

**O DRIBLE DO CANDEAL:
O CONTEXTO SOCIOMUSICAL
DE UMA COMUNIDADE AFRO-BRASILEIRA**

*Goli Guerreiro**

*Tê, tê, tê, tê, tê, tê, tê, tê/ Vem Maria, nega, bebê/
Vem Maria tocar djembê/ Vem Maria quero você/
Vem Maria caipirinha/ Vem Maria dar alegria/
Vem Maria dar feijoada/ Vem Maria dançar molhada/
Samba da Bahia/ Samba da Bahia/
Tê, tê, tê, tê, tê, tê, tê, tê [...]*

Carlinhos Brown

Roteiro

Uma cena de cinema, um festival, uma celebração. Um sinal imagético da força da musicalidade do Brasil. No bairro do Candéal Pequeno, em Salvador da Bahia, uma imagem do lugar ganhava forma, na pré-estréia do filme que estava pronto para circular nas salas de cinema de todo o mundo. *El milagro de Candéal*, do cineasta espanhol Fernando Trueba, foi exibido pela primeira vez no território onde foi filmado, na comunidade afro-brasileira que alcançou visibilidade através do músico Carlinhos Brown.

Há algum tempo, não se via tão intensa movimentação em direção ao principal espaço cultural da comunidade — o Candyall Guetho Square —, desde que os moradores de uma área nobre, vizinha ao Candéal, conseguiram interditar os ensaios da Timbalada, uma das mais famosas bandas afro-pop de Salvador, que durante anos levou gente de toda a cidade para um bairro periférico que criava ritmos e lançava modas.

* Goli Guerreiro é doutora em Antropologia, coordenadora do Núcleo Humanidades das Faculdades Jorge Amado, membro do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT) e autora de *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*, São Paulo, Editora 34, 2000.

Naquela noite, em 11 de setembro de 2004, atores, músicos, jornalistas, moradores — crianças, jovens e velhos —, líderes comunitários, intelectuais e militantes, além dos participantes nacionais e estrangeiros da Jornada de Cinema da Bahia,¹ estavam presentes para assistir e festejar o filme que teve como mote a história sociomusical do bairro. Um dos protagonistas, o músico cubano Bebo Valdés, estava lá, pois foi graças ao seu desejo de conhecer a Bahia que o filme foi realizado. O diretor Fernando Trueba explica como teve a idéia:

El milagro de Candeal nasce de duas coisas: do convite de Carlinhos Brown para conhecer sua comunidade e de algo que Bebo Valdés me havia dito várias vezes: “O único lugar que gostaria de conhecer antes de morrer é Salvador da Bahia”. Estas duas coisas se uniram na minha cabeça e foram a origem do filme.²

O olhar do cineasta segue o fio de uma história que começa na diáspora africana e religa Brasil e Cuba, Salvador e Havana. É uma mescla de documentário e ficção, que acompanha a viagem do lendário pianista cubano de 85 anos, exilado há 45, na Suécia. Bebo Valdés chega a Salvador em busca de suas raízes africanas e conhece o percussionista Mateus Aleluia que lhe apresenta a Cidade da Bahia que aparece nos cartões-postais: o mar, o Centro antigo, o candomblé, o carnaval. Bebo é o personagem condutor. Sob seu olhar atento, descortina-se então um nicho periférico da cidade e o trabalho social desenvolvido no Candeal, através de sua música e sua gente. Em noite de estréia, as emoções estão à flor da pele e foi assim que Bebo Valdés, Fernando Trueba e Carlinhos Brown falaram sobre o filme:

Rica!, muy linda!, muy buena!³

Fiz o filme porque estava encantado com a gente daqui, a sua música e a personalidade que se respira nas ruas aqui. Eu quis

¹ A Jornada Internacional de Cinema da Bahia é um dos mais antigos festivais do Brasil e acontece anualmente em Salvador da Bahia.

² “El Milagro de Candeal. Fernando Trueba 2004”, <http://www.fernandotrueba.com/entrevista.asp?id=28>, acessado em 16/12/2005 (tradução do editor).

³ Entrevista com Bebo Valdés, Salvador, 11/09/2004.

fazer esse filme sem saber muito bem o que estava fazendo, gostava da improvisação. Eu tinha algumas idéias de encontros musicais e encontros de pessoas que queria provocar no filme, mas eu não tinha um roteiro fechado.⁴

O filme não é um documentário, é um documento. Ele passa uma imagem muito real, de pessoas que vivem de uma forma simples mas feliz dentro da medida do possível. Ele passa uma imagem que talvez as imagens brasileiras não nos passem, porque essas nos fazem muito estrangeiro dentro do Brasil e, de um certo modo, é um olhar de fora pra, pra que a gente mesmo se reconheça. Então o Fernando está demonstrando através de seu filme e de seu roteiro o quanto amamos o Brasil e a possibilidade que temos de ser felizes.⁵

A imagem desenhada por Trueba mostra um bairro pobre e rico, acolhedor e alegre, atento e inquieto, visceralmente musical como tantos outros de tantas cidades do Brasil que também transitam entre o sagrado e o profano, tradição e modernidade, diversidade e privação, luxo e exclusão social. Mas o que é que o Candeal tem?

Personagens

O Candeal Pequeno é o berço do percussionista Carlinhos Brown, o anfitrião de Bebo Valdés, um dos músicos mais instigantes da costa brasileira do Atlântico Negro.⁶ Ele nasceu Antônio Carlos dos Santos Freitas, em 1962, o primogênito de Dona Madalena Santos e do Sr. Renato Freitas, antigos moradores do bairro. Como qualquer nicho soteropolitano, a área periférica habitada por uma população pobre e negra esteve, desde sempre, encharcada de música percussiva. Um desses músicos do Candeal era Osvaldo Alves da Silva, conhecido como Pintado do Bongô, o mestre do menino Carlinhos. Pintado relembra como conheceu seu discípulo:

Eu fazia uns pagodes na porta de um barzinho chamado Surubem, no Candeal, e Carlinhos foi chegando, só olhando.

⁴ Entrevista com Fernando Trueba, Salvador, 11/09/2004.

⁵ Entrevista com Carlinhos Brown, Salvador, 11/09/2004.

⁶ Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, New York/London, Verso, 1993.

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.⁷

A relação com o mestre foi fundamental no aprendizado oral, corporal e improvisado da percussão. Sobre Pintado do Bongô, Brown afirma: “Eu herdei os toques e os sentimentos dele”.⁸ Enquanto ele viveu, Carlinhos Brown lhe devotou profunda reverência, que o levou a escolher a música como caminho a ser trilhado por um garoto que não gostava de ir à escola. Ele conta:

Só tive oportunidade de freqüentar aulas durante sete ou oito meses, primeiro porque eu precisava trabalhar pra colaborar com a família e, segundo, porque não me dei muito bem com o método de ensino da época. A escola matava meus heróis e as histórias que eu sabia pela minha família e pelos meus vizinhos. Ela preparava as pessoas para serem copistas e, depois, mostrava a história de um Brasil que não era o que eu conhecia.⁹

Além de pagode, Mestre Pintado apresentou a Brown estilos latinos como salsa, rumba e bolero, e também outros mestres do samba na Bahia como Batatinha e Riachão. Essa bagagem musical fez diferença quando, em um dos seus empregos informais como vendedor de picolé, acabou se envolvendo em festivais universitários, nos quais as canções de que participava eram sempre premiadas, segundo conta:

Estavam procurando alguém que tocasse uma tumbadora. Entrei pra ensaiar com os próprios estudantes que compravam meus

⁷ Pintado de Bongô apud Ari Lima, “A estética da pobreza: música, política e estilo” (Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997), p. 12.

⁸ TV Arte, *Bahia Beat*, França/Alemanha, 1996.

⁹ Renata Mercante, “Carlinhos Brown: musicalidade na veia”, *Revista Possível*, ano 1, 5 (2004), p. 31.

picolés, levei a caixa de sorvetes e fiz a percussão. Todas as músicas que eu toquei ganharam prêmios no festival.¹⁰

As ruas da cidade sempre foram fontes de inspiração para Carlinhos Brown. Muitas das sonoridades que ele apresenta vêm de sua capacidade de ouvir música em todo tipo de barulho.

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 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.¹¹

Mas não foi apenas ouvindo o cotidiano do Candeal e as lições do Mestre Pintado do Bongô que Brown se tornou músico. As incursões em guetos da cidade como o Pelourinho e a Liberdade foram fundamentais. Nos anos 70, muitas informações chegavam dos Estados Unidos, da Jamaica e de países africanos, como Angola, Senegal, Benin,¹² através de discos e imagens. É a década em que se configura o movimento de negritude em Salvador. “No bojo das importações chegavam a música soul de James Brown, o rock de Jimi Hendrix e a coreografia do conjunto Jackson Five, com um Michel Jackson ainda adolescente. Pouco a pouco foi-se formando um modelo negro de imagem”.¹³

Os primeiros sinais do processo foram detectados no bairro da Liberdade, considerado o mais populoso bairro negro da América Latina, território do bloco afro Ilê Aiyê — uma das mais vigorosas expressões do orgulho de ser negro em Salvador. Era contracultura e estava em

¹⁰ Mercante, “Carlinhos Brown”, p. 32.

¹¹ Brown apud Lima, “A estética da pobreza”, p. 20.

¹² Dos portos de Angola e do Benin saíram a maior parte de escravos bantos e iorubás para a Bahia. Ao longo de séculos, os seus descendentes mantiveram contato constante, que Pierre Verger chamou de “fluxo e refluxo”: Pierre Verger, *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos*, São Paulo, Editora Corrupio, 1987.

¹³ Milton Moura, “Faraó, um poder musical”, *Caderno do CEAS*, 12 (1987), p. 14.

jogo a articulação de uma postura afirmativa dos negros na sociedade, marcada por um racismo nem sempre velado. A canção de estréia do Ilê Aiyê, que pôs o bloco na rua no carnaval de 1975, revela aquilo que o ensaísta Antônio Risério chama de “reafricanização do carnaval”.¹⁴ O corpo negro de Salvador começava a repercutir.

Que bloco é esse?/ eu quero saber/ é o mundo negro/ que viemos mostrar pra você/ somos crioulo doido, somos bem legal/ temos cabelo duro, somos ‘bleque pau’ [*black power*]/ branco, se você soubesse o valor que o preto tem/ tomava banho de piche pra ficar preto também/ e não ensino minha malandragem, nem tampouco minha filosofia/ por que? quem dá luz a cego é bengala branca e Santa Luzia, ai, meu Deus (*Que bloco é esse?*)

As antenas de Carlinhos Brown rapidamente o levaram ao bairro da Liberdade onde reinava uma adoração por James Brown. Ele relembra:

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”.¹⁵

Nesse caso, o termo *brown* refere-se a uma estética adotada pelos pretos; na fala dos brancos, era um tratamento pejorativo dado aos baianos que assumiam a sua negritude, considerada de mau gosto.¹⁶ Mas os pretos deram um sentido positivo à palavra que Carlinhos adotou então como sobrenome.¹⁷

¹⁴ Anonio Risério, *Carnaval ijexá*, Salvador, Editora Corrupio, 1981.

¹⁵ Brown apud Lima, “A estética da pobreza”, p. 17.

¹⁶ A ensaísta Ana Dumas faz uma leitura interessante do termo que, no falar baiano, ganhou a forma *brau*: sua representação na escrita poderia ser vista como uma sigla para *brasileiro universal*. Ana Dumas, “Do brown ao brau: o salto de uma cultura de rua” (texto inédito), Universidade de Brasília/Universidade Federal da Bahia, 1997.

¹⁷ Existem ainda dois outros Browns norte-americanos que inspiraram o músico a adotar o sobrenome, Box Brown e H. Rap Brown. Mas há algum conflito nessa nomeação: “O uso do nome Brown corrompia um pouco o meu desejo de ser reconhecido como brasileiro”. Entrevista com Carlinhos Brown, Salvador, 05/03/2005.

O Pelourinho, território do bloco afro Olodum, também era área de peregrinação de Carlinhos Brown, como relata a cantora Sarajane:

A gente gostava muito de James Brown e daquela coisa do começo do *rock*, como Little Richard, e fez uma mistura disso com a música da Bahia. Na época, eu e [Carlinhos] Brown, andávamos nos guetos da cidade onde ninguém andava. No Pelourinho, ninguém ia porque se dizia que só tinha ladrão, prostituta, vagabundo. E a gente ia porque lá estavam os Filhos de Gandhi, era o começo da batalha do Olodum¹⁸ [1979]. E tudo aquilo era pesquisa. A gente estudava exatamente o comportamento daquele povo. Era um povo que falava muita gíria e que dançava pra caramba.¹⁹

Sua experiência nos territórios musicais de Salvador da Bahia desembocou em um trabalho artístico que está visceralmente ligado ao movimento musical afro-baiano que começa a se delinear nas periferias da cidade na passagem dos anos 70/80, através dos blocos afro-carnavalescos, e tem como ícone a invenção do estilo que internacionalizou a produção musical afro-baiana: o samba-*reggae*, que explodiu na cena midiática brasileira dos anos 80/90.²⁰ Carlinhos Brown compôs inúmeras canções que foram sucesso na voz de outros cantores no carnaval da Bahia, mas ele ainda estava invisível.

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 80.²¹

De fato, a década de 80 marca a mudança de posição de Brown no mundo da música. Convidado a ser percussionista de Caetano Veloso em 1986, ele alcança outras latitudes e é finalmente revelado como compo-

¹⁸ O afoxé Filhos de Gandhi e o bloco afro Olodum são duas das mais importantes expressões da cultura afro-carnavalesca de Salvador da Bahia.

¹⁹ Entrevista com Sarajane, Salvador, 14/09/1995.

²⁰ Goli Guerreiro, *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*, São Paulo, Editora 34, 2000.

²¹ Entrevista com Carlinhos Brown, Paris, 20/11/1997.

sitor para amplas platéias, através da canção *Meia-lua inteira*, hit do disco *Estrangeiro* de Caetano Veloso. O mundo se expande para o baiano do Candeal.

Os contatos entabulados nas *tournées*, realizadas também com nomes como João Gilberto e Djavan, geram o convite de Sérgio Mendes para o disco *Brasileiro*, vencedor do Grammy de 1992, no qual assina cinco músicas e estréia como vocalista.²² Brown estava acompanhado por percussionistas como Boghan, Sidnei e Leo Bit Bit, seus primeiros discípulos que formaram no Candeal a Banda Vai Quem Vem (1986) e que, logo em seguida, se tornariam músicos da Timbalada.

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.²³

A compra dos instrumentos permitiu a formação da Timbalada. A escolha do timbau não foi aleatória, Carlinhos Brown lhe atribui um significado espiritual: “O timbau tem alma. Sem alma ele não vive. Ele é falo, ele é movimento. Ele está sempre apontando para a terra, para o chão. O timbau não é o sonho de subir, mas de se estabelecer”.²⁴

A banda idealizada por Brown colocou o bairro do Candeal no mapa musical de Salvador, em 1992, e fez das pinturas corporais e do uso de timbaus suas principais marcas. A novidade na cena brasileira alcançou rapidamente reconhecimento internacional, o disco *Timbalada*, lançado em 1993, foi considerado pela Billboard o melhor da América Latina. Daí para a conquista de platéias ao redor do mundo foi um pulo. Os nove discos da banda composta por três vocalistas e vinte e sete

²² No mesmo ano, Carlinhos Brown participou também, como vocalista, da coletânea *Bahia Black*, produzida pelo americano Bill Laswell, ao lado do Olodum, de Herbie Hancock e Wayne Shorter.

²³ Declaração de Carlinhos Brown em “El Milagro de Candeal. Fernando Trueba 2004”, <http://www.fernandotrueba.com/entrevista.asp?id=28>, acessado em 16/12/2005 (tradução do editor).

²⁴ Entrevista com Carlinhos Brown, Salvador, 05/03/2005.

percussionistas²⁵ foram produzidos por Brown e foi apenas um dos projetos desenvolvidos pelo artista que idealizou também a Banda Lactomia, formada por crianças e adolescentes, que está sob os cuidados do mestre Jair Rezende. A Lactomia garante a continuidade de uma nova geração de percussionistas do Candeal — o cenário onde se desenrola uma trama arquitetada na utopia da igualdade social.

Cenário

Quem visita hoje o Candeal dificilmente imagina que, há cinco anos, o cenário era bastante diferente. Uma população de baixa renda e socialmente excluída encontrava moradia em ruas enlameadas, sem condições sanitárias adequadas, em casas e barracos em péssimo estado de conservação, muitas vezes amparados em encostas escorregadias. Sem contar com sistema de transporte, escolas suficientes e tampouco postos de saúde, o local exibia todas as características de uma favela.

Um olhar panorâmico sugeria um conjunto sub-urbano complexo e inacabado, numa área de topografia acidentada que religa o Candeal Pequeno de Cima e de Baixo. A maioria das casas era de madeira, taipa e adobe. Apenas uma pequena parte das casas era feita de tijolos com reboco e pintura. Grande parte dessas habitações foi construída pelos próprios moradores. O espaço interno, partilhado em geral por muitas pessoas, era confuso e multifuncional. A sala podia ser quarto, a cozinha podia ser varal. No mobiliário precário, destacava-se a televisão. O banheiro, quando havia, podia estar separado apenas por uma cortina.

Ainda hoje não há delimitação clara do espaço público e privado. As atividades domésticas ocupam ruas, vielas, becos, escadas, largos e praças, assim como as atividades de lazer infanto-juvenil: futebol, araraia, bicicleta, além dos jogos de cartas e de dominó — passatempo da imensa população adulta e desempregada da área.²⁶ Com pouco dinheiro

²⁵ Além dos timbaus, a banda usa bacurinhas, surdos, bateria, teclados, guitarra, sax, trombone e trompete.

²⁶ Um censo socioeconômico realizado pela Universidade Federal da Bahia, em 1997, fornece os seguintes dados: 29% de desempregados; 42% de empregados assalariados; 16% não têm carteira assinada; 18% são autônomos; 11% são aposentados; 78% da população economicamente ativa ganha em média um salário mínimo. Os analfabetos são 6,46% da população. Apenas 0,9% tem curso superior completo e 0,8%, curso superior incompleto.

em circulação, o comércio local atende apenas às necessidades básicas: vendas, armazéns e minimercados, barbearias, armarinhos, quitandas e bares, muitas vezes acoplados à própria moradia.

Para estar junto à toa, há o Largo do Tamarindeiro, próximo ao campo de futebol, uma das maiores paixões da comunidade, com ligas e campeonatos bem organizados; e as lajes (espécie de cobertura improvisada) garantem o espaço de lazer e reúnem parentes e amigos para a feijoada e o pagode no fim de semana. O cotidiano do Candéal sempre esteve marcado pela música, seja de percussionistas anônimos e de rodas de capoeira, seja de músicos respeitados como Pintado do Bongô e Vêú Vavá, multiinstrumentista que dispõe de estúdio caseiro numa casa de dois andares na rua principal. Octogenário, pai da cantora Daúde, ele tocou sopro em bandas militares nos anos 40/50, tem um senso crítico apurado, reclama de ver seu bairro ser tratado como favela e gosta de conversar na varanda de sua casa, situada em frente ao Candyall Guetho Square.

A primeira intervenção arquitetônica no Candéal foi a inauguração, em novembro de 1996, do Candyall Guetho Square, um espaço cultural que já abrigou escritórios de produção de Carlinhos Brown, um estúdio e os ensaios da Timbalada. Foi nessa espécie de “templo” do Candéal — chamado apenas de Guetho — que aconteceram as primeiras reuniões para discutir o projeto urbanístico que mudaria a face do bairro.

A alteração do cenário deve-se a um movimento comunitário transformador — o Projeto Tá Rebocado, um dos mais arrojados projetos sociais que Carlinhos Brown deslanchou através da fundação da ONG Associação Pracatum Ação Social (APAS). *Tá rebocado* é uma expressão de duplo sentido: *rebocar* significa ‘dar acabamento à construção’ e é também uma gíria local que quer dizer: ‘Com certeza!’. A reconstrução do bairro não foi uma tarefa fácil. Segundo o relatório da equipe técnica do projeto elaborado em 1997, o começo do processo exigia uma significativa mudança, uma microrrevolução:

O mais importante no momento é a criação comunitária de uma proposta de melhorar seu próprio bairro que seja participativa e, portanto, democrática. No início das reuniões comunitárias (um mês depois da abertura do Guetho) a frequência foi irregular, com participantes movidos por interesses particulares, pou-

co acostumados ao exercício de falar frente a um grupo maior de pessoas, sem muita vontade de perceber os problemas coletivos e a falta de hábito de se reunir para esse fim. Fazer reunião era novo e, às vezes, chato, ainda mais considerando que no mesmo horário poderia se assistir à novela das oito ou a um jogo de futebol pela TV.²⁷

Os líderes das três associações comunitárias já existentes no bairro participaram intensamente do processo. Mais acostumados ao ativismo político, prepararam relatórios para os técnicos encarregados de executar o trabalho. Um relatório elaborado pela Associação de Moradores da Fonte do Governo (AMFOGO), assinado pelo presidente dessa Associação, Nilton da Silva Ferreira, apontava as principais carências para a melhoria do bairro, tais como: construção de uma via de acesso para carros; área de lazer; escolas; restauração das fontes de água; e saneamento básico. Um trecho sobre este último item dá uma medida do tamanho do desafio a ser enfrentado pelos profissionais que a APAS contratou para realizar a empreitada:

No inverno, nossa comunidade torna-se um verdadeiro caos. Na parte de baixo, onde se localiza uma avenida de casas onde habitam mais de 30 famílias, corre um esgoto a céu aberto, com passagem constante de detritos. Na época das chuvas, o fluxo das águas faz com que este esgoto invada as casas, provocando prejuízos e sofrimentos aos moradores que se vêem aterrorizados, principalmente durante a noite, quando são ameaçados até por desabamentos.²⁸

A área de 16,39 hectares densamente povoada onde se localiza o Candeal Pequeno, com cerca de 5.500 moradores, é uma subdivisão do bairro de Brotas, que está um pouco acima do nível do mar e ocupa uma extensa área no miolo da península que delimita geograficamente a cidade do Salvador. As áreas do bairro de Brotas são visivelmente segmentadas em classes: há a Vila Laura, o Engenho Velho, o Acupe, ocupados pela classe média, e o Horto Florestal, ocupado pela classe alta, enquan-

²⁷ APAS, *Documentos de referência da Associação Pracatum Ação Social*, Salvador, 1997-2004.

²⁸ *Ibid.*

to a área em foco, o Candeal Pequeno, é a parte mais baixa do imenso bairro e ganhou o apelido pejorativo de “Ilha dos Sapos”. Sua condição periférica se refletia de várias maneiras. Para o morador André Luís Rocha,

O Candeal antes não tinha nada. O pessoal não vinha aqui embaixo. Os caras lá em cima diziam: “Não vou pra Ilha do Sapo, não”. Eles tinham medo dos capoeiristas. O Candeal era morto, depois quando começou a Vai Quem Vem (1986) começou a vir repórter, aí começou a mudar, o povo vinha, mas vinha com medo. Depois da Timbalada é que começou a vir mesmo todo mundo. Seu bairro de uma hora pra outra ficou assim conhecido, falado. A gente tinha gosto, né, rapaz?²⁹

Antes da inauguração do Guetho, a Timbalada ensaiava na rua. Ao começar a atrair muitos curiosos, os ensaios foram transferidos para a quadra do bairro. A movimentação era expressiva, mas foram mesmo os ensaios no palco do Guetho que levaram ao Candeal, nas tardes de domingo, cerca de 2.500 jovens, em sua maioria não-negros de classe média e alta, atraídos por uma banda altamente performática. Essa movimentação teve vários tipos de impacto. O evento dava emprego informal para vendedores ambulantes e seguranças, mas era também um incômodo para a comunidade em função do barulho provocado e dos transtornos causados pela multidão que ocupava a área. Além disso, os jovens da comunidade ficavam de fora, já que não podiam pagar o alto valor do ingresso.³⁰ Graciete Bispo, coordenadora da Associação de Moradores da Rua 9 de Outubro (data da ocupação de uma área do Candeal Pequeno que é chamada de invasão), aponta ainda um outro tipo de repercussão:

A gente não fica mais na fila dos órgãos para pedir alguma coisa aqui no Candeal. Falou Candeal, na hora eles atendem. Antes de Brown, a gente passava 2, 3 anos pra conseguir que a Embasa [empresa de abastecimento de água] viesse até aqui,

²⁹ André Rocha apud Lima, “A estética da pobreza”, p. 13.

³⁰ Alguns convites eram distribuídos na comunidade, mas muitas vezes eram vendidos como forma de complementar o orçamento familiar.

por exemplo. Com as reuniões no Guetho e a influência de Brown tudo tá melhorando.³¹

As ruas principais foram asfaltadas pela Prefeitura no mesmo ano da inauguração do Guetho, o que pôs fim à recusa de taxistas a conduzir passageiros ao interior do Candeal Pequeno. Dona Madalena Santos, mãe de Brown, comenta: “Antes, quando você pegava um táxi que dizia que vinha pr’ aqui, os taxistas sempre tinham um porém. Mas hoje basta você dizer: ‘Eu quero ir pro Candeal onde ensaia a Timbalada’, eles vêm sem problema”.³²

A Timbalada trouxe a presença de jornalistas, cinegrafistas, fotógrafos, artistas e pesquisadores de várias partes do país e do mundo, o que, sem dúvida, elevava a auto-estima da população local. Mas, em 2002, os ensaios foram interditados e se, por um lado, isso descontentou os moradores mais jovens, que curtiam aquela movimentação cosmopolita, e os que trabalhavam em torno do evento (que acontecia entre setembro e fevereiro), por outro, foi um alívio para uma comunidade ciosa e orgulhosa de seus vínculos e práticas tradicionais.

A comunidade do Candeal acredita num parentesco real ou simbólico com os primeiros moradores da área. Muitos conhecem a história da fundação do bairro no século XVIII, quando uma negra africana livre comprou roças no local onde instalou filhos e netos. Reza a lenda que a família trouxe da Costa da África a pedra de Ogum, o padroeiro do Candeal, que no sincretismo religioso é associado a Santo Antônio. Antônio é primeiro nome de Brown, filho biológico de Dona Madalena dos Santos e filho espiritual do orixá Ogum. A mãe de Carlinhos Brown também conhece a história religiosa do bairro e dá pistas preciosas sobre o sincretismo religioso. Ela conta:

A religião que eles cultuavam aqui era o candomblé. Todo final de ano eles faziam festa para Ogum, que é o padroeiro do Candeal. Era uma festa muito bonita. Eles começavam na semana de Natal e encerravam com a missa de primeiro de janeiro. Tinha café

³¹ Graciete Bispo apud Adriana Oliveira, “Brown Candealzinho: a influência de Carlinhos Brown na comunidade do Candeal” (Monografia em Comunicação Social, Universidade do Estado da Bahia, 1997), p. 42.

³² Madalena Santos apud Lima, “A estética da pobreza”, p. 14.

e mesa de doce. Mas a coisa não deu mais pra ser como antes, os mais velhos foram morrendo... e deixaram de celebrar a missa de Ogum. Esse ano [1995] Carlinhos tentou resgatar um pouco. Teve a missa, durante o dia ele distribuiu queimado [bombons], pipoca pras crianças, acarajé, e a Timbalada tocou.³³

Segundo o antropólogo Ari Lima, que realizou, em 1995, pesquisa de campo no Candéal, os moradores reivindicam uma história comum e uma tradição local a partir de um cruzamento entre o universo religioso e os laços de parentesco.³⁴ Isso se reflete na preservação das festas religiosas, no cuidado com a Casa de Ogum que guarda a Pedra do Orixá, uma pequena área cercada com uma construção baixa pintada de branco, e as relações que se estabelecem em torno das fontes, que, antes de serem poluídas pelo lixo industrial, forneciam água mineral aos moradores, mas ainda hoje são alternativa para os banhos e a lavagem de roupa para quem não tem espaços adequados em casa. A presença constante de crianças e lavadeiras faz das duas fontes um importante espaço de sociabilidade.

Esses locais são “santuários” da comunidade, bem como os terreiros de candomblé, que se tornaram conhecidos do grande público através das canções de Carlinhos Brown, como *Água mineral*, gravada pela Timbalada, e *Dandalunda*, gravada por Margareth Menezes. Essas canções foram as mais tocadas nos carnavais de 2002 e 2004, respectivamente.

Bebeu água? não!/ Tá com sede? Tô!/ Olha, olha, olha, olha a
água mineral/
água mineral, água mineral do Candéal/ Você vai ficar legal
(*Água mineral*).

Bem pertinho da entrada do Gueto/ no terreiro de angola e ketu/
Mãe Maiamba que comanda o centro/ Dona Oxum dançando
Oxóssi no tempo/
Lá em cima do tamarindeiro/ Mariinha da pipoca ajoelha/ Em
janeiro, no dia primeiro/ Desce o dono do terreiro [...] ³⁵ (*Dandalunda*).

³³ Ibid., p. 23.

³⁴ Lima, “A estética da pobreza”.

³⁵ O calendário religioso do terreiro, que tem o orixá Ogum como patrono, segue a tradição de fazer a festa a ele dedicada no dia primeiro de janeiro.

Maiamba, mãe de santo que chefia o terreiro Mutuíçara, cuja ancestralidade mescla diferentes nações de candomblé como angola e queto, é uma mulher extremamente respeitada e guia espiritual de Carlinhos Brown, que também é visto como um protetor de toda a comunidade. Das práticas culturais, que remetem a uma ancestralidade e sacralizam certos espaços do Candeal, a música percussiva é sem dúvida a mais amplamente compartilhada. O talento musical da maior referência do bairro é frequentemente atribuída ao divino. Isso aparece nas falas de Carlinhos Brown. “Nasci com o dom do tambor, é uma herança e eu vou cuidar disso”.³⁶ Ou ainda: “Com relação às músicas, não tenho domínio. Ela vem de cima e as melhores eu faço dormindo”.³⁷ Sobre a Timbalada, o mestre esclarece:

A Timbalada não é uma instituição carnavalesca é uma entidade espiritual, uma manifestação cabocla, miscigenada [...]. Ela tem uma vocação ancestral que acorda várias pessoas 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.³⁸

O resgate de práticas tradicionais locais é um dos objetivos do trabalho social de Carlinhos Brown, já que reforça e atualiza o sentido de comunidade que ressoa no bairro. É fácil ouvir dos moradores uma frase como: “Difícil aqui quem não é parente”. Referem-se, talvez, a um parentesco simbólico. Alexandra Dumas, que atuou como arte-educadora da Associação Pracatum durante o ano de 1998, comenta:

O Candeal parece uma cidade do interior, as pessoas lavam roupa na rua, jogam dominó nas esquinas. Há uma indistinção entre o público e o privado. A comunidade se envolve com muita facilidade com as coisas. Dos mais velhos aos mais novos, tanto nas reuniões como nos eventos artísticos.³⁹

O sentido de comunidade foi e é uma peça-chave para a execução do Projeto Tá Rebocado. A crença numa ancestralidade comum, o grande

³⁶ Brown, TV Arte, *Bahia Beat*.

³⁷ Brown, www.carlinhosbrown.com.br, acessado em 17/02/2005.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Entrevista com Alexandra Dumas, Salvador, 17/12/2004.

número de famílias extensas que ocupam casas contíguas, e os espaços públicos compartilhados (sagrados e/ou profanos) como o Guetho, as fontes, o terreiro, o Largo do Tamarindeiro etc. fortalecem os vínculos sociais e interferem na questão da violência urbana. Comparando o Candeal com um outro bairro periférico da cidade, a arte-educadora afirma:

No Bairro da Paz, por exemplo, as pessoas têm medo umas das outras, não há coesão familiar como no Candeal que freia a violência tão acirrada em outros bairros de periferia. Não que não houvesse traficantes, ladrões, mas nada comparado a outros bairros de periferia em que trabalhei. Nunca ouvi falar de grupos de extermínio, os comerciantes não se sentem ameaçados e isso tem muito a ver com a intervenção da Pracatum.⁴⁰

De fato, o trabalho da Associação Pracatum foi fundamental para transformar o sentido comunitário em atuação política e cidadã, pois estava baseado em quatro aspectos: arte-educação, urbanismo, saúde e geração de emprego e renda. Foi um longo processo. Desde a primeira reunião, em dezembro de 1997, até o início da intervenção, em março de 1999, a população foi convidada a discutir as prioridades do bairro e apresentar sugestões. Era necessário que a obra fosse resultado de uma participação efetiva da comunidade, que teria de confiar naquela equipe de “forasteiros” que por sua vez tinha que traduzir a linguagem técnica de engenharia, arquitetura, sanitarismo, sociologia etc. para ser compreendida por pessoas com baixo ou nenhum nível de escolarização. Os adultos foram alfabetizados e os jovens ingressaram em oficinas de arte-educação. Campanhas para prevenção de doenças e capacitação de trabalhadores foram empreendidas. Alguns moradores foram empregados nos canteiros de obra, gerando-se renda e maior movimentação no comércio local.

Em 2001, a primeira etapa do Projeto foi inaugurada, e uma segunda etapa está em andamento. Os dados de 2004 da Associação Pracatum demonstram o êxito do Tá Rebocado, que transformou o cenário do Candeal:

⁴⁰ Ibid.

- 122 unidades habitacionais entregues à comunidade;
- 142 unidades habitacionais recuperadas (banheiro, cozinha, telhado);
- pintura e reboco em 196 unidades;
- instalação sanitária em 61 unidades;
- ampliação das redes de água, esgoto e iluminação;
- abertura de via de acesso;
- beneficiamento do campo de futebol;
- construção de um centro comunitário;
- reforma a ampliação de dois centros comunitários;
- recuperação de áreas degradadas com a implantação da Praça das Artes;
- construção de um posto de saúde.

Foi uma imensa transformação que impacta profundamente o imaginário da comunidade. Uma das mais fiéis e vigorosas ativistas da APAS, a administradora e pedagoga Selma Calabrich, acredita que “o orgulho de ser do Candeal é um reflexo do sentimento de possuir uma forte identidade histórica e cultural e também de pertencer a uma comunidade elegante e criativa, que é símbolo de resistência e realização”.⁴¹

A Associação Pracatum recebeu, em 2001, o Prêmio Best Practice concedido pela UNESCO, na categoria juventude, por ser uma das cem melhores práticas sociais do mundo; além disso, está entre as dez melhores do Brasil.

Trama

O Projeto Tá Rebocado é um dos dois projetos da Associação Pracatum. O outro é a Escola Profissionalizante de Música e Tecnologia — a Escola Pracatum. A trama arquitetada por Carlinhos Brown conecta arte e cidadania. O binômio é um dos motes do projeto do governo brasileiro para educar 17,6 milhões de pessoas com dez anos ou mais que não sabem ler nem escrever, cerca de 13,6% da população, segundo dados do último censo realizado pelo IBGE, em 2000.

⁴¹ Entrevista com Selma Calabrich, Salvador, 03/12/2001.

Os profissionais responsáveis pelas oficinas de arte-educação oferecidas aos jovens do Candeal pelo Tá Rebocado estavam encarregados também de elaborar o projeto pedagógico da Escola Pracatum. As oficinas, que giravam em torno de improvisação teatral, fabricação de instrumentos musicais, audição de repertórios ecléticos, canto e composição, além de debates sobre temas como empreendedorismo, mobilização social e protagonismo juvenil, serviam como experimentação para a construção de um currículo que pretendia estimular a criatividade e ampliar o repertório cultural dos aprendizes.

Durante dois anos (1997/1998), cerca de vinte profissionais, pedagogos, teatrólogos, antropólogos, musicistas, assistentes sociais e psicólogos, entre outros, trabalharam com sessenta crianças e jovens. As apresentações dos resultados das oficinas eram realizadas no Guetho e envolviam, além da produção musical, a criação teatral e a confecção de máscaras e figurinos elaborados pelos próprios aprendizes.

Alexandra Dumas enfatiza a conexão entre a formação artística e o exercício de cidadania no processo do Candeal:

Desde o começo, a música e a ação social estavam juntas. Nós não éramos só professores, a gente participava das reuniões de associação de bairro. Então não tinha essa distinção: aqui é a música, aqui é o espaço político. A atuação política permeava todo o trabalho. Eu via isso tanto como ideal da Escola, mas também como prática da comunidade. Com o futebol também é assim. Jair é o mestre da Lactomia, mas estava presente na associação de moradores como líder. O espaço da arte, da música e da ação política é o mesmo.⁴²

A Banda Lactomia, também idealizada por Carlinhos Brown (envolve 120 crianças que aprenderam a transformar latas, baldes e tubos em instrumentos percussivos), participou do espetáculo *Palco, academia e periferia*, de Ivaldo Bertazzo, realizado no Sesc Pompéia em São Paulo, em julho de 1997. O coreógrafo, que trabalha com jovens à margem da plena cidadania, reflete assim sobre seu trabalho:

⁴² Entrevista com Alexandra Dumas, Salvador, 17/12/2004.

Quando se fala em potencialidades rítmicas — em música ou dança —, a tendência é visualizar sua aplicação apenas na esfera da diversão e do lazer. Porém o alcance desse trabalho é bem mais amplo. Entre outras virtudes, o exercício rítmico tem a qualidade de disciplinar e organizar a mente, de conectá-la de fato ao corpo, resultando daí um melhor rendimento psicomotor para ambos, corpo e mente. Por conseguinte, crescem as possibilidades de lançar pontes para a integração a um conjunto maior da sociedade.⁴³

Por meio de artistas-cidadãos, as crianças do Candeal conheceram a maior cidade da América do Sul e ainda travaram contato direto com os garotos da Banda Bate Lata, de Campinas (SP), da Funk'n Lata, do Rio de Janeiro, e dos Meninos da Favela Monte Azul, de São Paulo, que também estavam envolvidos em projetos sociais em suas cidades.

A música é um elo poderoso e a estratégia da Associação Pracatum inseria os moradores do Candeal numa ampla rede que lhes permitia uma abertura de horizontes através da troca de experiências. O mesmo já havia acontecido com percussionistas da Timbalada que conhecem dezenas de países e creditam à música seu distanciamento da zona de influência da criminalidade. A fala de um dos mais bem sucedidos discípulos de Carlinhos Brown, o percussionista da Timbalada, Boghan Costa, revela: “A música pode consertar o mundo e acabar com a violência, porque ela distrai, ela entra, você esquece a fome e a violência. A música é como uma mãe, um pai, um deus”.⁴⁴ Um outro músico do Candeal, Paulo Francisco tem um discurso semelhante:

A cultura faz parte daqui do Candeal e a galera não via isso, olhava mais o lado da corrupção e de várias coisas que vinham acontecendo aqui, lance de drogas e um bocado de lance aí. E por causa da música isso não está mais se expandindo, tá sumindo desde que Carlinhos começou a tocar foi surgindo bandas, todo mundo foi saindo da marginalidade, é isso que tá acontecendo hoje.⁴⁵

⁴³ Ivaldo Bertazzo, *folder* do espetáculo *Palco, academia e periferia*, 07/08/1997.

⁴⁴ Entrevista com Boghan Costa, Paris, 12/08/1997.

⁴⁵ Entrevista com Paulo Francisco, Salvador, 11/09/2004.

Esse músico faz parte da Hip Hop Roots, uma banda que representa a geração pós-Timbalada. Há outras como os Répteis do Candéal, que faz *rock*, e Candombles Beat, que usa rezas e ladainhas nas letras de suas canções. A importância da criação musical no imaginário da comunidade aparece também no depoimento de Alexandra Dumas:

No Bairro da Paz, eu trabalhei com criação teatral baseada na improvisação com estímulos e temáticas variadas, mas a criação girava em torno de dois personagens: policiais e bandidos, o repertório deles sempre incluía vingança e morte. Isso não acontecia no Candéal, onde o músico era um personagem recorrente ou mesmo personagens mais fúteis ou mais críticos, mas que não rondavam o universo do crime.⁴⁶

Há alguns anos, o Bairro da Paz chamava-se Malvinas, numa referência à guerra travada pelas ilhas entre a Argentina e a Inglaterra. A metáfora remetia a um dos mais altos índices de criminalidade de Salvador. É uma das maiores favelas da cidade com cerca de 40 mil moradores. Muitos projetos sociais em curso tentam reverter o quadro através da arte-educação. Outros bairros também periféricos como Liberdade, Periperi e Pelourinho⁴⁷ têm experiências vitoriosas através da música. Os blocos afros que nasceram nesses territórios empenharam-se em elevar o nível de vida de suas comunidades e invariavelmente fundaram escolas de música percussiva como a Escola do Ara Ketu, a Escola Criativa, do Olodum, e a Escola Erê, do Ilê Aiyê.

A principal diferença entre o trabalho desenvolvido pelo Grupo Cultural Ilê Aiyê e o trabalho da Associação Pracatum é o discurso sobre a miscigenação. Como se sabe, a idéia da mestiçagem brasileira é um discurso incluyente e de forte viés anti-racista. A recorrência desse texto de Carlinhos Brown: “Eu não sou negro, não sou branco, não sou índio e sou tudo isso. Eu sou um cidadão miscigenado”,⁴⁸ em todas as mídias,

⁴⁶ Entrevista com Alexandra Dumas, Salvador, 17/12/2004.

⁴⁷ O Pelourinho, situado no centro antigo de Salvador, é um conjunto arquitetônico barroco que carregou o estigma de gueto perigoso até os anos 90, antes da restauração que o transformou no palco principal do turismo na cidade. Um dos ícones da negritude local, o bloco afro Olodum, teve atuação fundamental ao longo desse processo.

⁴⁸ Carlinhos Brown, *Brasileiros: raízes e fusões*, GNT, 2000.

parece ter sido elaborado para alcançar o objetivo maior da inclusão e emancipação social de sua comunidade.

A noção de mestiçagem estimula a valorização das diferenças. Ela coloca em jogo a elaboração de uma identidade multicultural. “Salvador da Bahia é uma encruzilhada do mundo porque aqui confluem o tráfico de escravos, a invasão holandesa e os iorubás, angolas, jejes, fons, marrins, *abakuás*... E também os saxões, ibéricos, libaneses e gente do mundo inteiro”.⁴⁹ O discurso e a música de Brown estão ancorados na tradição cultural do Brasil.

Hermano Vianna já demonstrou como o samba se tornou um emblema de nacionalidade num processo que implicou artistas, políticos e intelectuais numa articulação que elege o estilo como criação original da mestiçagem brasileira,⁵⁰ o samba é uma peça-chave no mito do *Brasil mestiço*. A música popular é um dos principais eixos do debate cultural no Brasil. Ela delinea um cenário expressivo que permite a elaboração e a ressignificação de discursos sobre a identidade nacional. Dentre os diversos gêneros produzidos no país, tais como baião, xote, forró, xaxado, maracatu, frevo baiano, bossa nova, o samba é o mais popular. Signo de tradição, este gênero musical se atualiza cotidianamente nas mais diversas regiões do país, além de se constituir em um espaço de sociabilidade enraizado nas práticas socioculturais do povo brasileiro. O samba talvez seja o que Stuart Hall chama de cordão umbilical:

Esse cordão umbilical é o que chamamos de “tradição”, cujo teste é o da fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua “autenticidade”. É claro, um mito — com todo potencial real dos nossos mitos dominantes de moldar nossos imaginários, influenciar nossas ações, conferir significado às nossas vidas e dar sentido a nossa história.⁵¹

⁴⁹ “Carlinhos Brown”, <http://canales.laverdad.es/guiaocio/previa/musica/musica230503-4.htm>, acessado em 16/12/2005 (tradução do editor).

⁵⁰ Hermano Vianna, *O mistério do samba*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor/ Editora UFRJ, 1995.

⁵¹ Stuart Hall apud Liv Sovik (org.), *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, Belo Horizonte/Brasília, Editora Humanitas, 2003, p. 29.

O papel da música no processo de construção de identidades tem sido sempre destacado. Para Simon Frith, “A música constrói o nosso senso de identidade através das experiências do corpo e da socialidade que proporciona, experiências que nos permitem colocar-nos em narrativas culturais imaginárias”.⁵² A produção musical do Candeal reafirma sentimentos de pertencimento e diferenciação. O processo permite uma inserção privilegiada no mercado que gira em torno da música. Carlinhos Brown e a Timbalada são estrelas de propaganda dos mais variados produtos desde jóias, cerveja, telefonia celular, até campanhas governamentais de cidadania. Raramente teve dificuldade de conseguir patrocínios para os seus projetos musicais. A ensaísta Ana Dumas dá uma pista:

Mas porque um grupo liderado por Carlinhos Brown tem mais facilidade de conseguir patrocínios do que outros blocos afros? Talvez essa cena responda. Nos shows do Guetho Square, Brown, à frente do seu exército de timbaleiros, messianicamente anuncia: “nós, os miscigenados...” (ao contrário dos shows de alguns blocos afros, onde quem não é negro pode não se sentir incluído no “nós, os negros...”); como miscigenado abarca tudo, a classe média presente (branca, em sua maioria) sentindo-se incluída no “nós” delira, agradece e volta no próximo domingo para mais um ritual dos miscigenados tribais do Candeal. Mais do que social, a miscigenação é uma movimentação de conexão existencial e se colou à pele de Brown e da Timbalada como uma logomarca oficial.⁵³

Algumas canções inspiradas no universo da Timbalada revelam a profusão de elementos mesclados na *performance* da Banda, o mais notório dos modelos mestiços tramados por Brown. Note-se na música de Lucas Santana e Quito Ribeiro, um sucesso na voz de Daniela Mercury, quando os timbaleiros ainda realizavam seus “rituais” no Guetho.

Timbalar, de bailar, de bailar/ De balaio, de baleiro, timbaleiro/
Timbaleiro no Gueto/ Olha o baleiro/ Timbalar, de bala, de bala,
de bala/ De balaio, de balaio, de baleiro, Timbaleiro/ Timbaleiro
no Gueto/ Olha o baleiro/ Quito, chockito de coco/ No tabuleiro

⁵² Simon Frith, *Performing rites: On the value of popular music*, Massachusetts, Harvard University Press, 1996, p. 275 (tradução do editor).

⁵³ Dumas, “Do brown ao brau”, p. 30.

da baiana de torso/ O que é que a baiana tem?/ Que o timbaleiro tem?/ Prestígio de vatapá/ Ploc-banana no cesto de iaiá/ Look de lupa e timbau/ Tênis “Reebok” e relógio “Shock”/ Espalhando, espelhando a figura do Brown/ É domingo de tarde no Candeal (*Domingo no Candeal*).

A questão da mestiçagem não se reflete somente na Timbalada e no trabalho solo de Brown (apresentado nos álbuns *Alfagamabetizado*, *Carlinhos Brown, mito e verdade* e *Carlito Marrón*), ela aparece também na banda Os Zárabes, outro projeto da usina criativa do artista. Os Zárabes resgatam a tradição ibérica que chegou ao Brasil através dos portugueses, não somente na indumentária como também no uso dos pandeiros. Eles tocam correndo, aparecem de repente em pleno carnaval e nas festas populares. O grupo é uma das atrações da Lavagem do Bonfim, a festa máxima do sincretismo religioso que homenageia o padroeiro da Igreja do Bonfim e o orixá Oxalá, ao qual foi associado.

Os Zárabes são um exército, como diz Carlos Galilea, “sem armas, só com ferramentas. Lembram os Sanfermines”.⁵⁴ Das várias propostas estéticas de Brown, esta representa com mais clareza a idéia de movimento — um elemento recorrente nas reflexões do mestre. “Os ritmos aqui não criam status, eles circulam em outras cabeças, porque precisam de movimento o tempo todo.”⁵⁵

Apesar da relação visceral com a comunidade, Carlinhos Brown não mora mais no Candeal. Vive com Helena Buarque (filha de Chico Buarque de Hollanda) e os dois filhos do casal numa casa no Rio Vermelho, mas a nova espacialidade forjada pela tríade Guetho Square - Ilha dos Sapos - Escola Pracatum, além de remeter à sua presença, desencadeia uma movimentação extremamente diversificada.

⁵⁴ Carlos Galilea, *El milagro de Candeal*, Barcelona, Grupo Editorial Random House Mandadori, 2004, p. 94. “As festas de Pamplona em louvor a São Fermín — os Sanfermines — combinam o oficial com o popular, o religioso com o profano, o local com o de fora, o velho com o novo, a ordem com a subversão; [são] festas abertas e hospedeiras, onde qualquer extravagância é bem recebida e se converte rapidamente em costume, se contar com o respeito que se deve aos demais. Nessas festas, ninguém é forasteiro, todos se igualam por cima [...] nas sempre curtas 204 horas de festa, danças, orações e libações”: “Los Sanfermines”, <http://www.navarra.com/sanfermin/indexsf.htm>, acessado em 19/02/2005 (tradução do editor).

⁵⁵ Brown, TV Arte, *Bahia Beat*.

O Guetho, além de abrigar as diversas manifestações artísticas e políticas do bairro, também é palco de eventos de grande porte. O Panorama Percussivo Mundial - Percpam já reuniu no local músicos de várias partes do mundo para as atividades paralelas que ocorrem fora do Teatro Castro Alves, o maior e mais importante da cidade, que é palco dos *shows*. O festival é um momento privilegiado para o mundo da percussão, em Salvador. A cidade recebe os mais importantes percussionistas do planeta, que dominam os mais variados estilos e instrumentos.

O Percpam, organizado por Gilberto Gil e Naná Vasconcelos, vem se realizando anualmente desde 1994 com ampla cobertura da imprensa local, nacional e internacional, tornando Salvador da Bahia “a capital mundial da percussão”. Embora nos últimos anos tenha perdido força e prestígio, além dos *shows*, acontecem *workshops* ministrados pelos músicos convidados, nos quais uma intensa troca de informações se realiza. Estas oficinas reúnem jovens instrumentistas e grandes mestres da percussão.

A Pracatum incentiva a participação dos jovens do Candeal nessas oficinas, e eles já puderam trocar informações com mestres como Doudou Rose (Senegal), Savion Glover (EUA), Zakir Hussain (Índia), Aja Addy (Gana), entre outros. O pangolo, tambor típico de Gana, o *taiko* dos templos budistas do Japão e a tabla indiana, por exemplo, passaram a fazer parte da informação musical dos garotos, através da troca direta de experiências.

Localizado em frente ao Guetho, o estúdio de Brown, Ilha dos Sapos, reverte o estigma do antigo apelido do bairro e é um dos pontos para onde convergem músicos das mais diversas formações. No estúdio, são gravados os discos produzidos pela Candyall Music, editora e selo do artista. Marisa Monte e Arnaldo Antunes foram presenças constantes quando da gravação do campeão de vendas, *Tribalistas*, além de nomes como Cheik Lô e Manolo Garcia. Margareth Menezes, uma das estrelas soteropolitanas, também gravou lá seu último disco *Afro-pop brasileiro*, produzido por Carlinhos Brown.

O prédio de três andares da Escola Pracatum está bastante acostumado a presenças ilustres como a de Bebo Valdés ou do casal de príncipes da Espanha, Felipe de Bourbon e Letícia Ortiz, que visitaram o

Candeal em fevereiro de 2005. A Escola está a cem metros dos outros pontos e completa a tríade de um dos territórios mais cosmopolitas de Salvador, a Rua Paulo Afonso, onde há uma escadaria chamada Bob Marley, freqüentemente transformada em palco para ensaio de bandas locais. O microcontexto reorganiza as noções de centro e periferia, num permanente ir e vir que imprime o sentido de movimento.

A equipe interdisciplinar que atuava na APAS, inicialmente encarregada também de conduzir a Escola, foi demitida antes da inauguração da Pracatum - Escola Profissionalizante de Música e Tecnologia, em 28 de março de 1999. A Associação Pracatum acreditava que o projeto experimental não conduziria à formação musical profissional. E Carlinhos Brown estava convencido de que era preciso formar profissionais que fossem capazes de renovar a música produzida na Bahia. Para isso era necessário investir em habilidades como leitura de partitura, aprimoramento harmônico e melódico e pesquisa de sonoridades; era preciso conhecer a teoria musical ocidental para realizar o deslocamento da periferia para o centro do mundo da música.

Essa é também a posição de José Júnior, fundador do Grupo Cultural Afro-Reggae na favela Vigário Geral no Rio de Janeiro. No prefácio do livro *Da favela para o mundo*, uma narrativa da experiência vitoriosa da ONG carioca que gerou trupes de circo, companhias de teatro e dança e grupos musicais com visibilidade nacional e internacional como a própria Banda Afro-Reggae, o escritor Zuenir Ventura comenta:

José Júnior não se contenta em tirar da marginalidade, das zonas de risco, os jovens a perigo, o que seria uma louvável tarefa. Ele quer lhes dar um emprego, uma profissão, fazer deles artistas competentes. Daí o nível de exigência na formação da consciência profissional de cada um, da responsabilidade e da noção de ofício.⁵⁶

⁵⁶ Zuenir Ventura, *Da favela para o mundo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2003, p. 10.

Trilha

Para desenvolver habilidades e transformar os “músicos de rua” em profissionais capazes de se posicionar num mercado altamente competitivo, a Música Popular Brasileira (MPB), em sua ampla variedade, é a trilha sonora perfeita. A Escola Pracatum é uma das poucas do país que se dedica ao ensino da MPB. Para Carlinhos Brown:

Ela não é uma escola experimental. Ela é uma escola que utiliza toda uma estrutura cultural existente, extremamente fértil, ou seja, Dorival Caymmi aqui é pauta, Neguinho do Samba é pauta. Porque esse exercício educativo está embasado no Brasil, e a Pracatum é isso.⁵⁷

Esse foi o viés do trabalho de pesquisa da equipe que assumiu o comando pedagógico. Aderbal Duarte (regência e composição), Sérgio Souto (regência e composição), Kitty Canário (técnica vocal e corporal) e Eduardo Fagundes (sopro) têm um longo passado em comum. Eles criaram a Academia de Música Atual (AMA), uma das escolas particulares mais respeitadas da cidade, situada num bairro nobre e freqüentada por jovens de classe média e alta. Depois de 20 anos de existência, a AMA fechou suas portas, e seus professores aceitaram o desafio de formar um outro tipo de clientela: os músicos de rua do Candeal. O percussionista Giba Conceição veio se juntar ao time de profissionais altamente competentes que reuniam qualidades de acadêmico/pesquisador; artístico/criativo; atuante no mercado/socialmente responsável.

A Escola Profissionalizante de Música e Tecnologia é uma instituição sem fins lucrativos que se propõe a investir na formação de jovens, oferecendo-lhes acesso a um conhecimento que lhes permita transitar e interferir na sociedade, como profissionais protagonistas, utilizando o potencial transformador da arte-educação para uma formação cidadã. As ações da Pracatum estão ancoradas nos conhecimentos prévios dos jovens e no contexto cultural da comunidade.

Para realizar a “missão da instituição de equidade e justiça social”, além das atividades formais de ensino, a Pracatum busca viabilizar suas

⁵⁷ Entrevista com Carlinhos Brown, Salvador, 05/03/2005.

ações através de patrocínios e sofisticar suas instalações para amplificar as manifestações socioculturais da comunidade, visando a potencializar as habilidades da população local, criando condições necessárias para geração de emprego e renda. Música e cidadania são os eixos da concepção do Projeto, que estabeleceu um curso de quatro anos dividido em duas etapas: o curso preparatório e o profissionalizante.

Um texto de boas-vindas da Pracatum para a turma do curso preparatório de 2002 ajuda a compreender o espírito da Escola:

Pessoas são como música, já percebeu? Elas entram na onda da gente e deixam sinais. Como na sonoridade do vento de final de tarde. Procure escutar! Pessoas foram compostas para serem ouvidas, sentidas, compreendidas e interpretadas. Para tocarem nossas vidas com a mesma força do instante em que foram criadas. Pessoas são música como você que queremos ter o prazer de continuar ouvindo. Pessoas têm que fazer sucesso, é o que lhe desejamos. Mesmo que não toquem no rádio, apenas no coração.⁵⁸

O cuidado com as pessoas e seu contexto cultural norteou a concepção geral do projeto pedagógico inaugural orquestrado pelo coordenador geral do curso, o maestro Aderbal Duarte para quem: “Quando você afasta a música do contexto cultural, ela se torna mecânica, apreendida apenas por bases cerebrais e teóricas”.⁵⁹ Ele compara o processo de composição que bolou para os alunos da Escola Pracatum com o método da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia:

Na UFBA, aprende-se técnica para escrever para orquestra, montada no modelo do conservatório europeu de música erudita. Na Pracatum é diferente. O processo é de coleta de elementos que alimentem a criatividade, a sensibilidade e o conhecimento do cancionário popular. A nossa realidade sonora é a via para o aprendizado da teoria e o caminho para o conhecimento harmônico e melódico.⁶⁰

⁵⁸ Panfleto da Escola Pracatum, 2002.

⁵⁹ Entrevista com Aderbal Duarte, Salvador, 14/04/2002.

⁶⁰ Ibid.

A Escola tem cinco áreas de profissionalização: violão, teclado, percussão, canto e educação musical. Mas a capacidade de profissionalizar sempre foi um tema bastante controverso. Entre o corpo docente havia uma visão não compartilhada ou muito ampla do que seja formar um profissional. Note-se em algumas falas colhidas em entrevistas realizadas com os professores durante pesquisa de campo realizada entre fevereiro e abril de 2002:⁶¹ “Quatro anos é pouco, é preciso ter um aproveitamento consistente, o que profissionaliza mesmo é o mercado”, ou “profissionalizar é dar condições das pessoas fazerem opções, abrirem caminhos, não darem de bandeja, mostrarem possibilidades, valorizando as pessoas, seu senso crítico, trabalhando a auto-estima etc”.⁶²

Há ainda quem entenda que o aluno não sai pronto para o mercado de trabalho, pois “a Escola não tem condição de oferecer a formação completa”. Segundo estes professores, seria necessário “uma banda *show* Pracatum, um repertório forte e inovador com dados de pesquisa (raízes, candomblé, Candeal) e registro de sons e *performances*”. Por fim, há opiniões que consideram que, mesmo com um trabalho “artesanal” e “caseiro”, “a Pracatum tem condição de profissionalizar 20 a 30% das pessoas porque a equipe conhece as regras do mercado, as manhas e o conteúdo necessário”.⁶³

Uma certa indefinição se apresentou também na identificação de competências a serem desenvolvidas ao longo do processo pedagógico. O projeto pretende uma formação de músicos-cidadãos e os alunos compartilham desta expectativa: “Escolhi a Pracatum para me profissionalizar no que gosto de fazer que é música e também ter uma boa formação como cidadão, através das palestras”. Mas, o que de fato se identificou foi uma ênfase muito maior para o aprendizado musical, pois, diante da diminuição do número de palestras (altamente valorizadas pelos alunos de modo geral) e de outras atividades especificamente pensadas para este fim, as

⁶¹ Esta pesquisa de campo teve como objetivo a preparação de um relatório de avaliação da Escola Pracatum encomendado pela APAS à ONG Abaporu, dirigida por Walter Takemoto e Teca Soub, apresentado em junho de 2002. Todos os depoimentos de alunos, professores e diretores da Escola aqui citados foram colhidos pela autora e pela socióloga Juliana Leonelli.

⁶² Pesquisa de campo, 2002.

⁶³ Pesquisa de campo, 2002.

noções de cidadania foram transmitidas de modo informal, através de toques, dicas, ou seja, da interação face a face com os professores.

Embora tenha grande valor, esse procedimento informal não é suficiente para alcançar os objetivos originalmente propostos. Para o então diretor executivo da Pracatum, Caius Brandão:

Do ponto de vista acadêmico, o resultado da Escola é excepcional, mas o resultado social é insatisfatório tendo como perspectiva o potencial da Escola e a demanda da comunidade, além do desejo da instituição de cumprir sua missão. Há o perigo de se transformar num conservatório de MPB sem se aliar com experiência em trabalho social.⁶⁴

Brandão acreditava na necessidade de sistematização para que o processo se consolidasse como ação crítico-reflexiva, claramente explicitada na concepção geral do projeto. Este dilema *escola profissionalizante de música x escola de apoio à cidadania* se reflete na questão pedagógica, que passa também por atividades socioeducativas. São elas:

- Bazar de Natal
- Distribuição de cesta básica para famílias com crianças de baixo peso identificadas pelos alunos
- Campanha contra DST / AIDS
- Campanha contra gravidez na adolescência
- Campanha de racionamento de energia elétrica
- Campanha para manuseio correto do lixo
- Campanha contra poliomielite
- Campanha contra o mosquito da dengue
- Cinema na Rua
- Semana da Consciência Negra (exposições, teatros, palestras, oficinas etc.)
- Gravação das cantigas religiosas colhidas entre os moradores mais velhos
- Promoção de festas religiosas objetivando o resgate das tradições culturais e populares como: reisado; trezena de Santo Antônio; e festas em homenagem aos Orixás.

⁶⁴ Entrevista com Caius Brandão, Salvador, 15/02/2002.

Uma crise institucional se estabeleceu no terceiro ano de existência da Escola, no decorrer de 2001, quando a primeira turma do curso preparatório ingressava na etapa profissionalizante. Vários fatores detonaram a crise que paralisou as atividades letivas durante o ano de 2002. A estrutura física do prédio se mostrava inadequada para as atividades educacionais. A ausência de janelas não somente impedia a entrada da luminosidade natural, mas também anulava uma conexão imediata com a ambiência local. O espaço provocava uma sensação de clausura que comprometia a interação com o bairro e sua vivência cotidiana. O formato do prédio também prejudicava o espaço de interação que se dava nas escadas, exigindo um deslocamento repetitivo e cansativo.

O cancelamento do fornecimento de merenda escolar implicou uma perda importante, considerando o nível socioeconômico da clientela. É sabido que a merenda não somente estimula a frequência, como supre uma necessidade concreta, inclusive apontada pelos próprios alunos. “Antes só se saía da Escola de barriga cheia, chegava em casa nem precisava comer mais.”⁶⁵

A inadequação do espaço tomou proporções insuperáveis quando impediu o desenvolvimento da metodologia originalmente proposta, baseada em aulas coletivas e individuais. As aulas de canto, por exemplo, foram bastante afetadas pelo ar condicionado central, maléfico ao trabalho de técnicas de respiração. O número insuficiente de salas inviabilizava as aulas individuais, indispensáveis à formação do músico/instrumentista. Embora contempladas no Projeto, que levava em consideração a especificidade de seu público — jovens de baixo poder aquisitivo, que de modo geral não dispõem de instrumentos nem de espaço particular em casa para estudar —, elas não se verificavam na prática.

A insuficiência de recursos didáticos da Pracetum também dificultava enormemente a regularidade do cotidiano escolar. Ela gerava a necessidade de uma improvisação permanente, instituindo assim a cultura do improvisado. Nas salas de aula, a ausência de recursos tornava-se um complicador de peso como, por exemplo, a falta de sala com espelhos (frontal/lateral) para as aulas de expressão corporal e a falta de equipa-

⁶⁵ Pesquisa de campo, 2002.

mentos para o registro visual de *performances*. Sem este tipo de apreensão o aprimoramento da questão estética ficava seriamente comprometido. Além disso, na maior parte dos casos, os exercícios práticos e teóricos dependem da utilização de lousa adequada para leitura de partituras e de instrumentos que, não raro, tinham que ser negociados entre os professores.

A cultura do improvisado também se manifestava diante da ausência total de biblioteca, audioteca e videoteca que, em geral, vinham da casa dos professores. Como pesquisadores experientes, eram capazes de disponibilizar este material a partir de seu acervo pessoal. Mas este procedimento, além de se constituir num acúmulo de funções, não supria a demanda de pesquisa dos alunos e a necessidade de se criar um ambiente favorável a curiosidades e descobertas. Esta ausência desinstrumentaliza o aluno enquanto pesquisador/criador/articulador de conhecimentos, limitando, portanto, um rico potencial a ser desenvolvido. A inexistência de um estúdio impedia a expansão da capacidade de experimentação tecnológica, entendida como base do processo de criação musical.

Além das questões estruturais, existia de uma forma geral a demanda de uma presença mais efetiva de Carlinhos Brown em diversas instâncias, que poderia contribuir para o andamento do processo de formação de mecanismos facilitadores e integradores para a construção do projeto educacional. A Escola esperava uma troca de conhecimentos mais intensa com o músico que tem um papel fundamental a exercer, não apenas como idealizador do projeto ou como modelo a ser seguido, mas também como articulador da missão social da instituição. “Encontros periódicos com Brown seriam muito bem-vindos”,⁶⁶ é uma afirmação que traduz um sentimento geral. Mas o mestre discorda: “A Pracatum não pode ser a escola de Carlinhos Brown. Ela é uma escola de percussão. Ela é a escola da música popular brasileira, nascida em um bairro como este”.⁶⁷

De qualquer forma, há uma expectativa em relação a Carlinhos Brown que não se concretiza e que o coloca na posição de mito ou, por outro lado, na posição de empregador de alguns alunos que porventura dominem os requisitos necessários para participar de suas atividades musicais.

⁶⁶ Pesquisa de campo, 2002.

⁶⁷ Entrevista com Carlinhos Brown, Salvador, 05/03/2005.

A expectativa de inserção no mercado de trabalho por parte dos alunos parece estar conectada com a possibilidade de ter as portas abertas por Carlinhos Brown. O mercado aparece ainda como uma entidade fictícia, que só se materializa na participação concreta de alguns poucos alunos que já atuam nesta esfera, principalmente na cena gerada por Brown. Isto parece tensionar as relações entre os alunos. Vejamos as falas: “A Escola poderia fazer um trabalho maior de integração, os que saem para tocar tiram muita onda depois com os outros e gera rivalidade”. Ou ainda: “Tem pouca viagem para o grupo em geral. Sempre favorecem o Coral, os que já sabem. Deveriam ajudar mais a quem não sabe”.⁶⁸

Havia, portanto, uma noção de que existiam extratos diferenciados ou desnivelados dentro da Escola. O fato de tocar com Brown é um signo de *status* altamente capitalizado. Isto, além de desequilibrar a possibilidade de convivência, ajuda a reforçar o sonho de ser notado por um suposto talento excepcional. No entanto, a inserção no mercado passa não necessariamente por um dom divino e/ou pela relação com o mestre do Candeal, mas sim pela profissionalização em si — o objetivo final da Escola.

Mesmo com todos esses problemas, as falas dos alunos sobre a Pracatum são comoventes. Seguem alguns depoimentos:

“É a realização de um sonho.”

“A Escola é tudo pra mim.”

“É como uma mãe.”

“Me sinto acolhido.”

“É a minha segunda casa, aqui se respira música, foi uma das melhores coisas que aconteceram na minha vida.”

“Gera movimentação.”

“A Escola está além do que eu poderia imaginar.”

“É uma mudança de perspectiva.”

“É a possibilidade de produzir algo.”

“A Pracatum representa a cultura de nossa cidade, do nosso país.”

⁶⁸ Pesquisa de campo, 2002.

“A Escola tirou muitos meninos que ficavam na rua.”

“É uma escola de vida.”

“É só o começo, ainda tem muitas coisas boas por vir.”

Foi difícil fechar as portas e também reabri-las. Depois de quase um ano tentando viabilizar o reinício das aulas, a Escola retomou as atividades em 2003, mas ainda em caráter improvisado. Com todos os professores demitidos, assim como o diretor Caius Brandão, uma nova equipe foi montada, mas havia o risco de formar pessoas sem a almejada competência profissional. Em dezembro do mesmo ano, a Escola fechou para reforma do prédio. Com novos parceiros patrocinadores como o Instituto Ayrton Senna e o Programa de Reforma de Educação Profissional (PROEP), a APAS reformou o prédio e adquiriu todos os instrumentos necessários. Segundo a diretora Selma Calabrich, “o filme *El milagre de Candeal* também aportou recursos, e a Coca-Cola destinou 60 mil euros para a construção de uma creche-escola. A Escola deve retomar suas atividades em março de 2005”.⁶⁹ Apesar de sua atividade intermitente, a Escola já tem resultados para apresentar, segundo dados da APAS de 2004:

- 176 alunos matriculados no curso profissionalizante de música;
- 150 alunos (de sete a onze anos) no curso complementar de música Viva a Canção;
- 08 bandas profissionais;
- 62 alunos colocados no mercado de trabalho;
- 12 alunos cursando universidades;
- 43 alunos estudando inglês, francês ou espanhol em escolas conveniadas.

A expectativa da nova diretora da Escola Pracatum, Selma Calabrich, o braço direito de Carlinhos Brown, é que, em dezembro de 2006, a primeira turma da Pracatum esteja formada e que a música popular brasileira soe enriquecida e renovada por profissionais de alto nível. Por enquanto, isso é ainda uma promessa.

⁶⁹ Entrevista com Selma Calabrich, Salvador, 17/12/2004. A Escola retomou suas atividades em julho de 2005.

Desfecho

A Escola, tal como idealizada, é o maior desafio do criador nesse momento. É necessário realizar essa expectativa e manter a referência de vitória e superação no imaginário da comunidade, no qual ocupa uma posição privilegiada. A fala do morador Marcos Melo é um bom exemplo do sentimento da maioria de jovens e crianças do Candeal para quem Carlinhos Brown é um mago:

Uma maravilha essa idéia que Carlinhos teve, um homem que nasceu e cresceu aqui no Candeal, e mostrar a cultura dele, não só pra ele mas pro mundo, né? O Candeal é um lugar que cresceu através dele e através dele tá surgindo muitas crianças no meio da música, no meio da bola, porque Carlinhos levou o Candeal pra frente, pro mundo. O carnaval também, o carnaval lá fora, a gente agradece muito a ele o conhecimento que a gente tem também aqui do Candeal, dessa cultura aqui, de ver a música e também a água da bica e, através desse homem aí, vai surgir muita coisa ainda.⁷⁰

Se, em seu bairro, o músico é venerado como um semideus, sua posição na cena soteropolitana é cheia de *nuanças*. Seu trabalho é altamente polêmico não somente no sentido de ser considerado genial ou banal, vanguardista ou reacionário. A vendagem de seus discos é inexpressiva, e ele quase não realiza *shows* na cidade como artista-solo. Há ainda outras questões em jogo. Sua veia de compositor traz para as letras das canções termos da liturgia do candomblé, além de descrições estilizadas de rituais da religião afro-brasileira. Isso o coloca em guerra com uma parcela de fiéis e intelectuais ligados ao candomblé que considera o uso de símbolos e ritos uma profanação da religião. Sobretudo porque essas canções são massivamente veiculadas durante a maior festa profana de rua do planeta — o carnaval de Salvador —, que atrai cada vez mais turistas interessados nos “exotismos” locais.⁷¹

⁷⁰ Entrevista com Marcos Melo, Salvador, 11/09/2004.

⁷¹ No carnaval de 2005, a canção *Contra-Egum*, do grupo de pagode Psirico, apresentava aos não iniciados o objeto do mesmo nome, uma proteção usada em um dos candomblés mais fechados da Bahia, situado na Ilha de Itaparica, na Bahia de Todos os Santos. O bracelete de palha trançada que abriga um búzio, tornou-se moda entre os foliões e aumentou a renda dos vendedores ambulantes que trabalham durante a festa.

As referências ao universo afro-religioso, largamente utilizadas pelos artistas baianos, são um reflexo do trânsito entre o sagrado e o profano, uma das marcas da cultura soteropolitana que se manifesta no vasto calendário de festas da cidade. Das cinco obras mais executadas no carnaval de 2004, quatro fazem referências diretas ao universo religioso, sendo três delas composições de Carlinhos Brown. São elas, segundo dados do ECAD: *Maimbê Dandá* (interpretada por Daniela Mercury), *Rumba de Santa Clara* (interpretada por Chiclete com Banana) e *Dandalunda* (interpretada por Margareth Menezes).

A produção cultural negra é um dos maiores atrativos da cidade e a música é o seu maior trunfo. A musicalidade local tem no candomblé uma das suas mais vigorosas fontes. A ascensão do carnaval e da música produzida em Salvador começa a se delinear nos anos 80, através do samba-*reggae*, estilo criado pelos blocos afro-carnavalescos. Quando adotaram instrumentos harmônicos, mostraram todo o peso de sua percussão acústica entre teclados, sopros, guitarras e os baixos fortes do *reggae*. O encontro do samba-*reggae* com o frevo baiano gerou a *axé-music*, o melhor exemplo do sucesso comercial do afro-*pop* baiano, que também utiliza no nome um termo sagrado do candomblé.⁷²

Onde quer que seja produzido, o afro-*pop* constrói um mosaico musical extremamente variado que interage e integra o artesanal e o cibernético; a tradição e a novidade; raízes e antenas; alta tecnologia e impulso tribal. É uma estética mestiça cuja etiqueta ganha cada vez mais espaço na cena global contemporânea.

O último invento carnavalesco de Carlinhos Brown, o camarote andante (no qual a idéia de movimento também se destaca), levou 400 mil pessoas às ruas de Barcelona em junho de 2004 e consagrou Carlito Marrón no mercado fonográfico da Espanha. Carlito Marrón é um pseudônimo que remete ao lado latino de Brown. “É uma forma de dizer às pessoas a influência que tenho da chanchada e dos ‘rumberos’. Tenho raízes em várias partes do mundo e vontade de comunicar-me com a Espanha, com os latinos, com o mundo”.⁷³ Interessado em enfatizar as

⁷² *Axé* é um termo iorubá que significa ‘energia vital’.

⁷³ “Carlinhos Brown”, <http://canales.laverdad.es/guiaocio/previa/musica/musica230503-4.htm>, acessado em 16/12/2005 (tradução do editor).

nuances de sua mestiçagem, ele resgata as sementes plantadas por Pintado do Bongô; demonstra sua versatilidade como músico, ao mesmo tempo que facilita sua penetração nos mercados europeu e hispano-americano.

As incursões na Espanha trouxeram Fernando Trueba ao Candeal, realizador do filme que rende loas à comunidade e ganhou o Prêmio Goya de música. Mais uma vez, e de forma imprevista, seus músicos de rua, sua gente e suas crianças⁷⁴ se viram protagonistas de um movimento que insere a periferia na cena midiática mundial. Mas é um lugar pacato. Em dias quietos, quando as pessoas estão em seus afazeres domésticos, quando não há aulas na Escola de Música nem evento no Guetho, nenhum artista gravando na Ilha dos Sapos e Brown está viajando, o bom mesmo é sentar num boteco e ficar ouvindo o tempo passar.

⁷⁴ As crianças do Candeal comoveram Fernando Trueba. Ele disse: “Quando você vê os meninos do Candeal, alguma coisa muda dentro de você. Eles são mais felizes do que os meninos de qualquer urbanização rica da Europa”. “El milagro de Candeal. Fernando Trueba 2004”, <http://www.fernandotrueba.com/entrevista.asp?id=28>, acessado em 16/12/2005 (tradução do autor).