos 70 e 80 era moda e chamado de “casa de cupim”. Essa estética era inspirada em ídolos da black music como os Jackson Five e, entre nós, Tony Tornado, que em 1970 atraiu a atenção de todo o país para sua dança e penteado, quando defendeu a canção BR3, de Antonio Adolfo e Tibério Gaspar, no V Festival Internacional da Canção, no Maracanãzinho. Em 1982, Mickael Jackson estourava com o álbum *Thriller* arrastado pelo clipe<sup>409</sup> da música homônima que inovou a linguagem do audiovisual na música, no que se refere à técnica e à arte. Além da música, o figurino e a dança foram essenciais para a composição da performance do artista no videoclipe. Talento reconhecido por coreógrafos e bailarinos em todo o mundo, Jackson entrou para a história da dança pelos movimentos robóticos e pelo passo *moonwalker*, que é uma releitura mais sofisticada de outro criado anteriormente por James Brown. O figurino, com as calças de cintura alta e pernas curtas que mostravam as meias brancas sobressaindo nos sapatos pretos, os cintos, as correntes e outros acessórios viraram moda de rua; e é inegável a influência do ídolo pop nos redutos de negros da Salvador daquela época.

Através de Mickael Jackson, a música e a estética black ultrapassaram o gueto, tornaram-se pop e chegaram às vitrolas das casas e discotecas das classes baixa e média soteropolitanas, mas foi junto aos negros de classes mais baixas que se tornou influência comportamental. Segundo Raimundo Coutinho, organizador de festas black em Salvador, não havia uma proposta política, eram apenas a diversão e a disputa, espécie de desafio, na dança. Os browns, ou braus, iam preparados: chegavam a jogar talco no chão para deslizar melhor e, assim, conquistar as moças nas festas que se espalharam por bairros redutos de negros, como Liberdade, Periperi, Castelo Branco, Engenho Velho de Brotas. Nesses anos 80,

---

<sup>409</sup> *Thriller* (1982) tem coreografia assinada por Mickael Jackson e Michael Peters. O álbum vendeu 120 milhões de cópias. Antes, *Off the wall* (Epic, 1979), o primeiro de sua carreira solo, vendeu 25 milhões; depois, *Bad* (Epic, 1987), 38 milhões; *Dangerous* (Epic, 1991), 41 milhões; *HISTORY* (Epic, 1995), 35 milhões e *Invincible* (Epic, 2001), 16 milhões de cópias. (Cf. A TARDE, Caderno2, 27/07/2009, p.8). Em 1995, Mickael Jackson veio ao Brasil e gravou no Pelourinho, com o grupo Olodum, o clipe da canção *They don't care about us*, deixando em Salvador um sem número de fãs e imitadores com sua passagem.

surgiu em Salvador o movimento Black Bahia, que realizava bailes em clubes populares como Esporte Clube Periperi, Clube Comercial e Fantoques da Euterpe, nos quais a música negra norte-americana tocada nas radiolas era cantarolada do princípio ao fim, mesmo sem entenderem inglês. Essa influência pop americana antecedeu a identificação com a tradição africana. Até o pessoal dos blocos afros – Vovô do Ilê Aiyê, Paulinho Camafeu, integrantes do Olodum e do bloco de índio Apaches do Tororó - admite ter seguido essa atitude black americana antes de se voltar para as raízes africanas<sup>410</sup>, no que se refere à música e à moda.

Renata Pitombo Cidreira (2009) observa que no campo da moda o singular e o universal costumam conviver porque seriam duas faces da mesma moeda; dessa forma, um estilo pode transformar-se em moda e vice-versa. Assim como a liberdade individual pode transformar uma moda em estilo próprio, um look extravagante pode vir a ser incorporado pela moda. Quando um líder cria um aparato visual e comportamental, com o qual entra, permanece e sai de cena, trata-se de um modo de expressar idéias individuais, liberdade ou singularidade, mas essa proposta pode ganhar adeptos, que passam a imitá-lo. Nos exemplos de James Brown e Mickael Jackson, o que era expressão de singularidade foi adotado como imitação do ídolo: virou moda.

Na década de 90, e em proporções locais, será Carlinhos Brown o líder a lançar moda na comunidade do Candeal. As bermudas rasgadas, os óculos escuros (a lupa), os tênis, os cabelos dreadlocks e acomodados nas toucas e turbantes, as correntes no pescoço, tudo isso inspirou a rapaziada, e aquilo que havia sido escolhido por Brown como modo pessoal de vestir-se e comportar-se foi seduzindo a comunidade até tornar-se moda na “tribo”<sup>411</sup> do Candeal, “espalhando e espelhando a figura do Brown”.

A princípio, seu figurino exibia adereços extravagantes, grandes colares de contas, correntões – ele mesmo conta que pendurou numa corrente um símbolo da Volkswagen, dos que ficavam no capô do fusca – e colares de fabricação caseira utilizando materiais diversos, inclusive tampinhas de garrafas e lacres das latinhas de cerveja e refrigerante. Em entrevista a Denny Fingerguth, no programa Gente.com (2003) da TVE Bahia, apresentou-

<sup>410</sup> Cf. LYRIO, Alexandre. “Cabeças feitas”. Correio. Salvador, 27/06/2009, p.20.

<sup>411</sup> O fenômeno do neotribalismo é apontado por Mafezzoli como um marco da pós-modernidade que se constitui como um “novo modo de agregação social cujo vínculo se estabelece a partir de um ponto de vista afetivo”. (apud CIDREIRA, 2009)

se vestindo uma bata amarela e exibindo uma corrente ao pescoço na qual uma chupeta fazia as vezes de pingente. Essa apropriação do lixo da sociedade de consumo – tampinhas, lacres – ou de objetos funcionais para transformá-los em objetos de adorno é comum nas comunidades de baixa renda, que promovem uma estética do precário, mas tornou-se também uma prática de designers profissionais que buscam na rua a inspiração para o design de um objeto que terá sua forma submetida às imposições do mercado, será absorvido pelo processo de industrialização, produzido em série e adquirido por consumidores com poder aquisitivo para tanto. Artesãos, que se encontram à margem do sistema industrial e do mercado de consumo, também costumam promover a transformação de um objeto em outro diferente daquele previsto no momento da produção industrial, como a chupeta e o símbolo da Volkswagen, que adquiriram nova função e significado ao serem reapropriados por Brown.<sup>412</sup>

### 3.1 - Do lixo ao luxo

O visual “estiloso” de Carlinhos Brown passou a ser moda no Candeal e, mais tarde, chamou a atenção da joalheria H. Stern<sup>413</sup>, empresa nacional que obteve destaque no cenário internacional do luxo, tem lojas em várias metrópoles do mundo, está presente nos principais editoriais de moda (Vogue, Elle, W, Marie Claire e Harper Barzar) e em grandes eventos mundiais (Oscar, Grammy). A prática de associar a arte da joalheria aos nomes de artistas renomados teve início nos anos 80, quando seu fundador, Hans Stern, lançou o conceito de “jóia de *design*” em uma coleção inspirada e produzida em parceria com a atriz Catherine Deneuve. Depois vieram outros parceiros, como Sig Bergamim, Constanza Pascolato, Carlinhos Brown, Irmãos Campana e Diane von Furstenberg, que emprestaram

<sup>412</sup> No livro *Rua dos Inventos* (2002), Gabriela Gusmão Pereira mostra como a necessidade provoca o surgimento de invenções a partir de pouco material, geralmente matéria-prima encontrada no lixo.

<sup>413</sup> A H. Stern foi fundada em 1945 pelo alemão Hans Stern e hoje é a maior rede de joalherias do Brasil e de Israel, onde tem 30 lojas e centenas de funcionários. Está entre as cinco maiores joalherias do mundo – as outras são as centenárias Tiffany & Co, Cartier, Van Cleff & Arpels e Bulgari. Marcada pelo pioneirismo, a H. Stern foi a primeira joalheria da América Latina a ter seu próprio laboratório gemológico. Um espírito à frente de seu tempo, Hans Stern acabou com o preconceito contra as pedras brasileiras, que eram consideradas semi-preciosas, num contexto em que só se valorizavam os diamantes, rubis, safiras e esmeraldas – as preciosas. Em 1971, as gemas brasileiras foram reconhecidas pelo Gemological Institute of America (GIA) como preciosas. A primeira loja fora do Brasil foi aberta em Montevidéu (1955); hoje a rede conta com 160 lojas próprias, distribuídas em 12 países, e mais 75 pontos de venda em 17 países. Suas coleções são lançadas duas vezes por ano e simultaneamente em todas as lojas do mundo.

sua assinatura a coleções. Essas parcerias garantem a renovação do design, evitando, assim, a reedição de peças já consagradas<sup>414</sup>.

Em 1995, foi iniciada uma nova era da empresa, quando Roberto Stein, filho de Hans, não só promoveu a padronização das jóias, das lojas e das campanhas publicitárias em todo o mundo, como passou a concentrar mais o valor das coleções no diferencial do design, deixando as pedras como complemento. Foi essa filosofia de valorização do design que propiciou o encontro com Carlinhos Brown. Chamado para apresentar um prêmio de música, a H. Stern lhe ofereceu uma jóia (Coleção Purãngaw<sup>415</sup>, de 1994) para usar no evento; ele a elogiou dizendo que era peça que assinaria e assim teve início a parceria.

A empresa segue a filosofia de designo e desenho. Na língua espanhola *design* e *diseño* são 2 coisas diferentes e para a H. Stern também. Por exemplo: Constanza Pascolato e Carlinhos Brown são pessoas que designam, ou seja, não possuem formação em *design*, mas são criativos. Os artistas têm inspirações, passam suas referências - em termos de textura, formas e cores - e designos aos desenhistas, que por sua vez fazem as pesquisas e traduzem a inspiração em jóias. (ALBINO; GUIMARÃES, 2009:114-115)

Os *designers* da empresa passaram uma semana na Bahia para conhecer o meio em que Brown vivia e, baseados nessa experiência, criaram uma coleção inteira, com colares, brincos, pulseiras, pingentes, que levou a sua assinatura: as letras C e B formando o desenho dos óculos que são a marca do artista. Em 1999 foi lançada a Coleção Miscigens<sup>416</sup>, com jóias inspiradas no seu universo e na estética da sucata que marcou os adereços do seu início de carreira, mas confeccionadas em materiais nobres. As quatro linhas da coleção receberam o nome de suas músicas: Latinha (em ouro branco fosco),

---

<sup>414</sup> Albino e Guimarães (2009:114), em estudo de caso sobre a joalheria, esclarecem que “o processo criativo é guiado por cinco conceitos que devem estar presentes em cada peça da joalheria. São eles: (a) *design*: que deve gerar peças simples, sensuais e clássicas; (b) *versatilidade*: a jóia deve poder ser usada em diferentes ocasiões; (c) *conforto*: a jóia deve ser, além de bonita, confortável; (d) *auto-gratificação*: cada jóia deve ter um segredo, conhecido apenas pelo seu dono e (e) *assinatura*: cada peça tem uma estrela em seu verso ou interior, garantindo qualidade, originalidade e autenticidade.”

<sup>415</sup> A coleção Purãngaw é inspirada no artesanato indígena. Suas jóias reproduzem texturas de penas, sementes, conchas e folhas.

<sup>416</sup> O catálogo da “collection inspired by the universe of Carlinhos Brown” tem direção de arte de Gringo Cardia, fotos de Greg Vanderlans e algumas de Brown por Mario Cravo Neto e *stills* de Thelma Villas Boas.

Aruanda, Magano e Indiado (essas três em ouro amarelo brilhante) e, como foram inspiradas no universo miscigenado de Brown, têm elementos africanos, indígenas e da contemporaneidade urbana. A aceitação dessas quatro grandes linhas gerou outras, como a Mãe de Samba, que traz correntes, pingentes, pulseiras e anéis de ouro com as ferramentas dos orixás; a linha Colares de Contos, de colares de contas de pedras brasileiras (esmeralda, rubi, pedra da lua, citrino, água marinha...) e fecho em ouro, e a Mares de Ti, com brincos e colares em ouro e contas em forma de búzios.

Apesar dessa variedade de linhas, Miscigens é uma coleção bastante sintética. São apenas 35 peças e cada uma das linhas parte apenas de um elemento. No caso de Aruanda, o destaque é o cristal vazado com delicados fios de ouro - a mais bonita e sofisticada de todas as peças inspiradas em Carlinhos Brown. Magano surge da amarração de fios de ouro com aparência rústica. Indiado é criada a partir de pedaços de fios de ouro cortados, torcidos e emendados ao estilo dos índios. Por fim, Latinha é inspirada nos fechos das latas de refrigerante e cerveja, timbaus em miniaturas e tampinhas de garrafa. Tudo arrematado por pequenos brilhantes.<sup>417</sup>

Enquanto se apropria e recicla o lixo, Brown passa de sujeito a objeto da sociedade de consumo, ao se tornar inspiração para o luxo da H.Stern. Esta reversão pode ser compreendida a partir das reflexões de Renata Cidreira, quando explica que uma roupa – e provavelmente também o acessório - só adquire toda a sua força de expressão quando está sendo usada. É quando efetivamente estará representando o posicionamento de um indivíduo, de uma comunidade ou de uma época. O artista que se veste fora dos padrões de sua época está expressando uma postura, uma opinião, um conteúdo que se situa à margem desses padrões. Nesse caso, os que se identificarem com esse conteúdo passarão a imitá-lo, como forma de manifestar sua aprovação. Paradoxalmente, em muitos casos a indústria acabou se apropriando desse modo de expressar-se e lançou no mercado o estilo que se tornou moda. Assim, o que era desejo de libertar-se dos padrões da sociedade de consumo acabou por tornar-se um estímulo ao consumo. É o que aconteceu, por exemplo, com os hippies e com os rappers. E também com Carlinhos Brown, cujo estilo, que seguia uma estética do precário, foi imitado a princípio por seus vizinhos e, depois, apropriado pela indústria do luxo.

---

<sup>417</sup> BARBOSA, Diana Moura. “H. Stern lança coleção Miscigens”. In: *Jornal do Commercio*, Caderno C, Recife, 25/05/1999. Disponível em [http://www2.uol.com.br/JC/\\_1999/2605/cc2605a.htm](http://www2.uol.com.br/JC/_1999/2605/cc2605a.htm).

Por seu espírito inovador, criador de tendências, Carlinhos Brown acabou visado pelo mundo da moda. Quando a griffe Será o Benedito o convidou para participar como modelo no desfile da Phytoervas Fashion, em 1996, apresentou-se tocando um cabide, o que foi uma novidade na época. Ele já havia se apresentado no Hollywood Rock com roupa em lona de caminhão da griffe<sup>418</sup>. Nesse mesmo ano desfilou para a Sartori, griffe de Roberio Sampaio, em Salvador. Em junho de 2000, o figurinista Carlos Miele, da marca M. Officer, o convidou para participar do desfile no Morumbi Fashion: “No centro da passarela, brilharam a musa Gisele Bündchen e o músico Carlinhos Brown, coberto por uma pele, junto a sua banda, composta de homens com saio”<sup>419</sup> (site Terra). No ano seguinte (janeiro e fevereiro de 2001), voltou a se apresentar, desta vez no São Paulo Fashion Week, fazendo a triha sonora ao vivo<sup>420</sup>.

A parceria com Miele se renovou em 2005, por ocasião do desfile da coleção Outono/Inverno, no Bryant Park, na Semana de Moda de Nova York. Denominada de Tambores do Candeal, a coleção foi enriquecida por jóias da H. Stern, apresentada ao som de trilha sonora criada por Brown e tocada ao vivo por alunos da Escola Pracatum, tendo ao fundo uma videoinstalação que exibia imagens do cotidiano da comunidade.

A relação de Brown com a moda teve outros momentos. Na São Paulo Fashion Week de 2007, a estilista Paola Robba usou motivos do Candeal nas estampas dos maiôs e biquínis da sua griffe Poko Pano. No verão baiano de 2007/2008, ele incluiu um desfile de moda da griffe Soudam&Kaveski no Sarau do Brown realizado no Museu do Ritmo, e no verão seguinte repetiu a dose, com uma coleção de Valéria Kaveski; em 2010, foi a vez de Vitorino Campos participar do Sarau. No Fashion Rio de janeiro 2010, a griffe R. Groove,

<sup>418</sup> “Com calça de lona, bota de borracha até o joelho, óculos cyber, em seus dread-locks, Brown abriu o desfile batucando com um cabide. A imagem valeu mais que todo o desfile”. (Folha de S. Paulo, 02/03/1996, p.5-5)

<sup>419</sup> Cf. [http://www.terra.com.br/exclusivo/mfashion/fotos28\\_2.htm](http://www.terra.com.br/exclusivo/mfashion/fotos28_2.htm)

<sup>420</sup> “O desfile da M. Officer foi o melhor já feito pela marca. O experiente stylist inglês Judy Blame soube aproveitar a inspiração no candomblé \_proposta pelo estilista e proprietário Carlos Miele\_ sem cair no turismo fashion. As referências aos orixás vieram suaves, numa edição blocada por cores \_o preto e vermelho pomba-gira, passando pelo azul de Iemanjá, os tons de palha de Obaluaê e o prata de Oxum. No centro da passarela, uma instalação com diversos altares com as imagens dos orixás e suas devidas oferendas. Em cena, sete mães-de-santo puxadas por Mãe Zeza, acompanhadas pelo percussionista Carlinhos Brown”. (Cf. Folha de S. Paulo, 02 fev.2001, p. E-4) E também: “A M. Officer transformou a passarela do São Paulo Fashion Week em um verdadeiro terreiro de umbanda. Ao som dos batuques de Carlinhos Brown e à cantoria de mães de santo, as modelos mostraram a nova coleção da grife, que nada teve de inverno: as peças, todas muito sensuais, usam e abusam de decotes vertiginosos, transparências e brilho”. (Cf. Terra – SP Fashion Week. [http://www.terra.com.br/exclusivo/spfashionweek/desf\\_mofficer.htm](http://www.terra.com.br/exclusivo/spfashionweek/desf_mofficer.htm))

de Rique Gonçalves, apresentou seu desfile ao som do álbum *Mar Revolto* (2009), da banda de rock homônima.

### 3.2 - Os figurinos da era Soudam&Kaveski

A parceria com Valeria Kaveski teve início bem antes, em 2000. A estilista paulistana radicada em Salvador fazia moda de rua usando materiais não aproveitados pelo mundo fashion, como os lacres de latinhas e cartões telefônicos. Seu trabalho tinha pontos em comum com o de Miele, mas seguia numa linha paralela artesanal<sup>421</sup>. Como algumas pessoas que assistiam aos seus desfiles descreviam seu estilo como “a cara de Carlinhos Brown”, ela arriscou:

Eu fiz uma camisa pra Carlinhos de renda, onde eu unia a própria renda – eu fiz manual – com uns elos de metal que eu uso na latinha, e dei de presente a ele junto com uma cabeça que eu tinha feito, como se fosse um moicano, só que esse moicano era feito de isopor forrado com malha, tinha palitos de churrasco pintados, que eu fazia degradê, na panela mesmo. Porque meu trabalho era totalmente artesanal, eu não tinha ainda costureira<sup>422</sup>. E aí ele gostou do trabalho, comecei a fazer e estou com ele há nove anos. (Kaveski, 2009)

A parceria de Brown com Kaveski foi profícua, não apenas pela afinidade estética entre os dois, que incluía o gosto por materiais inusitados, mas também pelo fato de estarem ambos produzindo dentro do espírito da época. Nas décadas de 60 e 70, a cultura pop e a filosofia hippie promoveram uma ruptura com os modos de vestir sugeridos pela indústria da moda, o que fez surgir o prêt-à-porter, mas as décadas de 80 e 90 assistiram a um discurso da valorização da liberdade de escolha do consumidor. Essa autorização para combinar o que se quisesse promoveu um retorno ao velho, ao usado, e a valorização do restauro, da

---

<sup>421</sup> “Quando eu usava a latinha pra fazer a roupa, Miele já usava um tecido sofisticado metalizado, porque eram universos diferentes: um tinha condição de investir nisso; ele tinha como buscar isso lá fora, e eu não.” (Kaveski, 2009).

<sup>422</sup> No dia em que Brown usou esse figurino, Margareth Menezes esteve ao seu lado no trio Mr Brown usando um vestido feito com fios de silicone, também criação de Kaveski, que já vestiu outros artistas, como Daniela Mercury, Saulo e banda Eva, Netinho, Amanda Santiago e Fred da Voa Dois.

customização, do vintage, dos trabalhos artesanais com materiais ordinários, o que acabou por facilitar a intervenção de qualquer um na sua aparência.

Além disso vamos perceber nos empenhos criativos dos próprios estilistas uma vontade de exibir o avesso das roupas, os processos de desgaste das peças através de lavagens especiais, bem como de esgarçamentos propositais; além da utilização de materiais inusitados, como fibras de bambu e de poliamida, ou mesmo do alumínio das latas de refrigerantes e cervejas, bem como do plástico das garrafas PET etc. Assistimos assim a todo um investimento de valorização do supostamente precário, descartável, desalinhado, desconfigurado na composição da aparência. Todo esse empenho, no entanto, se apresenta, paradoxalmente, como algo de muito bom gosto, emoldurado de forma sofisticada. (Cidreira, 2009)

Kaveski ajudou a situar o gosto de Brown, que já vinha se depurando através dos contatos anteriores com o mundo da moda e do luxo, mas cuidando para que ele se mantivesse fiel a seu estilo irreverente no uso de objetos de adorno, cores, design e materiais. Quando começou o trabalho com Brown, Kaveski já tinha uma parceria iniciada em 1996 com Ismael Soudam, um figurinista que trabalhava com moda convencional. Ela, que tinha passagem pelo teatro, dominava técnicas de adereços, figurinos, artesanato; ele, que desenhava em lojas, conhecia tecidos e técnicas de costura e alfaiataria. Juntaram as habilidades e lançaram a marca Soudam&Kaveski, que passou a produzir os figurinos de Brown até a parceria se desfazer, em 2008, quando Kaveski assumiu sozinha.

A primeira tarefa da dupla foi produzir o figurino do artista e da banda – “porque Carlinhos se preocupa com a estética em geral, até o roadie: ele passa no palco, ele atravessa, então também tem que estar com figurino” (Kaveski, 2009) – para uma turnê na Europa. A banda de Brown é uma das poucas de artistas baianos que tem um figurino criado especialmente para ela. Enquanto a maioria recorre ao uso de uma cor neutra, como preto ou branco, que irá unificar e, ao mesmo tempo, apagar os músicos, tornando-os uma espécie de pano de fundo para o artista principal, a Banda Camarote Andante, assim batizada em 2003, apresenta-se com um figurino elaborado com muitos detalhes e diferenciado para cada família de instrumentos – percussão, harmonia, metais - e também para os backing vocals<sup>423</sup>. A cada ano o figurino se renova: usaram macacão com capacete exigido em obras

---

<sup>423</sup> Na primeira turnê dos carnavais na Espanha, a banda com quase 40 músicos era assim diversificada: a harmonia usava camisa sem mangas e meias na cor laranja, kilt, sandálias; os metais também usavam saia,

de construção civil, fizeram referência aos marinheiros com quepes, vestiram-se com chitão estampado de flores.

No verão 2007/2008, Kaveski fez homenagem ao artista plástico baiano Rubem Valentim<sup>424</sup> com figurinos em preto e branco, nos quais destacavam-se os turbantes das *backings vocals* em cores vibrantes. Nesse mesmo ano Brown criou o personagem Timball King, um rei gorila inspirado em King Kong. A fantasia foi feita por Kaveski, com cara e mãos vindas da Itália, e a coroa foi tomada de empréstimo de um dos muitos santos que Brown tem no altar em sua casa. Os músicos entraram no palco usando cabeças de peixe confeccionadas no Rio de Janeiro por aderecistas carnavalescos. O cenário, assinado por Ray Vianna, tinha um pano de fundo azul estampado com escamas e dois grandes golfinhos voltados um para o outro, formando um portal. Uma mistura com uma lógica própria, difícil de entender e de explicar, que sempre parte do artista.

O processo de criação de um show com essa estrutura é coletivo, mas o start é dado por Brown. Ele mostra o repertório, diz o que quer, e os profissionais que trabalham com ele vão registrando, verificam o que é viável e o que é preciso adaptar, fazem croquis, apresentam, discutem e modificam, até se certificarem de que irá funcionar. “Ele tem visão das coisas, ele é um artista completo. De tudo ele participa, não é aquele artista que chega pra cantar.” (Kaveski, 2009)

De fato, Brown idealiza e acompanha a execução de seus projetos, que vão sempre se renovando. No verão seguinte ao Timball King, apresentou outro personagem, o urso polar, que ele vestiu nos *Saraus du Brown*, exibiu na plataforma anexada à frente do trio no carnaval e usou num dia qualquer de verão, nas ruas de Salvador, como forma de atrair a

---

mas com paletó; a percussão, colete de tecido com papel espelhado, cadarços, pequenos espelhos colados e, na cabeça, baldes de alumínio com asas.

<sup>424</sup> Rubem Valentim (Salvador, BA, 09/11/1922 - São Paulo, SP, 30/12/1991) fazia uma pintura não-figurativa de base geométrica, repleta de símbolos afro-ameríndios e releituras de objetos carregados de religiosidade. Morou também no Rio de Janeiro, Roma e Brasília. “Considerado um dos mestres do construtivismo no Brasil, Rubem Valentim é comparado a Alfredo Volpi e Tarsila do Amaral, no sentido em que os três, cada um a seu modo e a seu tempo, criaram uma linguagem individual que os tornou facilmente reconhecíveis até para um público leigo através da realização de uma antropofagia de fato, reunindo influências externas para criar uma arte autenticamente brasileira, partindo de imagens subjetivas mas construindo sua obra objetivamente. No caso de Rubem Valentim, isto está claro nos seus emblemas que, a partir de signos do *candomblé*, se transformam em uma simbologia construtiva consoante com a linguagem internacional.” Cf. <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/espraiamento/bahia/valentim/index.html>

atenção para a divulgação de sua música *Earth Mother Water*<sup>425</sup>, lançada em nível mundial junto com um clipe, nos quais alerta para ações destrutivas do homem, como o mau uso do lixo, da água e outros recursos naturais, e defende a preservação da flora e fauna do planeta. Alguns metros à frente do trio, montada sobre estrutura metálica com rodas, uma baleia jubarte feita de garrafas PET com cerca de 10m de comprimento que espirrava “água” de papel prateado, uma criação de Ray Vianna.

No verão 2010, apresentou no primeiro Sarau do Brown um pinguim com cerca de dois metros de altura que tinha às mãos um globo terrestre, ambos vítimas do aquecimento global. A performance incluía jatos de um extintor de incêndio pressionado pelo pinguim na direção de um planeta Terra “fumegante” em gelo seco.

Também nesse ano era visível o trabalho conjunto de Vianna e Kaveski. O palco era um saloon estilizado, com cortinas vazadas vermelhas, porta de vai-vem, gradis e enormes abajures de pé em madeira; os instrumentos estavam pintados com caras de cavalo. O cenário de Vianna estava adequado para acolher as backing vocals vestidas de dançarinas de cancan, a banda de cowboys em vermelho (harmonia e percussão) e cangaceiros (os metais), fazendo o estilo que Kaveski chamou de “cowboy nordestino”, junto com Brown em preto e branco, com colete, franjas, rebites metálicos, cinturões, cartucheiras e coldres, de onde saíam, em vez de armas, flores vermelhas, tudo isso sem abrir mão dos óculos escuros e do grande cocar.

Embora hoje Brown seja considerado um homem elegante, que transita do conjunto bermuda e camiseta ao terno Armani<sup>426</sup> ou Zegna<sup>427</sup> com a mesma desenvoltura, ainda tem momentos de extravagância que marcam seu estilo personalíssimo. Na participação no DVD da banda Babado Novo, em 2006, usou no pescoço um correntão que chegava à

---

<sup>425</sup> Everything is changing / Can't you see? / Clima traz o clima / Clima delicado / Olha a natureza / Tem nos aturado / Tá tudo inundando / Tá tudo mudado / Olhe para a frente / Olhe para o lado / Olhe para o mato // Delicate / Nature / Climate change / Are you satisfied? / We have to do something / Now // Mother water earth / Mother water earth / Mother water / Earth mother water // Tá se alastrando / Tá perdendo o tato / Tá se reclamando / Do consumo farto // Olhe o carbono / Olhe o céu doente / Olhe para cima / Olhe para a gente / Olhe para a frente // Mother water earth / Mother water earth / Mother water earth mother water // Preserve our land. (*Earth Mother Water*, de Carlinhos Brown e Alain Tavares, 2009)

<sup>426</sup> Giorgio Armani, designer italiano nascido em 1934, apresentou sua primeira coleção masculina na década de 70 e ganhou fama nos anos 80, ao adaptar o terno masculino para mulheres. Sua marca foi se expandindo e hoje tem produtos variados: ternos, acessórios, lingerie, perfumes, jóias e relógios.

<sup>427</sup> Marca de alta-costura italiana fundada em 1910 por Ermenegildo Zegna na Itália, até 1968 só fazia ternos sob-medida. Hoje produz também acessórios, perfumes e lingerie, exclusivamente para o público masculino.

altura das coxas, formado por elos realmente grandes, com cerca de 10 cm. No aniversário do programa *Altas Horas*, em 2008, apresentou-se com óculos de aros verdes que lembravam olhos de extra-terrestres nas suas representações mais comuns. Os óculos, aliás, são os acessórios mais presentes em suas aparições, e ele já foi visto com incontáveis modelos.

Outra peça recorrente no seu figurino são as saias. A primeira parece ter sido uma de lona de caminhão aproveitada, da griffe *Será o Benedito*. Depois vieram outras: drapeadas, envelopes, sarongs, de palha, kilts estilizados, e até um vestido longo e justo usado no DVD *Carlinhos Brown ao vivo no Festival de Verão* (2006) e na contracapa do disco *Carlinhos Brown é Carlito Marrón* (2003). A saia de tecido xadrez que lembra um kilt, utilizada no carnaval 2009 e na sua participação no reality show da TV Globo, o *Big Brother Brasil*, foi descrita por Kaveski como uma “moulage”, uma antiga técnica de modelagem de origem francesa em que a criação se dá diretamente sobre o manequim. Integrantes do grupo *Zárabe*, que tem referências egípcias, se apresentam sempre de saia envelope, acompanhada de turbante e gola – em alguns figurinos turbante e gola são uma única peça.

Outro detalhe que vem se tornando característico do figurino de Brown são as sandálias havaianas, algumas vezes de cores diferentes em cada pé, e as sandálias no estilo gladiador, coloridas ou neutras. A primeira vez que usou foi no carnaval 2005, quando Brown se apresentou fantasiado de gladiador, com saia em tiras de couro e latinha, elmo prateado com pluma azul. A partir daí, a sandália-gladiador passou a fazer parte do figurino em diversas ocasiões, desenhada por Kaveski e criada em Recife por Jailson Marcos.

Usa alguns braceletes nos pulsos, a maioria de metal ou couro, pequenas argolas nas orelhas e alguns anéis, dos quais um pertenceu a *Pintado do Bongô*. Frequentemente é visto com uma corrente que tem um timbau em metal vazado, produção de Kaveski. Em 2009, em fotos de divulgação, usava uma jóia com delicado pingente feito em ouro e plástico de garrafa PET verde.

Na cabeça, Brown já exibiu faixas, turbantes, toucas, chapéus e cocares, estes cada vez maiores, e dificilmente é visto sem um desses acessórios. No rosto, variou das costeletas –

ou uma única – à cara limpa, passando pela barba, pelo cavanhaque e pelo pequeno triângulo entre o queixo e o lábio inferior<sup>428</sup>.

Depois da fase brau e da fase grunge, que o marcaram no meio artístico e junto à mídia, com uma imagem nem sempre positiva, diversos figurinos de Brown e de sua banda saíram das tesouras de Soudam&Kaveski, mas os que ajudaram a construir uma imagem de artista latino-americano alegre e perfoático foram os da sua persona Carlito Marrón (2003), apresentada primeiramente na Espanha. O figurino acompanhava o estilo das canções do disco. Calças de brim ou jeans foram customizadas para as pernas ficarem “boca de sino” - ou “pata de elefante” -, como se dizia nos anos 70, por conta de muitos babados em tecidos diversos e estampados com bolas de variados tamanhos. Os babados se repetiam nas mangas de boleros que deixavam peito e barriga à mostra, compondo, assim uma imagem de rumbeiro estilizada. Foram mais de 20 figurinos de Carlito Marrón, variando com blusas e jaquetas, além de vários chapéus de aba larga.

Apontado pelos que o rodeiam como um homem disciplinado, Brown segue os cuidados básicos recomendados para uma boa saúde: ioga, Pilates, ginástica em academia e uma boa alimentação. Não bebe nem fuma, mas dorme pouco. Vaidoso, cuida da pele e do cabelo. Tudo sob a supervisão de Kaveski, figurinista e personal stylist<sup>429</sup>: prepara seu figurino também quando ele vai participar de algum evento, como uma entrevista importante, o aniversário do programa de TV Altas Horas ou o encontro de presidentes de países latino-americanos. Em 2009 foi instituída a categoria Melhor Figurino no Prêmio Dodô & Osmar, que laureia os destaques do carnaval, e Kaveski levou o prêmio.

---

<sup>428</sup> Quanto ao uso de pelo no rosto (barba, suíças, costeletas), ele toma a iniciativa de usar, mas quando se faz necessário, Kaveski interfere: “chefe, está na hora de tirar essa barbinha aí, porque não vai se relacionar com o figurino”, e ele assente.

<sup>429</sup> Uma reporter não identificada disse, em transmissão ao vivo do carnaval 2009, que Valeria Kaveski era também o “anjo da guarda” de Brown. Ela explica: “No caso de Brown, eu acompanho tudo. Porque eu estou cuidando daquilo que eu coloquei nele. Foi uma coisa que eu aprendi com ele: ‘Val, isso aqui é sua obra, você precisa tomar conta dela. E se um músico colocar o chapéu errado? E se eu não souber me arrumar como você sonhou pra mim?’ Como ele cuida das coisas dele!” (Kaveski, 2009)

### 3.3 – Ray Vianna, o homem que dá plasticidade aos sonhos de Brown

Além do figurino, a estética das apresentações de Carlinhos Brown está, há muitos anos, nas mãos do designer Ray Vianna, que atua em cenários de shows de palco, pinturas de corpos e instrumentos, programação visual de abadás e capas de discos, nas várias outras invenções de Brown, mas sempre responsável pelo visual dos trios elétricos. A parceria Brown/Ray teve início com a programação visual do carrinho transformado em um “set de percussão” na Lavagem do Bonfim de 1991 e se perpetua até hoje. Ao carrinho se seguiram a camionete Veraneio da Lavagem do ano seguinte, e o primeiro trio elétrico, montado sobre um caminhão (1993), com o tema “frutas” - bananas, cajus, abacaxi, manga, melancia -, que foi nomeado pela imprensa de “trio tropicalista” e desfilou na Lavagem do Bonfim e carnaval.

Até então não havia a imposição de marcas de patrocinadores, mas em 1994 o trio teve apoio da Brahma e da Spinaker, uma loja de roupas esportivas masculinas, que colaborava com bermudas e camisetas para os rapazes da Timbalada. Depois veio o de 1995, com o tema “tubos”; patrocinado pela CCE e lojas Arapuan<sup>430</sup>, tinha nas laterais desenhos de duas enormes bocas de alto-falante. Em 1996, o “camuflado”; no ano seguinte, o Ndebelê, assim chamado em homenagem a tribo africana com este nome que também inspirou as pinturas geométricas multicoloridas do Candyall Guetho Square. Nesse trio também aparece a imagem do timbaleiro recortada em silhueta preta que se tornou ícone da banda e que foi repaginada para o verão 2008/2009. Em 1998, Brown adquire seu próprio trio elétrico; batizado de Mr Brown, este foi o primeiro trio de propriedade da Timbalada e apresentava uma novidade: cerca de 70% do seu revestimento eram de alumínio, o que o tornava mais leve que os demais. Em 1999, Vianna cria para a Timbalada, atendendo aos patrocinadores Tim/Maxitel, um trio para homenagear os 450 anos de Salvador que terá desde a cruz de malta da Coroa portuguesa até aparelhos celulares tridimensionais. Arrematando, na cabine da carreta, diante do para-brisa dianteiro, uma réplica dos óculos de Carlinhos Brown, que foi mais tarde retirada e levada para o trio de Brown, por ser uma das marcas do artista.

A marca indelével da passagem de Vianna na carreira de Brown é a pintura dos corpos dos timbaleiros, criada na noite do show Soltando os Cachorros (1993), realizado na área verde

---

<sup>430</sup> A Arapuan era uma rede de lojas de eletrodomésticos cujo slogan era “ligadona em você”.

do Hotel Othon. O diretor Ricardo Bittencourt decidiu, em acordo com o figurinista Marcelo Kruschewski, que os mestres Fia Luna e Pintado do Bongô, destaques da banda, iriam de terno branco, um traje típico do homem baiano daquela geração, mas, em reunião realizada na noite anterior ao show, a produção avisou que não tinha encontrado terno para Pintado, ao que este retrucou, no seu estilo irreverente: “eu venho nu, e Ray me pinta”. Embora a proposta tivesse inquietado a todos, a reunião terminou sem uma definição para o problema.

Eu fiquei pensando o que fazer, e que tinta, defini a tinta acrílica, que não era tóxica para a pele e secava bem, não dissolvia com o suor, e fui pro show. Pintado do Bongô não estava nu, claro, ele não teve a coragem de cumprir o prometido, mas ele era negro, bem escura a pele, e estava com um filá (aquela touquinha), com um short de surfista todo florido, uma sapatilha que naquela época gato e sapato tinha, uma sapatilha bem coloridinha. Quando eu cheguei no camarim, eu entrei e vi um rei africano – essas coisas estão no inconsciente, você vai guardando no seu arquivo de imagens – um rei africano, e me veio a inspiração de fazer uma pintura tribal, uma coisa como se fosse uma pintura de uma tribo africana. Africana, não. Primitiva. Na verdade, aquilo ali não tinha uma simbologia específica de alguma coisa, era apenas uma composição aproveitando a anatomia do corpo, uma composição com símbolos, com formas. Na verdade, o melhor daquela pintura é a harmonia que existe entre a linha e o fundo, o espaço e a forma, [...] é o aproveitamento da própria musculatura. [...] A própria anatomia vai determinando os grafismos e a proporção de um para o outro, que é importante na sensibilidade. A proporção, o distanciamento entre as linhas, a grossura da linha, o que é linha e o que é espaço de pele, ou seja, isso é que é ter sensibilidade pra fazer. E aí pintei o velho Pintado! Arrasou! (Vianna, 2009)

Não houve nessa primeira experiência, portanto, a intenção de remeter a algum simbolismo, embora Vianna admita a possibilidade de aludir a algum grafismo que pudesse estar no inconsciente coletivo ou, mais especificamente no seu “arquivo de imagens” da memória. Mas logo em seguida, quando a banda foi pauta de uma reportagem da revista *Veja*<sup>431</sup>, para a qual todos iriam ser fotografados, Brown, que gostava de usar bermudas jeans rasgadas, determinou que os timbaleiros fossem de bermudas e pediu a Ray Vianna para pintá-los com tinta acrílica, como havia feito com Pintado no show do Othon, dando início, assim, a esse “figurino” da banda usado até hoje.

---

<sup>431</sup> Cf. *Veja*, 24 fev.1993, p. 36.

Ainda com respeito à Timbalada, Vianna foi responsável pelos cenários da banda em suas turnês de 1993 a 1996, pela programação visual de camisetas e abadás e as capas de todos os discos<sup>432</sup>, à exceção de Mãe de Samba. A capa de maior impacto foi a primeira, Timbalada (1993), na qual explorou o sucesso da pintura de corpos, com foto da cantora Patrícia de busto nu.

A capa do segundo disco, *Cada Cabeça é um Mundo* (1994), passou por uma curiosa inversão dos passos do processo de criação. A ideia surgiu em um show do Percpan em que Pintado e Fia Luna estavam com as cabeças raspadas e vestidos de paletó. Como os corpos estavam cobertos, e não podiam deixar de usar a marca da banda, Vianna resolveu pintar as carecas. Mais tarde, quando foram discutir a capa do novo disco, lembraram-se do fato e decidiram pintar cabeças. Depois de pronta, surgiu o título. A partir daí, as ideias surgiram em sequência: o título e, para justificá-lo, a criação de uma canção de mesmo nome.

A foto da capa passou por um processo elaborado. Primeiro, usaram um timbaleiro como modelo. Rasparam sua cabeça e fizeram vários estudos. Aprovada a proposta, contrataram os rapazes.

42 pessoas contratadas pela rua, desconhecidas, chegaram lá e a gente tinha três máquinas de raspar cabeça. Ia passando a fila, a gente raspava a cabeça, passava do outro lado, recebia um lanche... eu, Nilzete e Marie, umas duas pessoas me ajudando a pintar, produção em série. Entrava, raspava a cabeça, merendava, ia pro estúdio. Foi uma loucura a produção disso. Uma loucura, uma loucura. [...] Pra arrumar esse povo, olhando de cima, as melhores cabeças: tira... bota... [...] Ficou todo mundo em pé e a gente pendurado lá em cima olhando pra baixo. (Vianna, 2009)

A elaboração de outra capa que vale mencionar, ao menos como registro do processo criativo do artista, que muitas vezes só se faz sob pressão, é a do terceiro disco da banda,

---

<sup>432</sup> Com o primeiro, *Timbalada*, ganhou o prêmio XIX Anuário do Clube de Criação de São Paulo (1994), concepção e design Ray Vianna e David Glat, pinturas de Vianna e fotos de Glat. El Mejor Diseño de America Latina & Caribe (1995), junto com David Glat, pelas capas de *Timbalada*, *Cada Cabeça é um Mundo* e o disco *Ardente* da banda Pimenta N'Ativa. Fotos das pinturas de corpos foram expostas no I Salão MAM Bahia de Artes Plásticas (1994), criação de Ray Vianna e David Glat, pinturas de Vianna e fotos de Glat. Na IV Bienal Brasileira de Design Gráfico (1998), pelas capas de *Mineral* e o disco *Aldeia Tribal*, de Tonho Matéria, outra parceria com Glat. V Bienal Brasileira de Design Gráfico (2000), disco *Pense Minha Cor*.

*Andei Road* (Polygram, 1995), cujo título também surgiu sem que houvesse uma canção que a ele remetesse.

A gente pressionado, eu e David [Glat], chegando o dia da gravadora, a Polygram direto ligando pra gente: cadê, cadê a capa? E a gente pensava em tudo: a língua... o que é que eu vou pintar? A orelha... ficava louco pensando nisso! Várias ideias, mas nada satisfazia a gente. Aí eu fui dormir e sonhei que encontrava David e nós íamos juntos pra casa da minha mãe. Não era a casa da minha mãe no sonho, era outro lugar, mas a gente chegava na casa de minha mãe, David não tinha a menor intimidade com minha mãe, mas David chegava sem camisa na casa de minha mãe, e a gente ia dormir. Nós dormimos na casa de minha mãe. Ou seja: eu dormi dentro de um sonho, um segundo sonho. E lá dentro desse sonho eu sonhei que eu vinha na estrada, uma estrada, eu andando pelo acostamento de uma estrada, e eu via uma luz de um veículo vindo, aí vinha vindo, quando chegava mais perto eu via que era um ônibus, aí o ônibus passava por mim. Quando o ônibus passava por mim, era Xexéu, Patrícia, Augusto, os meninos todos. Aí eu dizia: pô, é a Timbalada! Quando eu olhava pra trás, o ônibus indo, o rastro... pela estrada! O rastro, a pintura da Timbalada ficando no asfalto. E ali naquele momento, no sonho, eu dizia: é a capa! Achei a capa! (Vianna, 2009)

Vianna conta que, no sonho, ainda via a expressão *on the road* na capa, mas não quiseram usá-la, por já conter uma carga de significado. *On The Road* é título de um livro de Jack Kerouac publicado em 1957 que influenciou jovens brasileiros nos anos 60, pela proposta de colocar uma mochila nas costas e sair pelo mundo<sup>433</sup>, mas a expressão remete também ao disco *Abbey Road* (1969), do grupo inglês The Beatles, que leva o nome de uma rua de Londres e do estúdio usado pela banda. Brown, então, “saiu com essa: andei road”.

A proposta de Brown de aproveitar a expressão, ao mesmo tempo mudando-a, demonstra já a sua sem-cerimônia para se apropriar de signos universais e adaptá-los à sua realidade ou necessidade. Ao manipular a expressão, aludindo ao significado legado pelo livro de Kerouac, enquanto brinca com a sonoridade similar de “on the” e “Abbey” e “andei”, Brown faz hibridação, mais especificamente crioulização, porque trabalha com elementos linguísticos, os fonemas, aproveitando-se das semelhanças sonoras entre eles. “On the”, “Abbey” e “andei” não significam a mesma coisa mas, seguidos da palavra road, remetem a imagens semelhantes, sendo que as duas primeiras fazem parte do repertório mundial de

---

<sup>433</sup> A expressão *on the road* pode ser traduzida para o português como “pé na estrada”. Kerouac foi um expoente da chamada Geração Beat formada por escritores e poetas dos Estados Unidos, ao lado de Allen Ginsberg e William Burroughs.

signos. E como a Timbalada estava se preparando para sua primeira turnê mundial, ao Japão, deixava um rastro como se estivesse sinalizando com a intenção de correr mundo.

Ray Vianna vem contribuindo para a estética das apresentações de Brown nesses 18 anos de convivência também na pintura dos instrumentos, que vai se renovando a cada ano; nas alegorias, como as duas serpentes que acompanham o trio Camarote Andante, a plataforma de “gelo derretido” sobre a qual se apresentou o urso polar, a baleia de garrafa PET, a panela do Pipocão, que ia à frente do trio com pipocas saltando, uma homenagem ao folião pipoca; nas logomarcas: Guetho, Camarote Andante, Baile do Bloco Parado, marca da Timbalada com o menino timbaleiro, que foi renovada e agora aparece com cocar; na decoração de espaços – desde as primeiras festas da Timbalada na Mansão da rua Fonte do Boi, até a Festa de Yemanjá em 2008 e a decoração do Museu do Ritmo no verão 2008/2009.

Em 2008, a tradicional Festa de Yemanjá, que se realiza a cada 2 de fevereiro na praia do Rio Vermelho, caiu em pleno carnaval, provocando muita discussão sobre os prováveis transtornos que a coincidência de datas causaria. A Emtursa convidou Brown para fazer a curadoria da festa do Rio Vermelho. Como havia verba suficiente, porque a festa foi beneficiada pela captação de recursos para o carnaval, Brown armou vários palcos espalhados pelo bairro para diversos estilos de música, sendo o principal situado na praia, onde se realizou show com ele próprio, Caetano Veloso e outros artistas. Ray Vianna fez uma enorme rede onde se encontravam peixes, barquinhos e outros elementos do mar que foi estendida no alto, sobre o principal trecho da festa, e limitada por dois portais com saudações a Yemanjá. Representando as flores levadas em oferenda à orixá, havia grandes conjuntos de flores brancas presas aos postes. Na ocasião, Vianna fez também uma escultura vasada em alumínio na forma de uma barbatana de peixe que foi fixada no paredão de pedras da praia.

A interferência de Vianna mais intimamente ligada à história profissional de Brown é, sem dúvida, o Candyall Guetho Square. Antes de 1996, quando se deu a interferência nos prédios, havia ali um bar, de um homem chamado Raimundo, e uma espécie de cortiço, onde moravam muitas famílias. Brown comprou tudo, e mais uns terrenos na parte de baixo, que dão frente para outra rua, e começou a modificar.

A idéia da pirâmide no alto do prédio principal (onde havia o cortiço) foi de Brown. Embora diga que nunca tenha discutido isso com Brown, Ray Vianna acha provável que a pirâmide seja uma proposta que evoque a religião, mas também não descarta a possibilidade de uma referência ao Egito<sup>434</sup> - e lembrou da música Faraó. Por um ou outro motivo, ou pelos dois, a pirâmide do Guetho foi erguida sobre a laje do prédio principal, numa estrutura de metal coberta com policarbonato, com lâmpadas no interior que a tornavam visível de longe, mesmo à noite.

Prontas as obras de engenharia da reforma, Brown apresentou a Vianna um livro sobre a tribo sulafriicana Ndebelê, que tem o costume de decorar suas casas com desenhos geométricos multicoloridos. Queria que os tomasse como referência ao fazer a decoração do Guetho.

Depois trouxe os ladrilhos hidráulicos usados em alguns dos pisos (mais tarde também no Estúdio Ilha dos Sapos), que encomendava a um fornecedor do interior. Vianna propôs usar pedra portuguesa com desenhos dos timbaleiros em algumas partes da área externa, e juntos fizeram uma miscelânea de pisos

O poço do pátio já existia no terreno e até hoje funciona como cisterna, mas Brown colocou nele, em vez do tradicional balde, um sino, que é tocado quando se quer atrair a atenção. Hoje é decorado com pastilhas, um trabalho semelhante ao da balastrada das escadas externas que levam ao andar superior do seu estúdio particular, que foi construído após o encerramento das atividades da Timbalada no Guetho. É um trabalho delicado, com flores, que se repete em duas jardineiras apoiadas no chão<sup>435</sup>.

Vamos encontrar por todo o Guetho o toque pessoal de Brown: o portal em forma de turbante egípcio, o Ford Landau preto, o corpo de um avião pintado em listas vermelhas e brancas, as estátuas em estilo neoclássico, a pista de carrinhos de corrida na parede, a grande cobra naja em madeira. Uma mistura de estilos que revela o seu gosto pessoal heterogêneo, sem pudor de misturar elementos, levando a um resultado que poderia ser rotulado de kitsch, se produzido no início do século XX, tropicalista, se no final da década

<sup>434</sup> “Não sei, mas Brown é superligado à religião, né? É ligado ao candomblé, que é a religião dele. Muito ligado a essas coisas espirituais. As duas coisas podem ter sido” (Vianna, 2009).

<sup>435</sup> “Rapaz! Ele trouxe um cara que levou meses aí fazendo isso. Ele descobriu esse artesão, um cara que faz de cimento. Tipo uma formiguinha. Mas ele vai modelando aquilo. Artesanal, mesmo. Ele contratou o cara, o cara levou um tempão”. (Vianna, 2009)

de 1960, pós-moderno, se no fim do século passado, mas que preferimos considerar um estilo híbrido, onde se combinam o tradicional e o moderno, o artesanal e o industrial, o neoclássico e o contemporâneo, o tecnológico e o místico. Objetos e formas se combinam, sem respeitar padrões.

Recentemente, o Museu do Ritmo, que muitos denominam “o novo Guetho”, é onde está mais visível a mão de Ray Vianna. A começar pela inserção no pátio da nova Caetanave, réplica perfeita da construída em 1972 para saudar o retorno de Caetano Veloso do exílio. No ano da inauguração, as paredes eram discretas, pintadas em branco, e o altar era singelo, com anjos e velas, bem no estilo dos montados por D. Madalena, mãe de Brown. Mas no segundo verão, o toque de Vianna estava lá, nas paredes multicoloridas no estilo do Guetho – “um Ndebelê pop”-, no palco decorado instalado no cento do pátio, e no corredor de entrada para o camarote, espaço onde é armado o altar para N Sra da Conceição.

Fui pra igreja de São Francisco e fiz as fotos. É uma plotagem. Eu queria fazer um altar barroco, e como ali [espécie de portal de passagem para o pátio interno] era aquele caixotão, eu aproveitei as imagens da igreja de São Francisco, do barroco, do ouro, e fiz uma coisa meio moderna, meio misturada. (Vianna, 2009)

O “caixotão” a que Vianna se refere é parte do cenário de algum show de Brown, que “ele aproveitou e botou lá”. O altar reúne elementos diversos: o barroco da plotagem sobre foto dos entalhes em madeira e ouro da igreja, o teto em franjas de papel típico das casas de candomblé, os timbaus coloridos em chitão estampado e enfeitados com os óculos de Brown que parecem ir subindo a escada que leva à imagem da padroeira, a santa católica instalada em um altar que tem uma arquitetura árabe, com um toque marroquino. Uma salada de estilos, de referências, religiões, épocas, materiais, um despudor em combinar o antes incombinável, algo possível apenas na contemporaneidade que se quer antropofágica, disponível a trocas, flexível, aberta a influências. A estética Brown remete-nos também à estética tropicalista, que combinou, em um mesmo espaço, fardão e urinol (a chávena-urinol que conduz a Duchamp), mas fazendo uma retomada crítica do kitsch, e criou uma espécie de anti-moda para provocar uma discussão dos padrões do bom gosto estabelecidos na época. Uma estética que é possível denominar de neo-tropicalista, como Brown e seus parceiros Vianna e Kaveski sabem ser.

## VI - Finalizando

*Ele transborda, né? Realmente, Carlinhos Brown é um cara transbordante! (Ray Vianna, 2009)*

*Es peor que Astérix. Si yo me caí en una olla, él lo hizo en un caldero. Se le ocurren diez ideas por segundo y es difícil seguirle. (Angélique Kidjo, 2002)<sup>436</sup>*

Tocar, sempre é bom tocar / Transformar tudo em som /  
 Tocar, sempre é bom tocar / Transformar tudo em som / Sou  
 mensageiro / Sou do saco da farinha / Sou do largo da  
 Lapinha / Sou também do Gantois  
 Toco pandeiro / Diplomado em agogô / Sou sino badalador /  
 Meu negócio é tocar / Toco tambor / Toco pandeiro / Toco  
 agogô / Pro mundo inteiro ouvir / Sou tocador / Toco, só  
 toco amor / Sou sino badalador / Meu negócio é tocar / Sou  
 tocador / Toco, só toco amor / Sou sino badalador / Meu  
 negócio é tocar (Tocar, de Carlinhos Brown)

Se você tiver uma música fácil, carnavalesca, e alegre que  
 substitua o axé music, mostre! (Brown, 2007)<sup>437</sup>

Carlinhos Brown vem participando ativamente da axé music desde o início década de 1980. Testemunha e sujeito do percurso traçado por esse segmento, saiu da “cozinha” para o estrelato, passando de percussionista de uma banda de trio elétrico a protagonista de um carnaval globalizado. Nessa caminhada construiu sua carreira ascendente, na qual reuniu música e ação social. Destacou-se como compositor, conseguiu alcançar seu objetivo de ser cantor, criou bandas, equipamentos culturais, fez performances inusitadas. Teve uma atuação social e política junto à sua comunidade de origem, na qual utilizou a música como ferramenta e conseguiu, com isso, dar visibilidade às carências, levantar recursos e assim contribuir para a melhoria da qualidade de vida de várias pessoas. A Timbalada, a mais conhecida de suas bandas, fez escola. Como outras estrelas da axé music, exibiu-se em palcos de todos os continentes, divulgando a música baiana e brasileira.

<sup>436</sup> Cf. [http://www.elpais.com/articulo/espectaculos/Angelique/Kidjo/traza/puente/musical/Africa/Bahia/elpepiesp/20020628elpepiesp\\_8/Tes](http://www.elpais.com/articulo/espectaculos/Angelique/Kidjo/traza/puente/musical/Africa/Bahia/elpepiesp/20020628elpepiesp_8/Tes)

<sup>437</sup> Cf. <http://www.rollingstone.com.br/edicoes/15/textos/1406/>. Acesso 25/03/2009.

Na primeira década desse novo século, embora sua morte tenha sido anunciada no fim dos anos 1990, a axé music continuou com seu lugar de prestígio junto ao público jovem. As bandas tradicionais como Chiclete com Banana, Eva, Olodum, Ilê Aiyê, Cheiro de Amor e Asa de Águia comemoraram aniversários de datas redondas e jubileus. Surgiram novos artistas, sim, mas os antigos se afirmaram, inclusive com carreiras internacionais: Daniela, Ivete e Brown foram os que mais representaram a música baiana no exterior, mas outros também fazem suas pequenas turnês. Eventos como o Brazilian Day (Estados Unidos, Canadá, Londres), a Lavagem da rua 46 (Nova York), a Lavagem da Igreja de Madeleine (França), Rock in Rio Lisboa, Rock in Rio Madri e festivais tradicionais como o Musiques Métisse (Angoulême, França) ajudaram a reforçar a imagem do Brasil e da Bahia como produtor de boa música popular. Brown participou de diversos desses eventos e se espalhou além da Europa que começou a conquistar nos anos 90; esteve também no Marrocos e em Xangai, na Expo 2010, onde fez mais de mil pessoas se levantarem pra dançar, colocando a segurança chinesa estupefata. Antes, um fato já havia desestabilizado a organização: como fizeram com todos os artistas estrangeiros que lá se apresentariam, solicitaram as letras das músicas que seriam apresentadas, mas traduzidas para o chinês; pode-se imaginar o trabalho dos tradutores, com todas as crioulizações inventadas por Brown...

Os artistas da axé music circulam pelo mundo, em pequenas turnês e festivais – o de Montreaux, na Suíça, tem a noite brasileira – mas por mais que se distanciem, pela própria necessidade de expansão da carreira, eles sempre retornam à Bahia. Andam pelo Brasil e o mundo, mas moram em Salvador; têm casa no sudeste (Daniela em São Paulo, Brown no Rio) e outra na Bahia. E no carnaval estão sempre presentes; não perdem esse vínculo porque são artistas “feitos” pelo carnaval. Mesmo os que não são da axé music o fazem: Gilberto Gil tem trio elétrico e camarote, Pepeu Gomes foi Rei Momo. Daniela Mercury e Carlinhos Brown têm um compromisso com a festa que ultrapassa o repertório, o figurino, o trio; eles fazem investimentos, produções elaboradas, apresentam inovações, reforçando a cada ano seu vínculo com a festa e a sua música. No entanto, aborrecido com a ordem de saída dos trios no carnaval, na qual tem ficado sempre no final, Brown anda ameaçando se retrair em 2011, porque investe, traz convidados e quase ninguém o vê passar, devido ao avançado da hora. Veremos.

O trio elétrico, que na época da criação por Dodô e Osmar pretendia democratizar o carnaval, seis décadas mais tarde passou a mercadoria e ferramenta de lucro de capital. “O trio independente ficou parado na dependência de verbas oficiais.”<sup>438</sup> - esta declaração de Orlando “Tapajós” Campos, retrata o descaso dos poderes públicos para com os trios independentes, que sobrevivem com as sobras da verba publicitária investida nos demais. O trio nasceu independente, e independente, aqui, significa não estar atrelado a bloco e tocar para o “povão”, que segue atrás livre de cordas e da padronização das fantasias, os abadás. Mas quando os blocos carnavalescos deixaram de ser entidades sem fins lucrativos voltadas para o entretenimento de seus associados e passaram a ser empresas, ficou impossível não pensar no lucro. Muitos se tornaram parte de um complexo de empresas que funcionam o ano todo, com banda(s) própria(s), blocos com milhares de associados espalhados em diversas cidades do país, butiques, confecção própria, etc... Os trios independentes, sem força diante desses gigantes, passaram, então, a depender das políticas públicas, especialmente verbas da prefeitura, embora os trios que levem artistas de prestígio sempre consigam patrocínio. Várias dessas estrelas reuniram um patrimônio considerável, que inclui casas, fazendas, gado, jatinhos, helicóptero, trio elétrico, empresas.

Na fonografia, aconteceram importantes modificações e lembremos que a WR foi apanhada de surpresa pela passagem do analógico para o digital. Em fins da década de 90, quando se dava o declínio da axé music, Rangel fez grandes investimentos mas logo depois de adquirir uma sofisticada aparelhagem analógica, o mercado lançou equipamento digital e softwares. Além de obrigá-lo a novo investimento, a inovação propiciou uma proliferação de estúdios caseiros que diminuiu a demanda por seus serviços. Se nos anos 80 e 90 a quase totalidade dos discos baianos era gravada na WR, hoje nos perdemos em um mundo de pequenos selos da cena independente.

Nesse período em que acompanhamos Carlinhos Brown, ele se mostrou um exemplo de persistência e disciplina. Aprendeu a tocar instrumentos harmônicos, dobrou o preconceito de parte da crítica, constituiu patrimônio, tudo sem perder os valores aprendidos no Candeal, com o avô Bertolino, com quem aprendeu também a arte da liderança, ao observar as formigas na fonte.

---

<sup>438</sup> CORREIO DA BAHIA. “Orlando ‘Tapajós’ Campos”. Folha da Bahia. Salvador, domingo, 06/02/2005.

O que nos movia a princípio, a ideia de que Brown seria um neotropicalista, se confirmou. O que faz dele um tropicalista contemporâneo são alguns procedimentos típicos dos que inauguraram o movimento. Suas canções recorrem a citações, remetem a outros textos como as cantigas de candomblé, países, festas, rezas, filmes, fatos, o meio ambiente, as tecnologias, enfim, textos de um repertório que não se limita ao universo tradicional da canção popular, mas que também o visita. As canções de Brown nascem com letra, música e ritmo amalgamados e misturam referencialidades como as do gueto onde nasceu e as das grandes metrópoles por onde anda. Fazem uso de instrumentos harmônicos e percussivos tradicionais e de samples, bateria eletrônica e um sem número de recursos digitais. No entanto, essa relação com o tropicalismo pode ser conflituosa, se lhe atribuem uma dependência:

O problema é que para um grupo ser reconhecido na Bahia ele geralmente precisa ter o aval de Caetano ou de Gil. E num determinado momento a gente decidiu: ‘Chega, somos bons, não quero que Caetano e Gil digam mais nada! Deixem que a gente se vira sozinho’ [risos]. E de certo modo isso nos liberta do tropicalismo: meu tambor e minha forma de expressão são bonitos e ponto. Não quero mais o aval de ninguém, nem o meu. Prefiro ser digerido que avalizado, porque quando me avalizam, como os avais vêm de pessoas enormes e maravilhosas, há uma tendência a nos comparar com elas e nós não somos nem Gil nem Caetano. Somos outra coisa, mas ao mesmo tempo somos seus seguidores. [...] o que acontece é que hoje a melhor maneira de ser tropicalista é se afastar, esquecer para poder renovar. Não repetir, mas continuar sendo reverente”. (Brown in Weinschelbaum, 2006, p.158-9)

Nesse passeio pelas décadas foi possível acompanhar também as mudanças de comportamento do cidadão Carlinhos Brown. De menino pobre e sem escolaridade, que foi barrado em uma boate do Rio de Janeiro nos anos 80 por usar sandálias, passou a cidadão do mundo que "arranha" várias línguas, é recebido por rei (Espanha) e príncipes (Holanda) e respeitado por seus pares. Fato antes inimaginável, Brown tem acesso à Coluna da July. July é Julieta Isensée, colunista social do jornal A Tarde, considerada o Ibraim Sued da Bahia, que desde os anos 60 coloca o simples leitor a par do que acontece na alta sociedade baiana, o que originou a afirmativa: “saiu em July, virou referência”. Pois o menino do Candeal mereceu metade do espaço da colunista, ocupado por texto e foto de corpo inteiro,

com a legenda: “A elegância de Brown na Espanha”<sup>439</sup>. É verdade, aquele que andava de bermudas rasgadas e com a bainha desfiada agora usa Armani e Zegna, sem perder a simplicidade.

O fato, que pode parecer sem importância para os que não conhecem a sociedade baiana, é emblemático, tanto musical como socialmente, da trajetória percorrida pelo artista. Na década de 60, quando Brown nasceu e a colunista estreava, um não sabia da existência do outro. Mais adiante, pode ser que ele tivesse ouvido falar da coluna, mas é bem provável que “sair na July” não estivesse nos planos de nenhum dos dois, porque eram mundos muito diferentes. Em 2010, se Brown mudou, a coluna também mudou; seus critérios deixaram de ser apenas o nome de família, a herança, a “alta sociedade”, e passou a interessar-se também pelo *nouveau riche* cheio de talento. Mudaram os valores, mudou a Bahia.

O mais importante, no entanto, é o fato de que essa figura polêmica e por vezes até destemperada conseguiu se educar para enfrentar a sociedade urbana capitalista, muito diferente da comunidade “rural” auto-sustentável onde nasceu, e aprender suas normas de convivência. Aprendeu também a conhecer e lidar com as regras do mercado, vindo a tornar-se um artista econômica e financeiramente bem situado. Como disse José Roberto Zan, Brown é “um intuitivo com uma visão estratégica invejável”, e foi justamente essa qualidade que o levou a atuar de modo a favorecer seus projetos sociais e seus sonhos profissionais.

Brown é um dos poucos artistas brasileiros que conseguiram conjugar o sucesso comercial com a consagração artística. Cercado de fãs, cobrando altos cachês, usufruindo de políticas públicas e merecedor da generosidade dos patrocinadores, também tem grandes espaços na mídia e goza do reconhecimento de artistas consagrados de diversas origens. Isso é que é mudança! Foi este percurso - e o contexto em que se fez - que procurei mostrar aqui.

---

<sup>439</sup> Cf. July. “Carlito liquidou”. A Tarde, caderno 2+, Salvador, 14/09/2010, p.2.

## Referências

### Referências bibliográficas:

ABREU, Alzira Alves. “O ISEB e o desenvolvimentismo”. Disponível in: < <http://www.cpdoc.fgv.br/comum/htm/> >. Acesso em 22 jul. 2008.

ABREU, Regina. “Patrimônio cultural: tensões e disputas no contexto de uma nova ordem discursiva”. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira; BELTRÃO, Jane Felipe; ECKERT, Cornélia (orgs.). *Antropologia e patrimônio cultural. Diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007. 368 p. (p.263-285)

ALBINO, José Coelho de Andrade; GUIMARÃES, Felipe Jurdi. “Internacionalização de marcas de luxo brasileiras: um estudo de caso da joalheria H. Stern”. In: *Internext – Revista Eletrônica de Negócios Internacionais*, São Paulo, v. 4, n. 1, p.100-129, jan./jul. 2009.

ALECRIM, Emerson. “Cluster: principais conceitos”. 2004. Disponível em [www.infowester.com](http://www.infowester.com). Acesso em 01/10/2007.

ALONSO, Jorge. “La sociedad civil en óptica gramsciana”. In: *Sociedad Civil. Análisis y Debates*, n. 1, Vol. 1, México, 1996. (p.11-29)

ALVAREZ, Sonia; DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo. “Introdução. O cultural e o político nos movimentos sociais latino-americanos”. In: \_\_\_\_\_ (org.). *Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. (Humanitas) 538 p. (p.15-57)

ALVES, Ceci. “O milagre segundo Trueba”. In: *ATARDE*. Salvador, 06/03/2004.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. Lólio Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

ANDERSON, Perry. “Modernidade e revolução”. Trad. Maria Lúcia Montes. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, , n. 14, fev. 1986.

ANTUNES, Ricardo. “Os caminhos da liofilização organizacional: as formas diferenciadas da reestruturação produtiva no Brasil”. XXVIII Encontro Anual da ANPOCS. Caxambu, 26-30/out./2004.

APOLINÁRIO, Josenildes; CUNHA, Eneida. “Referências locais e familiares transnacionais nas imagens identitárias da Bahia cantada por Carlinhos Brown”. Anais. II ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador, 03-05/maio/2006.

ATENÇÃO: WR gravando. *TRIBUNA DA BAHIA*, Salvador, 10 dez. 1983. p. 18.

BAHIA. *Cluster do Entretenimento, Cultura e Turismo da Bahia*. V. 1. Governo do Estado da Bahia: Salvador, 2005. 106 p.

BAIERLE, Sergio Gregório. “A explosão da experiência: emergência de um novo princípio ético-político nos movimentos populares urbanos em Porto Alegre”. Porto Alegre: Cidade-Centro de Assessoria e Estudos Urbanos, 1996. 36 p.

BASTOS, Eduardo. “Timbalada em grande estilo”. *CORREIO DA BAHIA*, Arte e Lazer. Salvador, sábado, 30/01/1993, p.3.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOCHICCHIO, Regina. “Comunidade aprova filme sobre Candeal”. In: A TARDE. Salvador, 13/09/2004.

BOULAY, Marinilda B. (org. e ed.) *Guia do mercado brasileiro da música 2006-2007*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Alliance Francaise: Bureau Export de la Musique Française au Brésil, 2006. 328p.

BRANDÃO, Maria de Azevedo. “Baiano nacional: particularismos culturais e pauta nacional”. In: *Revista Internacional de Língua Portuguesa*. V.8, mar.1993. (p.101-108)

BRASIL. Decreto nº 3551 de 04 de agosto de 2000. Presidência da República. Ministério da Cultura. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003a.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos*. Conflitos multiculturais da globalização. 4ª ed.. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad.: A R. Lessa e H. P. Cintrão. 4ª ed.. São Paulo: EDUSP, 2003b.

CANCLINI, Néstor García. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. Trad. Sergio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CANCLINI, Néstor García. *Leitores, espectadores e internautas*. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras/Observatório Itaú Cultural, 2008.

CÂNDIDO, Antônio. “A Revolução de 1930 e a cultura”. In: *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v.2, 4, p.27-36, abr. 1984

CANDUSSO, Flavia. *O sistema de ensino e aprendizagem musical da banda Lactomia: um estudo de caso*. Dissertação de mestrado em Música, UFBA, 2002.

CANEVACCI, Massimo. *Sincretismo*. Uma exploração das hibridações culturais. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Studio Nobel; Instituto Cultural Ítalo Brasileiro – Instituto Italiano di Cultura, 1996. 102 p.

CARDOSO, Ruth Corrêa Leite. “Isso é política? Dilemas da participação entre o moderno e o pós-moderno”. São Paulo: *Novos Estudos CEBRAP* 20, mar.1988, p. 74-80.

CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1972.

CARVALHO, José Murilo de. “O Brasil, de Noel a Gabriel”. In: CAVALCANTI, B.; STARLING, H.M.M.; EISENBERG, J. (orgs). *Decantando a República*, v.2: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / São Paulo: Fund. Perseu Abramo, 2004. (p.23-43)

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados*. O Rio de Janeiro e a República que não foi. 3ª ed.. 1ª reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. V.II. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHAGAS, Mário. “Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade”. *Cadernos de Sociomuseologia*, nº 13. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1998.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil - mito fundador e sociedade autoritária*. 1ª ed., 6ª reimp.. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.

CIDREIRA, Renata Pitombo. “Estilo, moda e consumo (por uma poética do precário?). V ENECULT. Anais. CD ROM. Salvador, UFBA, 27-29/05/2009.

COMODORO, Roberto. “Um popular planetário. Carlinhos Brown mostra uma peculiar mistura sonora no lançamento mundial de seu primeiro disco solo”. In: *ISTO É*, 22/05/1996. Disponível em <http://zaz.com.br/istoe/cultura/139002.htm>.

CORREIO DA BAHIA. “Orlando ‘Tapajós’ Campos”. *Folha da Bahia*. Salvador, domingo, 06/02/2005.

CUNHA, Jonga. *Por trás dos tambores*. Salvador: KSZ, 2008. 163 p.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. “Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços”. In: CYNTRÃO, S. H. (org.). *A forma da festa*. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços. Brasília/São Paulo: UnB/Imprensa Oficial do Estado, 2000.

DAGNINO, Evelina. Apontamentos de aula. Disciplina “HS687 - Tópicos Avançados em Cultura e Política II”. Campinas: UNICAMP, IFCH, março a junho de 2006.

DAGNINO, Evelina. “Cultura, cidadania e democracia. A transformação dos discursos e práticas na esquerda latino-americana”. In: ALVAREZ, S.; DAGNINO, E.; ESCOBAR, A.(org.). *Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. (Humanitas) 538 p. (p.61-102)

DAGNINO, Evelina. “Sociedade civil, participação e cidadania: de que estamos falando?”. In: MATO, Daniel (org.). *Políticas de ciudadanía y sociedad civil em tiempos de globalización*. Caracas: FACES, Universidad Central de Venezuela, 2004. (p.95-110)

DANTAS, Marcelo. *Olodum - de bloco afro a holding cultural*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1994. 132 p.

DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*, 3ª ed, 2ª reimp. Rio de Janeiro: 34, 2005.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. “O guerrilheiro da moda”. Disponível em [http://www.diariodepernambuco.com.br/2009/05/12/diariorevista1\\_0.asp](http://www.diariodepernambuco.com.br/2009/05/12/diariorevista1_0.asp). Acesso 20/07/2009.

DIAS, Márcia T.. “Indústria fonográfica: a reinvenção de um negócio”. In: BOLAÑO, C.; GOLIN, C.; BRITTOS, V. (orgs.). *Economia da arte e da cultura*. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepos/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: Obscom/UFS, 2010, 237 p.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz*. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo/FAPESP, 2000.

DUMAS, Ana. “Do Brown ao Brau”. Sem indicação de publicação. Texto cedido pela autora. Salvador: 1996.

DURHAM, Eunice Ribeiro. “Movimentos sociais: a construção da cidadania”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 10, São Paulo, outubro de 1984.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 5ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 3ª ed.. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

FLORIDA, Richard. Disponível in: <<http://www.economiacriativa.com/ec/pt/forum/palestrantes/richardFlorida.asp>>. Acesso em 13/04/2008.

FIGUEIREDO, Priscila. Domingo no Parque. In: Ponto com Poesia. Alô Escola. TV Cultura, 2006. Programa veiculado em novembro de 2006. Conteúdo disponível em: [http://www.tvcultura.com.br/aloescola/literatura/poesias/gilbertogil\\_domingonoparque.htm](http://www.tvcultura.com.br/aloescola/literatura/poesias/gilbertogil_domingonoparque.htm).

FRAGA, Danilo.

FREIRE FILHO, J.; FERNANDES, F.M. “Jovens, espaço urbano e identidades – reflexões sobre o conceito de cena musical”. In: FREIRE FILHO, J.; JANOTTI JR, Jeder (orgs.). *Comunicação e música popular massiva*. Salvador: Edufba, 2006.

FREITAS, Elizabeth Jorge S.M.. “A influência da identidade cultural na formação do Teatro Baiano enquanto negócio”. *Diálogos Possíveis*, ano 5, n.1, jan./jun. 2006, Salvador, 2006.

GADÊLHA, Marcelo Almeida. *Organizações Brown: identidade cultural e liderança em um complexo de organizações baianas*. Dissertação de mestrado. Salvador: UFBA, Escola de Administração, 2004.

GERSHON, Débora. Estudo de caso: *TÁ REBOCADO – programa de desenvolvimento comunitário*, Salvador – BA. Rio de Janeiro: IBAM/CAIXA, 2003.

GILROY, Paul. O Atlântico negro. Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34, 2001.

GÓES, Fred de. *50 anos de Trio Elétrico*. Salvador: Corruptio, 2000.

GORDILHO-SOUZA, Ângela. “Atuação das ONGs em habitação-ambiente-cidadania”. In: GORDILHO-SOUZA, Ângela (org.). *Habitar contemporâneo. Novas questões no Brasil nos anos 90*. Salvador: UFBA / Faculdade de Arquitetura / Mestrado em Arquitetura e Urbanismo / Lab-Habitar, 1997. (p.201-224)

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

GUERREIRO, Goli. “O drible do Candeal: o contexto sociomusical de uma comunidade afro-brasileira”. In: *Afro-Ásia* 33, Centro de Estudos Afro-Orientais, UFBA, Salvador, 2005, p.207-248.

GUERREIRO, Goli; MOURA, Milton. “Criatividade e trabalho no cenário musical da Bahia”. Relatório parcial. Salvador: Cult, UFBA, 2004.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Leon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Trad. Adail U. Sobral; Maria Stela Gonçalves. 15ª ed.. São Paulo: Loyola, 2006. (349 p.)

HERZHAFT, Gérard. *Encyclopedia of the blues*. Photog. HARRIS, P.; HAUSSLER, J.; MIKOFISKY, A.. University of Arkansas Press, 1997. 300 p.

HOBSBAWN, Eric. “Introdução: a invenção das tradições.” In: HOBSBAWN, E.; RANGER, T. (orgs). *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cavalcante. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. “A Academia entre o local e o global”. Palestra na UFMG, 1997. Disponível em <http://acd.ufjf.br/pacc/literaria/belohorizonte1.html>.

JAMESON, Fredric. “Sobre os 'Estudos de Cultura'”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 39, p. 11-48, jul. 1994.

JANNOTTI JR, Jeder. *Aumenta que isso aí é rock and roll*. Mídia, gênero musical e identidade. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

KLEINERT, André. “O Milagre do Candeal, de Fernando Trueba”. 4 mai. 2007. Anti-dicas de cinema: o blog cinematográfico de André Kleinert. Disponível em: <http://antidicasdecinema.blogspot.com/2007/05/o-milagre-do-candeal-de-fernando-trueba.html>. Acesso em 06/02/2009

KLÖCKNER, Luciano. “O Repórter Esso e Getúlio Vargas”. In: BAUM, Ana (org.) Vargas, agosto de 54: a história contada pelas ondas do rádio. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. (p.125-147)

LAVALLE, Adrián Gurza. “Sem pena nem glória. O debate sobre a sociedade civil nos anos 1990”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 66, São Paulo, jul. 2003. (p.91-109).

LEME, Mônica Neves. *Que Tchan é esse? – indústria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo: Annablume, 2003.

LESSIG, Lawrence. *Cultura livre*. Como a grande mídia usa a tecnologia e a lei para bloquear a cultura e controlar a criatividade. São Paulo: Trama, 2005.

LIMA, Ari. “De Ilha dos Sapos a Ilha da Fantasia: reterritorialização e identidade negra”. In: *Sociedade e Cultura*, v. 4, n. 2, jul./dez. 2001, p. 45-66.

LIMA, Ari. Funkeiros, timbaleiros e pagodeiros: notas sobre juventude e música negra na cidade de Salvador. *Cad. CEDES* [online]. 2002, vol.22, n.57, pp. 77-96. ISSN 0101-3262.

LIMA, Ari. “O fenômeno Timbalada: cultura musical afro-pop e juventude baiana negro-mestiça”. In: SANSONE, Livio; SANTOS, Jocélio Teles dos (orgs.). *Ritmos em trânsito. Sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador: A Cor da Bahia/ S.A.M.B.A, 1997. 240 p. (p.161-180)

LIMA FILHO, Manuel Ferreira; ABREU, Regina Maria do Rego Monteiro. “A antropologia e o patrimônio cultural no Brasil”. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira; BELTRÃO, Jane Felipe; ECKERT, Cornelia (orgs). *Antropologia e patrimônio cultural. Diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007. 368 p. (p. 21-43)

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004. 715 p.

LOPES, Paul D.. “Innovation and diversity in the popular music industry, 1969 to 1990”. In: *American Sociological Review*, v.57, n.1, feb. 1992. (p. 56-71)

LYRIO, Alexandre. “Cabeças feitas”. *CORREIO*. Salvador, 27/06/2009, p.20.

LYRIO, Alexandre. “Fontes do descaso”. *CORREIO*. Salvador, 17/08/2009, p.10-11.

MARQUES, Ivan Dias. “Carlinhos Brown fala sobre o que significam os 18 anos da Timbalada”. *CORREIO 24 HORAS*. Salvador, 25/01/2009. Disponível em <http://www.correio24horas.globo.com>. Acesso em 25/01/2009.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Comunicação, cultura e hegemonia. 2ª ed.. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MARTINS, Osmar. “Orlando Campos. Eu abandonei tudo pelo trio”. CORREIO DA BAHIA. Salvador, 18/02/2000. Disponível em [www.correiodabahia.com.br](http://www.correiodabahia.com.br). Acesso 25/05/2005.

MATOS, Cláudia. Acertei no milhar. Malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. (Col. Literatura e Teoria Literária)

MATOS, Claudia Neiva. "Canção popular e performance vocal". *Cultura Brasileira Contemporânea*, n.1, s/d (p.92-97).

MAUSS, Marcel. “La Nación”. In: *Sociedad y ciencias sociales*. Obras III. Barcelona: Barral Editores, 1972. (p.275-327)

MEDAGLIA, Júlio. “Balanço da bossa nova”. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (p. 67-123)

MENDONÇA, Tatiana. “Ê, camará”. In: MUITO. Salvador, 08/02/2009, p.22-28.

MIGUEZ, Paulo. “A emergência do carnaval afro-elétrico empresarial”. In: IX Congresso Internacional da BRASA – Brazilian Studies Association Tulane University, New Orleans, Louisiana, 27-29 mar.2008. Anais, p.96-111.

MIGUEZ OLIVEIRA, Paulo Cesar. *Carnaval baiano: as tramas da alegria e a teia de negócios*. Dissertação de Mestrado em Administração. Salvador: UFBA, 1996.

MIGUEZ OLIVEIRA, Paulo Cesar. *A organização da cultura na “Cidade da Bahia”*. Tese de doutoramento. Faculdade de Comunicação. Salvador: UFBA, 2002.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia não é difícil*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.168 p.

MONTEIRO, Carlos Alfredo de Carvalho. “Amado Bahia”. In: CASA COR BAHIA 2005. Exibição Brasileira de Decoração. Anuário de Decoração. 11ª ed. Catálogo. Salvador: Art Comércio e Eventos Ltda, 2005. (p.41-42)

MORELLI, Rita C. L.. *Indústria fonográfica. Um estudo antropológico*. Campinas: Unicamp, 1991. 231 p. (Série Teses)

MORELLI, Rita C. L.. “O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea”. IV ENECULT. Anais. CD ROM. Salvador, UFBA, maio de 2008.

MORICONI, Ítalo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. 153 p.

MOURA, Milton Araújo. *Carnaval e baianidade. Arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador*. Tese de doutoramento. Salvador: UFBA, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música – História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NASCIMENTO, Joatan. “A ‘axé music’, a música instrumental e os músicos da Bahia”. Texto publicado na Revista da Bahia n. 39, Salvador, 2005. Disponível em <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/index.html>. Acesso 13/11/2005.

NOGUEIRA, Ilza. “Grupo de compositores da Bahia: implicações culturais e educacionais”. In: *Brasiliana*, Revista da ABM, n. 1, ano 1, Jan. 1999, Rio de Janeiro: ABM, p. 28-35. Disponível in: Latinoamérica música. <http://www.latinoamerica-musica.net/frames/po.html>. Acesso em 17/07/2008.

NUNES, Henrique. “Entrevista Ramiro Musotto”. DIÁRIO DO NORDESTE. Caderno 3. Fortaleza, 30/06/2008. Disponível em <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=550619>.

NUNES, Roberto. “No gueto dos timbaus”. In: CORREIO DA BAHIA. Salvador, 12/07/1997, p.7.

OLIVEIRA, Francisco de. *O elo perdido: classe e identidade de classe na Bahia*. São Paulo: Perseu Abramo, 2003.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Cultura brasileira e indústria cultural. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ORTIZ, Renato. Apontamentos de aula. Disciplina HS035 – Sociologia da Cultura III, IFCH, Unicamp, agosto a novembro de 2006.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª ed.. São Paulo: Brasiliense, 2005.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PAULAFREITAS, Ayêska. “Carlinhos Brown: identidades, performances e práticas sociais de um ‘tropicalista’ globalizado”. INTERCOM 2006. Anais. CD ROM. Brasília, set. 2006

PAULAFREITAS, Ayêska. “Da JS à WR: apontamentos para uma história da indústria fonográfica na Bahia”. INTERCOM 2004. Anais. CD ROM. Porto Alegre, set.2004a.

PAULAFREITAS, Ayêska. “Música de rua de Salvador: preparando a cena para a axé music”. I ENECULT. Anais. CD ROM. Salvador, UFBA, maio de 2005.

PAULAFREITAS, Ayêska. "O Cacique do Candeal - considerações sobre a identidade mestiça de Carlinhos Brown". In: MARTINS, Moisés; CABECINHAS, Rosa. *Anuário Internacional de Comunicação Lusófona* 2009. Memória social e dinâmicas identitárias. Minho: LUSOCOM/SOPCOM, 2009. (p.241-255)

PAULAFREITAS, Ayêska. “Trio elétrico: história, técnica e recepção de uma mídia sonora genuinamente brasileira”. Actas do Congreso Internacional Lusocom 2006, Santiago de Compostela, 21 e 22 abr. 2006. Universidade de Santiago de Compostela, 2006. p.3649-3668.

PAULAFREITAS, Ayêska; LOBO, Júlio César. Glauber: a conquista de um sonho. Os anos verdes. Belo Horizonte: Dimensão, 1995. 340 p.

PEREIRA, Carlos A. M.; HERSCHMANN, Micael. “O espetáculo contemporâneo – entre o dramático e o trágico”. Disponível em: < <http://www.eco.pos.ufrj.br>>. Acesso em 20 out. 2005.

PEREIRA, Gabriela de Gusmão. *Rua dos inventos: ensaio sobre desenho vernacular*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002. 160 p.

PETERSON, Richard A.; BERGER, David G.. "Cycles in symbol production: the case of popular music". In: *American Sociological Review*, v. 40, apr. 1975. (p.158-173)

PINHO, Osmundo de Araújo. “Etnografias do brau: corpo, masculinidade e raça na reafricanização em Salvador”. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, 13(1): 216, jan./abr. 2005, p.127-145.

PORTER, Michael. “Clusters and the new economics of competitions”. *Harvard Business Review*; V. 76; Boston; Nov/Dec 1998. (p.77-90).

RABELO, Miriam. “Entre a casa e a roça: trajetórias de socialização no candomblé de habitantes de bairros populares de Salvador”. In: *Religião e Sociedade*; 2008, Vol. 28 Issue 1, p176-205.

RESGATE da Memória Musical da Primeira Gravadora da Bahia. Encarte do CD *Resgatando*. Salvador: independente, 2002. 1 CD.

RANDAM, José Jorge. “Resgatando...”. In: Encarte do CD *Resgatando*. Salvador: independente, 2002.

REIS, Fábio Wanderley. “Cidadania, mercado e sociedade civil”. In: DINIZ, E.; LOPES, J.S.; PRANDI, R. (orgs). *O Brasil no rastro da crise: partidos, sindicatos, movimentos sociais, Estado e cidadania no curso dos anos 90*. São Paulo: ANPOCS/Hucitec/IPEA, 1994. (p.328-343)

RISÉRIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva; Salvador: Copene, 1993. (Debates; v.253) (183 p.)

RISÉRIO, Antonio. *Uma história da cidade da Bahia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Versal, 2004. (619 p.)

RISÉRIO, Antonio. *Avant-gard na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995. 259 p., il. (Pontos sobre o Brasil).

ROLLING STONES, ed. 15, dez. 2007.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. “A Bahia, a comunicação e a cultura dos anos 50/60”. *Cadernos do CEAS - Revista do Centro de Estudos e Ação Social*, Salvador, n.161, p. 77-83, jan./fev. 1996.

RUBIM, A.A.C.; CALABRE, Lia. “Políticas e diversidade cultural no Brasil”. *Observatório Itaú Cultural*, n.8, abr./jul.2009, São Paulo: Itaú Cultural, 2009.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. “Comunicação, mídia e cultura na Bahia contemporânea. BAHIA ANÁLISE & DADOS. Salvador: SEI, v.9, n. 4, p. 74-89, mar. 2000.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. “Espetáculo”. In: RUBIM, A. A. C. (org.) *Cultura e atualidade*. Salvador, Edufba, 2005. (p.11-28)

RUBIM, Antonio Albino C. "Políticas culturais nos Governos FHC e Lula". Disponível em <http://www.movimentoculturabrasil.com.br/blog/?p=2429>. Acesso 13/10/2010.

SAID, Edward. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTANNA, Marilda. *As donas do canto. O sucesso das estrelas-intérpretes no Carnaval de Salvador*. Salvador: Edufba, 2009. 488p.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Maria Célia Moura. “Estratégias Museais e Patrimoniais Contribuindo para a Qualidade de Vida dos Cidadãos: diversas formas de musealização”. In: *Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras. Educação e Patrimônio Histórico-cultural*. Porto Alegre, n. 27, jan/jun 2000, p. 103-120. Disponível em [http://www.mestrado-museologia.net/Maria\\_celia\\_2006/Texto2.doc](http://www.mestrado-museologia.net/Maria_celia_2006/Texto2.doc)

SCHOENHERR, Flávio. *Disputas sociais na crítica musical jornalística: o potencial polêmico da Folha de S.Paulo*. Dissertação de Mestrado. São Leopoldo: Unisinos, 2005.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SENNA, Francisco. “Mercado do Ouro”. In: CASA COR BAHIA 2005. Exibição Brasileira de Decoração. Anuário de Decoração. 11ª ed. Catálogo. Salvador: Art Comércio e Eventos Ltda, 2005. (p.30-38)

SILVA, Tagore Trajano de Almeida. “Apropriação dos espaços públicos durante o carnaval de Salvador/Bahia/Brasil: síntese das desigualdades sociais”. In: XV Congresso Nacional do CONPEDI. Atas. Manaus:15-18 nov. 2006, p.4257-75.

SOUZA, Eneida. “A biografia, um bem de arquivo”. In: *Alea*, v.10, n.1, Rio de Janeiro, jan./jun.2008.

SOUSA, Moacir; MARANHÃO FILHO, Luís. “A fábrica de melodias”. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Anais. CD ROM. Santos, Unisanta, 29 ago. a 02 set. 2007.

SOUZA, Karen. “Timbaleiro deixa grupo para criar a própria banda”. In: A TARDE. Local. Salvador, 09/01/2006.

SUCKMAN, Hugo. “Estética na veia”. In: *VOGUE H. Stern*. São Paulo: Revista Vogue Brasil, n. 334, 2006, p. 45

TAVARES, Luis Henrique Dias. *A Independência do Brasil na Bahia*. Salvador: Edufba, 2005.

TEGA, Danielle. “Gênero e cinema: reflexões e discussões teóricas”. In: IV ENECULT. Anais. Salvador: 28-30/05/2008.

TEIXEIRA, Ana Claudia C. "A Atuação das Organizações Não-Governamentais: entre o Estado e o Conjunto da Sociedade". In: DAGNINO, Evelina (Org.). *Sociedade Civil e Espaços Públicos no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

TEIXEIRA, Francisco; GUERRA, Oswaldo. “50 anos da industrialização baiana: do enigma a uma dinâmica exógena e espasmódica”. In: BAHIA ANÁLISE & DADOS. Salvador: SEI, v. 10, n. 1, p. 87-98, jul. 2000.

TELLES, Daniel. “Carlinhos Brown – música e responsabilidade social”. In: *Revista OAS*. Ano 1, ed. 1. Salvador, dez. 2008. (p.30-35)

TELLES, Vera. “Sociedade civil, direitos e espaços públicos”. In: *Revista Pólis*, São Paulo, Instituto Pólis, n. 14, 1994. (p.43-53)

TORRES, Roberto. *Gordurinha: baiano burro nasce morto*. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2008. (Col. Gente da Bahia, v.2).

TORRES, Roberto. “Gravadora JS. Histórias que ninguém (ainda) havia contado”. In: Encarte do CD Resgatando. Salvador: independente, 2002.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TRIBUNA DA BAHIA. “Atenção: WR gravando”. Salvador, 10/12/1983. pág. 18.

TRUEBA, Fernando. “O Milagre do Candeal”. In: *O Milagre do Candeal*. Encarte do CD. Espanha, BMG, 2004.

UNESCO. Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. Documento originalmente publicado pela UNESCO sob o título Convention for the Safeguardin of the Intangible Cultural Heritage. Paris, 17 October 2003. Trad. Ministério das Relações Exteriores, Brasília, 2006. Disponível em <http://www.unesco.org>.

UNESCO. “Directrices para la creación de sistemas nacionales de ‘Tesoros Humanos Vivos’”. Disponível em <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00031-ES.pdf>. Acesso em 09/01/2008.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. "Canção artística, canção popular, canção das mídias: movência e nomadismo". In: \_\_\_\_ (org.). *Música e mídia - novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007.

VELHO, Gilberto. “Patrimônio, negociação e conflito”. *Mana*, Rio de Janeiro, v.12, n.1, abr. 2006, pp. 237-248. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132006000100009&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132006000100009&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 09/01/2008.

VICTOR, Isabel. Os museus e a qualidade. Museus com “qualidade” vs. A qualidade em museus. Dissertação de Mestrado. Universidade Lusófona. Lisboa, 2005. Disponível em [http://www.aqualidadeemmuseus.net/caderno\\_23/caderno\\_23.pdf](http://www.aqualidadeemmuseus.net/caderno_23/caderno_23.pdf) e [http://cadernosociomuseologia.ulusofona.pt/Arquivo/caderno\\_23/caderno\\_tres.htm](http://cadernosociomuseologia.ulusofona.pt/Arquivo/caderno_23/caderno_tres.htm).

VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007. 248 p.

VARGAS, Herom. “O hibridismo e a mestiçagem como instrumentos para o estudo da canção na América Latina”. In: VALENTE, Heloísa de A. D. (org.). *Música e mídia; novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007. (p. 61-78)

VASCONCELLOS, Gilberto; SUZUKI JR., Matinas. “A Malandragem e a Formação da Música Popular Brasileira”. In: FAUSTO, Boris (dir.). *História Geral da Civilização Brasileira*. V. III - O Brasil republicano (Economia e cultura -- 1930/1964). São Paulo: Difel, 1984, 520p. (p.502-523)

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 5ª ed.. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2004.

VIANNA, Hermano. “O futuro do samba”. In: Folha de S. Paulo, Mais!, 14/04/1996, p.5-4.

VICENTE, Eduardo. “A indústria fonográfica brasileira nos anos 90: elementos para uma reflexão”. In: *Arte e Cultura da América Latina*: vol VI, n.2, Sociedade Científica de Estudos da Arte – CESA, 2º semestre de 1999, p.71-96.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nos anos 80 e 90*. Tese de doutoramento. São Paulo: USP, 2002.

VICENTE, Eduardo. “Música independente no Brasil dos anos 90”. *Revista de Cultura Vozes*, n. 1, ano 95, vol. 95. São Paulo: Vozes, 2001.

WEINSCHELBAUM, Violeta. *Estação Brasil. Conversas com músicos brasileiros*. Trad. Chico Mattoso. São Paulo, Ed. 34, 2006. 248 p.

WISNIK, José Miguel. “Algumas questões de música e política no Brasil”. In: BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987. (p.114-123)

WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense”. In: SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Música. 2ª reimpr. da 2ª ed. de 1983. São Paulo: Brasiliense, 2004. 190 p.

YOUNG, Iris Marion. “A imparcialidade e o público cívico: algumas implicações das críticas feministas da Teoria Moral e política”. In: BENHABIB, Seyla; CORNELL, Drucilla (coord.). *Feminismo como crítica da modernidade*. Trad. Nathanael Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991? 208p.

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais, IFCH-Unicamp, Campinas, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 128p.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec, 1997. 323 p.

### **Referências Audiovisuais:**

CARLINHOS BROWN. *Adobró*. Sony Brasil, 2010. 1 CD.

CARLINHOS BROWN. *A gente ainda não sonhou*. Som Livre, 2008. 1 CD.

CARLINHOS BROWN. *A gente ainda não sonhou*. Sony Music, 2007. 1 CD.

CARLINHOS BROWN. *Alfagamabetizado*. EMI/ Virgin, 1996. 1CD.

CARLINHOS BROWN. *Carlinhos Brown ao vivo no Festival de Verão Salvador*. Candyall Music; Som Livre, 2007. 1 DVD. 02h14min.

CARLINHOS BROWN. *Bahia do Mundo. Mito e verdade*. EMI, 2001. 1 CD

CARLINHOS BROWN. *Candombles*. Salvador: Candyall Music, 2005. 1 CD

CARLINHOS BROWN. *Carlinhos Brown é Carlito Marrón*. BMG, 2003. 1 CD.

CARLINHOS BROWN e DJ DERO. *Candyall beat*. Candyall Music; Universal. 2 CDs.

CARLINHOS BROWN. *Diminuto*. Sony Brasil, 2010. 1 CD

CARLINHOS BROWN. *Inside*. BMG Spain, 2003. 1 DVD.

CARLINHOS BROWN. *Omelete Man*. EMI, 1998. 1 CD

*Do Candeal para o mundo*. Reportagem de Patrícia Nobre. Rede Globo, Jornal Hoje, 13/08/2008.

TRUEBA, Fernando. *El Milagro de Candeal*. Filme documentário. Dir. Fernando Trueba. Espanha, 2004. 125 min.

*O Milagre do Candeal*. Trilha sonora do filme O Milagre do Candeal. Espanha: BMG, 2004. 1 CD.

PASQUALE NETO. *Nossa língua portuguesa – Domingo no Parque*. São Paulo: TV Cultura, 2006. Programa veiculado em novembro de 2006. Conteúdo disponível em: [http://www.tvcultura.com.br/aloescola/literatura/poesias/gilbertogil\\_domingonoparque.htm](http://www.tvcultura.com.br/aloescola/literatura/poesias/gilbertogil_domingonoparque.htm)

*Pro-Ação*. Rede Globo. Veiculado em 30/04/2005.

*Resgatando*. Resgate da Memória Musical da Primeira Gravadora da Bahia. Salvador: independente, 2002. 1 CD.

SANTIAGO, Claude. *Carlinhos Brown – Bahia Beat*. Filme documentário. Dir. Claude Santiago. França: Sanachie, 1996. 52 min.

SIQUEIRA, Sérgio. *Em off com Carlinhos Brown*. Salvador: TV Salvador. Programa de TV gravado em arquivo digitalizado.

TIMBALADA. *Timbalada ao Vivo*. Direção artística: Gilson Freitas. São Luís: Som Livre, 2007. 1 DVD (125 min)

### **Entrevistas:**

BROWN, Carlinhos. Antonio Carlos Santos de Freitas: depoimento [17 abr. 2008]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Salvador: residência de Carlinhos Brown, 2006. Arquivo digital.

CACAU DO PANDEIRO. Carlos Lázaro da Cruz: depoimento [24 abr. 2004]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Salvador: residência de Cacau do Pandeiro, 2004. 1 cassete sonoro.

CALABRICH, Selma. Selma Calabrich: depoimento [19 jul. 2006]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Via telefone. Salvador: 2006.

CALABRICH, Selma. Selma Calabrich: depoimento [30 set. 2008]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Salvador: Escola de Música Pracatum, 2008. Arquivo digital.

CALASANS, Vevé. Everaldo Calasans de Almeida Filho: depoimento [06 jun. 2009]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Salvador: residência de Vevé Calasans, 2009. Arquivo digital.

CASTRO, Fred Souza. Fred Souza Castro: depoimento [26 ago. 2007]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Via telefone. Salvador: 2007.

CIETE. Graciete Batista Bispo dos Santos: depoimento [09 abr. 2007]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Salvador: sede da Associação dos Moradores da Rua 9 de Outubro, 2007. Arquivo digital.

EMMANUEL, José. José Emmanuel Ataíde: depoimento [18 jun. 2004 a 21 nov. 2004]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Via e-mails. 2004.

FREITAS, Gilson. Gilson Santos de Freitas: depoimento [28 abr. 2009]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Salvador: escritório da Timbalada, 2009. Sem registro.

GERÔNIMO. Gerônimo Santana: depoimento [27 mar.2005]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Via telefone. Salvador: 2005.

KAVESKI, Valéria. Valeria Kaveski: depoimento [25 jul. 2009]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Salvador: ateliê de Valeria Kaveski, 2009. Arquivo digital.

LEAL, Marcel (Jupará Records). Marcel Leal: depoimento [01 e 02 maio 2007]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Via e-mail, 2007.

LEITE, Judith. Judith Leite: depoimento [26 set. 2008]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Salvador: Escola de Música Pracatum, 2008. Arquivo digital.

LYRA, Vera. Vera Lyra: depoimento [28 fev. 2007]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Salvador: escritório de Vera Lyra, 2007. Arquivo digital.

MACÊDO, Osmar. Osmar Macêdo: depoimento [21 ago. 1995]. Entrevistadoras: Ayêska Paulafreitas e Neide Cortizo. Salvador: residência de Osmar Macêdo, 1995. 1 cassete sonoro. Digitalizado.

MADÁ. Madalena Gonçalves dos Santos: depoimento [20 maio 2009]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Salvador: Candyall Guetho Square, 2009. Arquivo digital.

MARQUES, Carlinhos. Carlos Marques: depoimento [fev.2005]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Salvador: residência de Ayêska Paulafreitas, 2005. Arquivo digital.

MONTEIRO, Carlos. Carlos Alfredo de Carvalho Monteiro: depoimento [24 abr. 2007]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Salvador: escritório da Patrimonial Amado Bahia Ltda, Mercado do Ouro, 2007. Arquivo digital.

NASCIMENTO, Cristina. Cristina Maria Carvalho Nascimento: depoimento [26 set.2008]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Salvador: Escola de Música Pracatum, 2008. Arquivo digital.

NASCIMENTO, Joatan. Joatan Nascimento: depoimento [04 nov.2010]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Via e-mail.

RANGEL, Wesley. Wesley Rangel: depoimento [10 abr. 2004]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Salvador: Studios WR, 2004. 2 cassetes sonoros. Digitalizados.

SANTANA, Magno. Magno Santana: depoimento [30 set. 2008]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Salvador: Escola de Música Pracatum, 2008. Arquivo digital.

SANTOS, Jorge. Jorge Santos: depoimento [9 fev. 2004]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Salvador: Shopping Iguatemi, 2004. 1 cassete sonoro.

SOUTO, Ivana. Ivana Souto: depoimento [17 set. 2009]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Salvador: residência de Ivana Souto, 2009. Arquivo digital.

TAVARES, Ildásio. Ildásio Tavares: depoimento [19 fev.2005]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Salvador: residência de Ildásio Tavares, 2005. Arquivo digital.

TITA. Arinalva Arcanjo dos Santos: depoimento [02 abr 2007]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Salvador: sede da Lactomia, 2007. Arquivo digital.

TRUEBA, Fernando. Fernando Trueba: depoimento [09 jul. 2007]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Salvador: Teatro Castro Alves, 2007. Arquivo digital.

VIANNA, Ray. Raymundo José Lourido Vianna: depoimento [06 ago. 2009]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Salvador: ateliê de Ray Vianna, 2009. Arquivo digital.

SILVEIRA, Valéria (Maianga Discos). Valéria Silveira: depoimento [mar. 2007]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Via e-mail, 2007.

### **Referências Eletrônicas**

Banda Motumbá. <http://www.motumba.com.br>

Carlinhos Brown. Site oficial. <http://www.carlinhosbrown.com.br/>

Carlinhos Brown. <http://www2.uol.com.br/carlinhosbrown>

Centre d'Etudes Blaise Cendrars de l'Université de Berne. <http://www.cebc-cendrars.ch/blaise00.html> > Site officiel. Acesso 22/06/2008.

Club de Fans de Carlinhos Brown en España. <http://groups.msn.com/fanscarlinhosbrown/clubdefans.msnw>

Construindo o Som. <http://www.construindoosom.com.br>.

Culturebase.net. <http://www.culturebase.net/artist.php?283>. Acesso 14/05/2009.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. <http://www.dicionariompb.com.br/>

El Milagro de Candéal. <http://www.elmilagrodecandéal.com/>

El Milagro de Candéal. <http://www.labutaca.net/films/28/elmilagrodecandéal.htm>

Fundação Getúlio Vargas. [http://www.cpdoc.fgv.br/nav\\_jk/htm/biografias/Clemente\\_Mariani.asp](http://www.cpdoc.fgv.br/nav_jk/htm/biografias/Clemente_Mariani.asp). Acesso 14/06/2008.

Guitarra baiana - história e atualidade. <http://pt.guitarra-baiana.com/>.

Herbie Hancock discography by Chris Genzel. <http://stamil.homepage.t-online.de/hhdisco.htm>. Acesso 14/05/2009.

Índios On Line. <http://www.indiosonline.org.br>. Acesso 01/10/2009.

Labutaca. <http://www.labutaca.net/films/28/elmilagrodecandéal.htm>.

Lactomia. <http://www.lactomia.org.br>.

Mapeamento dos Terreiros de Salvador. <http://www.terreiros.ceao.ufba.br>. Acesso 08/06/2009.

Nordesteweb. [http://www.nordesteweb.com/not01\\_0307/ne\\_not\\_20070215c.htm](http://www.nordesteweb.com/not01_0307/ne_not_20070215c.htm).

Olodum e Timbalada. Atividade cultural e concepção de mundo. [http://www.facom.ufba.br/com112/olodum\\_e\\_timbalada/index.htm](http://www.facom.ufba.br/com112/olodum_e_timbalada/index.htm). Acesso 06/05/2009.

Portal Brasileiro de Salsa. <http://www.salsa.com.br>. Acesso 04/09/2008.

Povos Indígenas no Brasil. <http://pib.socioambiental.org/pt>. Acesso 01/10/2009.

Pracatum. <http://www.pracatum.org.br/>.

Ray Vianna. <http://www.rayvianna.com.br>

Linha do Tempo da Invenção Musical. <http://tempomusica.blogspot.com/>

Terra – Morumbi Fashion. “Miele aposta na sensualidade feminina”. In: [http://www.terra.com.br/exclusivo/mfashion/fotos28\\_2.htm](http://www.terra.com.br/exclusivo/mfashion/fotos28_2.htm). Acesso em 20/07/2009.

Terra – SP Fashion Week. [http://www.terra.com.br/exclusivo/spfashionweek/desf\\_mofficer.htm](http://www.terra.com.br/exclusivo/spfashionweek/desf_mofficer.htm). Acesso 20/07/2009.

Timbalada. <http://www.timbalada.com>.

Universal Music. <http://www.universalmusic.com.br/site/>.

Sete Dons do Espírito Santo. [http://pt.wikipedia.org/wiki/Sete\\_Dons\\_do\\_Esp%C3%ADrito\\_Santo](http://pt.wikipedia.org/wiki/Sete_Dons_do_Esp%C3%ADrito_Santo). Acesso 14/06/2008.