

O cacique do Candeal – considerações sobre a identidade mestiça de Carlinhos Brown

The Candeal's cacique - considerations on the mixed identity of Carlinhos Brown

Ayêska Paulafreitas*

Resumo:

Carlinhos Brown (Salvador, Bahia, Brasil, 23/11/1962) destacou-se no cenário internacional como artista da música e pelo seu trabalho social junto à comunidade do Candeal Pequeno, onde nasceu. Defensor da mestiçagem como característica do povo brasileiro, ele se diferencia de outros artistas e grupos contemporâneos que buscam construir uma identidade com base na ancestralidade africana. Valoriza uma suposta fração indígena na constituição de sua própria identidade, o que é demonstrado através de visitas a reservas indígenas, da participação em bloco de índio no carnaval e do uso de um cocar, o que lhe rendeu a alcunha de Cacique do Candeal. Para a compreensão da assumida mestiçagem de Brown, parte-se do debate da mestiçagem no Brasil, iniciado no século XIX, e discute-se a importância do desfile comemorativo ao 2 de Julho, data da “independência do Brasil na Bahia” (Tavares, 2005), que tem como figura central o Caboclo vestido com tanga e cocar de penas.

Abstract

Carlinhos Brown (Salvador, Bahia, Brasil, 23/11/1962) took eminence internationally as a musical artist and also because of his social development along with the community of Candeal Pequeno, where he was born. A defender of the miscegenation as characteristic of the Brazilian people, he takes distinction from other artists and contemporary music bands which try to build an identity based on African ancestry. He values a supposed Indian part in the making of his own identity, what is shown through regular visits on Indian restricted lands, through the participation on Indian's carnival bloc party, and through the use of a *cocar* (Indian's head ornament), what gave him the nickname of *Cacique do Candeal*. For the comprehension of the defended miscegenation of Carlinhos Brown, the paper takes start from the miscegenation history in Brazil, which begun in 19th century, and then discusses the importance of the 2nd of June memorial parade - date of “Brazil's Independence in Bahia” (Tavares, 2005), that have as a central figure the Caboclo dressed in tanga (a native type of bottom clothing) and a feather *cocar*.

Palavras-chave: identidade; música; índio; Bahia; Candeal.

Keywords: identity; music; Indian; Bahia; Candeal.

* Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC) / Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Perfil Carlinhos Brown¹

O músico e compositor brasileiro Carlinhos Brown nasceu na comunidade do Candéal Pequeno de Brotas, em Salvador, Bahia, em 23/11/1962. Filho de mãe lavadeira e pai pintor de paredes, teve infância e adolescência pobres mas, por sua atuação na música, ascendeu socialmente e tornou-se um modelo para os jovens vizinhos. Iniciou oficialmente sua carreira em 1979, como percussionista da banda de rock Mar Revolto. Nos anos 80, passou a integrar outras bandas locais de Salvador, destacando-se a Acordes Verdes, liderada por Luiz Caldas, de onde saltou para a cozinha de artistas notórios da música popular brasileira, a exemplo de Caetano Veloso, Gilberto Gil, João Gilberto, Djavan e João Bosco (Paulafreitas, 2006). Em 1987, ganhou um prêmio especial do Troféu Caymmi, em Salvador, Bahia, como *Compositor Baiano mais Gravado e Executado em 1986*, por ter 26 músicas de sua autoria tocadas nas rádios baianas durante todo o ano (Cunha, 2008; Paulafreitas, 2006) e, em 1989, revelou-se nacionalmente como compositor quando a canção Meia-lua Inteira integrou o disco *Estrangeiro* (Polygram), de Caetano Veloso. Já nos anos 1990, Brown participou, com sua banda Vai Quem Vem, de um disco de Sergio Mendes, *bandleader* brasileiro radicado nos Estados Unidos que fazia sucesso ao gravar músicas brasileiras com uma roupagem americana dada não só pelo toque jazzístico do piano, mas também pelo sotaque das *backing vocals*². Em seguida, em 1991, criou a banda percussiva Timbalada, com a dupla finalidade de proporcionar emprego e renda a jovens do Candéal Pequeno e de revitalizar o timbau, instrumento originário do candomblé que vinha caindo no esquecimento (Freitas, 2009). Brown liderou a banda – era o mestre e um dos vocalistas –, criou para ela o selo e a editora Candyall Music, produziu e gravou uma série de 10 discos³, todos com várias canções de sua autoria.

Somente em 1996 Carlinhos Brown lançou-se em carreira solo, com o CD *Alfagamabetizado* (Virgin/EMI-Odeon), que deu partida a uma nova fase como cantor, além de compositor e instrumentista. Em seguida, foram lançados outros 4 álbuns-solo: *Omelete Man* (EMI, 1998), *Bahia do Mundo–Mito e Verdade* (EMI, 2001), *Carlito Marrón* (Sony/BMG, 2003) e *A gente ainda não sonhou* (2007), além de dois DVDs: *Inside* (2003) e *Festival Guetho Square* (2007).

¹ As informações sobre a carreira de carlinhos Brown citadas neste tópico encontram-se nos sites oficiais do artista – <http://www.carlinhosbrown.com.br> - e da Timbalada – <http://www.timbalada.com.br>.

² Das 13 faixas do disco (*Brasileiro*, Elektra, USA, 1992), que mereceu o Grammy 1993, cinco são composições suas. As canções são: Fanfarrá [Cabua-le-le] (Carlinhos Brown); Magalenha (Carlinhos Brown); Indiado (Carlinhos Brown); Barabare (Paulinho Camafeu - Edmundo Caruso - Carlinhos Brown) e Magano (C. Brown). Cf. <http://clique-music.uol.com.br/artistas/ver/sergio-mendes>.

³ *Timbalada* (WR, 1993); *Cada cabeça é um mundo* (Polygram/WR, 1994); *Andei road* (Polygram/WR, 1995); *Mineral* (Polygram/WR/Guetho, 1996); *Mãe de samba* (Polygram/WR, 1997); *Vamos dar a volta no Guetho – ao vivo* (1998); *Pense minha cor* (Universal, 1999); *Timbalismo* (Bahia Discos/Som Livre, 2001); *Motumbá bless* (2003); *Serviço de Animação Popular* (Candyall Music, 2004) é uma reunião de músicas de Motumbá Bless e Timbalismo; *Alegria original* (Candyall Music/EMI, 2006). Cf. <http://www.carlinhosbrown.com.br>.

Brown teve outros projetos com parcerias que renderam bons resultados. O disco e o DVD *Tribalistas* (EMI, 2002) registraram o trabalho do grupo criado com Arnaldo Antunes e Marisa Monte, que estourou na mídia, fez shows em vários países do mundo e ganhou prêmios, em curto tempo. Com o DJ argentino Dero gravou o álbum duplo *Candyall Beat* (2004), em que deu vazão ao seu lado techno e no qual destaca-se a canção Maria Caipirinha, que abriu as portas de várias províncias da Europa ibérica para seu autor. Era o carro-chefe da banda Camarote Andante, criada para as apresentações solo de Brown em sua persona Carlito Marrón nos carnavais baianos e mundiais, nos quais contou com a apresentação de Dero.

Em 2008, o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – ECAD, que controla os direitos de autor no Brasil, anunciou que Carlinhos Brown foi o segundo no ranking de compositores brasileiros que mais receberam direitos autorais por execução de suas músicas em shows ao vivo em 2007⁴.

Brown tornou-se um artista reconhecido no campo da música baiana e um representante da música brasileira na esfera mundial, mas manteve os vínculos com o lugar de origem. Paralelamente à sua atuação como artista, realizou ações sociais que transformaram a comunidade do Candeal Pequeno. Em 1996, criou uma organização não-governamental, a Associação Pracatum Ação Social - APAS, que desenvolveu dois grandes projetos: a Escola Profissionalizante de Música Pracatum, com uma pedagogia própria de educação musical e para a cidadania, e o Tá Rebocado⁵, voltado para o desenvolvimento urbano: água encanada, esgoto, iluminação, pavimentação, reforma de moradias e construção de conjuntos habitacionais. Pelo trabalho junto à APAS recebeu o Prêmio Melhores Práticas da Caixa Econômica Federal, em 2001, e o prêmio Best Practice do Programa de Assentamentos Humanos das Nações Unidas – UN-Habitat, em 2002⁶.

A comunidade surgiu, segundo Gordilho-Souza (1997), 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, mas tem um mito de origem, segundo o qual foi fundada no final do século XVIII por uma negra africana que veio da Costa do Marfim para libertar seus parentes escravos e comprou aquelas terras para ali abrigá-los. O lugar adquiriu as características de um quilombo, que foram de certa forma preservadas até a infância e adolescência de Brown (Gadêlha, 2004), e ainda hoje moram lá dezenas de descendentes dessa mulher. Com muitas árvores frutíferas e inúmeras fontes de água doce, tinha espaços reservados aos orixás que eram respeitados por moradores de variadas crenças (Brown, 2008). Na parte alta, até hoje está lá a chamada “pedra de Ogun”⁷, que a população afirma ter vindo da África, como a marcar a presença do “dono da terra”.

⁴ Cf. <http://www.ecad.org.br> e <http://www.carnasite.com.br/v4/noticias/noticia.asp?CodNot=7476>.

⁵ Cf. <http://www.pracatum.org.br>. O Tá Rebocado era uma parceria da APAS com a Secretaria do Planejamento, Ciência e Tecnologia, e foi executado pela Companhia de Desenvolvimento Urbano do Estado da Bahia (Conder).

⁶ <http://www.agenciaprodutora.com.br/site/producao/carlinhosbrown/release.html>

⁷ Ogun é um orixá da religião do candomblé. No sincretismo candomblé-catolicismo é relacionado a Santo Antônio.

Identities

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).

No entanto, este sujeito fragmentado tem identidades culturais, cujas principais fontes são as culturas nacionais. Segundo Hall (2002: 50), a cultura nacional é formada por instituições, símbolos e representações, mas trata-se de um discurso, um modo de construir sentidos que permite ao sujeito identificar a si mesmo como integrante de algo mais amplo: a nação. No caso brasileiro, cultura nacional refere-se a um mosaico, com vários códigos regionais e étnicos, sendo um deles a baianidade, que Brandão (1993: 102) apresenta como “mercadoria de exportação por excelência, a afirmação do bom-viver, da ‘fidalguia de sentimentos’, da ‘convivência entre raças’ e da sua jovem nordestinidade”, embora essa imagem vendida nem sempre corresponda às relações sociais internas (Paulafreitas, 2006).

A identidade mestiça de Carlinhos Brown

Neste trabalho, propõe-se um recorte na identidade compósita de Brown – que tem, inclusive, a persona Carlito Marrón⁸, por ele criada para os carnavais internacio-

⁸ Brown lançou o disco *Carlinhos Brown é Carlito Marrón* em 2003, no qual encontra-se uma variedade de ritmos latinos, como rumba e salsa; apresentou-se como Carlito Marrón nos carnavais de Barcelona e Madri em 2004 e 2005 e em shows por outros países da Europa. Além do repertório, a personagem tinha um figurino próprio, com roupas de babados e chapéus de aba larga.

nais –, para discutir-se a preocupação do artista em enfatizar a sua possível porção indígena que, no entanto, não é reconhecida por sua mãe, Madalena⁹.

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 cocares¹⁰ 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, como demonstra seu pouco interesse em visitar a África, onde se apresentou pela primeira vez em 2009, no festival Timitar, em Agadir, no Marrocos¹¹.

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* (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

⁹ Em entrevista à autora, Madalena disse não ser de seu conhecimento qualquer ascendência indígena, nem em sua família, nem na do pai de Brown.

¹⁰ Segundo sua ex-produtora Ivana Souto, em entrevista à autora, 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, em entrevista à autora, foram utilizados diversos materiais nos cocares, mas evita-se a plumagem devido ao seu simbolismo nas tribos.

¹¹ Cf. <http://www.carlinhosbrown.com.br>.

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).

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 são os parâmetros do solo epistemológico brasileiro da época, este está sedimentado em teorias importadas da Europa - o positivismo de Comte, o darwinismo social e o evolucionismo de Spencer -, todas calcadas na idéia 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 evoluíam 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 suplantara 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 idéia 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 brancos¹², 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 baiianidade 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.

Construção da baiianidade

Desde os anos 70, autores provenientes de países colonizados – a exemplo de Bhabha (1998), Hall (2002), Said (1990) e Gilroy (2001) – 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, que desconstruiu a idéia do “outro” como aquele situado em oposição ao branco judeu/cristão ocidental. No Brasil, o debate chegou na década de 80. Desde 1978, com 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. A antropóloga Maria Brandão (1993) destaca o ano de 1984 como um marco na cons-

¹² Em 2009, o Ilê Aiyê anunciou na mídia que no carnaval de 2010 abriria o bloco para brancos.

trução da baianidade, quando esta, embora estivesse sendo construída desde há muito, parece ter sido não apenas reconhecida, mas oficializada pelos poderes públicos. Nesse ano, numa tentativa de recuperar o carnaval de rua marcado pela violência, a Prefeitura Municipal de Salvador decretou o centenário do carnaval baiano, tomando 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 novas entidades carnavalescas como afoxés e blocos afro; autoridades do candomblé anunciaram que o ano estava sob a regência de todos os orixás.

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 literatura¹³. Na música, foi decisiva a contribuição de Dorival Caymmi, Caetano Veloso, Gilberto Gil, a dupla Antonio Carlos e Jofafi e, nas duas últimas décadas do século XX, dos compositores da música popular produzida para o carnaval, a chamada axé music¹⁴.

No final da década de 1970, quando começam a surgir as entidades carnavalescas em bairros de maioria negra (os chamados blocos afros), apareceu uma produção musical voltada para a construção de uma identidade local. Essa nova baianidade na canção baiana se voltava mais para o próprio umbigo e contribuía para o processo de conscientização do negro quanto ao seu valor, sua importância na sociedade e na formação da cultura local. Tratava-se de uma busca identitária que reconhecia não só a Bahia dos cartões postais como a do Curuzu, do Candeal e do Pelourinho¹⁵ marginalizado.

A música dos blocos afros integra o principal segmento da música popular de rua produzida na Bahia, rotulada como axé music, que abarca diversos estilos, inclusive a música de trio elétrico, que tem características e proposta diferentes da acima citada. Essas canções têm reforçado 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, os chamados “carnavais fora de época” espalhados por dezenas de cidades brasileiras - colabora para a legitimação dessa identidade. Assim, em todo o Brasil (e também 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

¹³ 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.

o baiano é um povo a mais de mil, que tem Deus no seu coração e o diabo no quadril” (Nizan Guanaes) e que na cidade do Salvador “todo mundo é d’Oxum: homem, menino, menina, mulher” (Vevé Calasans e Gerônimo).

Algumas dessas canções foram evidentemente produzidas com o objetivo de atrair para a Bahia turistas nacionais e estrangeiros; 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 afros que 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 as identidades compreendidas como polarizações (eu e o outro, branco e negro, ocidental e oriental, homem e mulher) começam a ser questionadas (Hall, 2002; Canclini, 2003). Quando, em todo o mundo, essas identidades começam a ser reconhecidas, a baianidade também começa a se fazer reconhecer.

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” (2001:10), 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.

0 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 Cabocla¹⁶. O Caboclo – e este nome já conduz à idéia de

¹⁴ Compositores não baianos também participaram da escrita desse texto da baianidade, como Ary Barroso (No Tabuleiro da Baiana 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.

¹⁵ 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 Candeal Pequeno de Brotas é a comunidade de baixa renda remanescente de um quilombo, onde Carlinhos Brown nasceu e mantém ONGs, o espaço de festas e o estúdio de gravação. 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. (Cf. Paulafreitas, 2004)

¹⁶ 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.

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 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).



O Caboclo no desfile ao 2 de Julho
Foto Xando Pereira, Agência A Tarde

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.

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 Kiriri¹⁷, 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, inclusive, de torés¹⁸. Foi em um desses encontros que recebeu de um cacique o primeiro cocar, com o qual aparece no encarte do disco *Alfagambetizado* (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 Apaches do Tororó¹⁹. Assim como seus homônimos americanos, os “índios” do Apaches 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, segundo Goli Guerreiro, “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, um grupo criado por Brown de nítida inspiração apache, que faz aparições-relâmpago em festas populares.

¹⁷ “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”, [http://pib.socioambiental.org/pt/povo/kiriri/704].

¹⁸ “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 [http://www.indiosonline.org.br/blogs/index.php?blog=8&p=1121&more=1&c=1].

¹⁹ 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.

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 Apaches 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 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 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’”²⁰. 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 instrumentos²¹. Em sua participação no projeto Música Falada²², em 2009, Brown rendeu homenagens aos mestres compositores Arnaldo Neves e Celso Santana (Celso do Apaches), antigos integrantes do Apaches 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.

Brown Miscigens

A valorização de uma possível porção indígena na constituição genética de Brown – possível porque, como dito acima, pessoas de sua família desconhecem alguma ascendência – não significa uma recusa ou minimização da porção negra. Na adolescência, Brown sofreu fortes influências dos movimentos *Black Power* e *Soul Power* que estouraram nos Estados Unidos na década de 60 e tiveram grande repercussão na Bahia dos anos 70, especialmente em Salvador, cidade com a segunda maior população negra no mundo. Ele ouvia James Brown, de quem “herdou” o sobrenome, frequentava festas, dançava e se vestia, na medida de seus poucos recursos, dentro do padrão black.

Nos anos 80, surgiu em Salvador o movimento Black Bahia, que realizava bailes em clubes populares, nos quais a música negra norte-americana tocada nas rádios era cantarolada pelos frequentadores do princípio ao fim, mesmo sem entenderem inglês. Essa influência pop americana antecedeu a identificação com a tradição africana e até o pessoal dos blocos afros e do bloco de índio Apaches do Tororó admite ter seguido essa atitude black americana antes de se voltar para as raízes africanas²³, especialmente no que se refere à música e à moda.

²⁰ Cf. Vianna, Hermano (1996) “O futuro do samba” in Folha de S. Paulo, Mais!, 14 abr.1996: 5-4

²¹ Cf. Revista ÉPOCA, ed. 39, 15 fev. 1999.

²² O Música Falada se caracteriza por um show no qual o artista convidado é entrevistado pelos três idealizadores do projeto (Fernando Guerreiro, Jonga Cunha e Andrezão) e intercala fatos de sua história pessoal e de sua carreira com música. O artista homenageado leva seus convidados, pessoas que contribuíram para seu sucesso. Além de Brown, já participaram Daniela Mercury, Ivete Sangalo, Durval Lelys, Bell do Chiclete com Banana, Margareth Menezes e Marcelo Nova.

²³ Cf. Lyrio, Alexandre (2009) “Cabeças feitas”, Correio, Salvador, 27 jun.2009: 20.

A proposta de mistura lançada por Carlinhos Brown é praticamente uma filosofia de vida - uma concepção de mundo, no olhar gramsciano - mas está presente principalmente na música e irrompeu logo em seu primeiro disco solo, *Alfagamabetizado*, para o qual convidou músicos de diversas etnias (africanos, franceses, árabes) que se juntaram a brasileiros, a maioria percussionistas baianos, lembrando que a faixa de abertura (Angel's Robot List) tem o título em inglês mas conta com uma grega, Alexandra Teodoropoulou, recitando o alfabeto grego. 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, Brown criou o Festival de Músicas Mestiças, versão brasileira do francês Festival Musiques Métisses, dentro das comemorações do ano da França no Brasil. A proposta era reunir artistas da música contemporânea cantada em francês com artistas da Bahia e músicas de raiz negra.

Mas o melhor perfil de Carlinhos Brown foi o traçado por Roberto Stern e publicado no catálogo de uma das coleções da empresa de sua família. Quando já se tornara conhecido nacionalmente e contava com o reconhecimento no próprio meio artístico, Brown foi descoberto pela rede de joalherias H. Stern, que produziu uma coleção de jóias em metal nobre e pedras inspirada na estética criada por ele para vestir-se e para decorar equipamentos do Candeal. A coleção foi batizada de Miscigens, e assim o catálogo o descrevia:

“O negro, o branco, o índio, o viking e o oriental.

Carlinhos Brown é um mundo sem fronteiras, um liquidificador cultural, um omelete man.

Brow fala do erudito e do popular numa só frase. Sai do afro para o índio num mesmo raciocínio. Mistura Candomblé e roupa de padre num único figurino. É a síntese da miscigenação.

A H.Stern buscava alguém que fosse o retrato dessa mistura global. Alguém que fosse Miscigens, que tivesse várias almas num só corpo. Alguém Brown.

Designers da H.Stern mergulharam no universo Brown. Cocar de índio, turbante, timbau, molas e tampinhas inspiraram jóias. Os óculos, marca registrada de shows e discos, assinam a coleção.

Miscigens, MiscigeNação”.

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 essa parcela da constituição da sociedade brasileira, pouco lhe importando se, geneticamente, estaria comprovada ou não.

Referências:

- Anderson, B. (1989) *Nação e Consciência Nacional*, trad. Lólio Oliveira, São Paulo: Ática.
- Bhabha, H. (1998) *O local da cultura*, Belo Horizonte: UFMG
- Brandão, M. (1993) 'Baiano nacional: particularismos culturais e pauta nacional', *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, V.8, mar.1993: 101-108.
- Canclini, N. (2003) *Culturas Híbridas, Estratégias para entrar e sair da modernidade*, trad.: A. R. Lessa e H. P. Cintrão, 4ª ed., São Paulo: EDUSP.
- Castells, M. (2001) *O poder da identidade*, V.II, São Paulo: Paz e Terra.
- Chauí, M. (2006) *Brasil - Mito Fundador e Sociedade Autoritária*, 1ª ed., 6ª reimp., São Paulo: Perseu Abramo.
- Cunha, J. (2008) *Por trás dos tambores*, Salvador: KSZ.
- Gordilho-Souza, A. (1997) 'Atuação das ONGs em habitação-ambiente-cidadania' in Gordilho-Souza, A. (org.) (1997) *Habitar contemporâneo, Novas questões no Brasil nos anos 90*, Salvador: UFBA, pp. 201-224.
- Guerreiro, G. (2000) *A Trama dos Tambores: A Música Afro-pop de Salvador*, São Paulo: Editora 34.
- Hall, S. (2002) *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*, Rio de Janeiro: DP&A.
- Hobsbawn, E. (2002) 'Introdução: a invenção das tradições' in Hobsbawn, E.; Ranger, T. (2002) *A Invenção das Tradições*, trad. Celina Cavalcante, 3ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Gilroy, P. (2001) *O Atlântico negro, Modernidade e a dupla consciência*, São Paulo: Ed. 34.
- Mauss, M. (1972) 'La Nación', *Sociedad y Ciencias Sociales*, Obras III, Barcelona: Barral Editores, 275-327.
- Moura, M. (2001) *Carnaval e baianidade: Arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador*, tese de doutoramento, Salvador: UFBA.
- Ortiz, R. (2005) *Cultura brasileira e identidade nacional*, 5ª ed., São Paulo: Brasiliense.
- Paulafreitas, A. (2006) 'Carlinhos Brown: identidades, performances e práticas sociais de um 'tropicalista' globalizado' in *INTERCOM 2006*, Anais, CD ROM, Brasília, set. 2006.
- Paulafreitas, A. (2004) 'Música de rua de Salvador: preparando a cena para a axé music' in *I ENECULT*, Anais, CD ROM, Salvador: UFBA.
- Risério, A. (2004) *Uma História da Cidade da Bahia*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Versal.
- Said, E. (1990) *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Santiago, S. (1978) *Uma literatura nos trópicos*, São Paulo: Perspectiva.
- Tavares, L. (2005) *A Independência do Brasil na Bahia*, Salvador: Edufba.
- Vianna, H. (1996) 'O futuro do samba' in *Folha de S. Paulo, Mais!*, 14 abr.1996: 4-5.

Audiovisual

- Carlinhos Brown. *Alfagamabetizado*. EMI/Virgin, 1996. 1CD.
- Carlinhos Brown. <http://www.carlinhosbrown.com.br>, site oficial.
- Timbalada. <http://www.timbalada.com.br>, site oficial.

Entrevistas

- Brown, Carlinhos. Antonio Carlos Santos de Freitas: depoimento [17 abr. 2008]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Salvador: residência de Carlinhos Brown, 2006. Arquivo digital.
- Freitas, G. Gilson Santos de Freitas: depoimento [28 abr. 2009]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Salvador: escritório da Timbalada, 2009. Sem registro.
- Madalena. Madalena Gonçalves dos Santos: depoimento [20 maio 2009]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Salvador: Candyall Guetho Square, 2009. Arquivo digital.
- Souto, Ivana. Ivana Souto: depoimento [17 set. 2009]. Entrevistadora: Ayêska Paulafreitas. Salvador: residência de Ivana Souto, 2009. Arquivo digital.