

**UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
BÁRBARA DE LIRA BEZERRA**

A REPRESENTAÇÃO DO BAIANO NO FILME Ó PAÍ, Ó!

**SÃO PAULO
2011**

BÁRBARA DE LIRA BEZERRA

A REPRESENTAÇÃO DO BAIANO NO FILME Ó PAÍ, Ó!

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Mestrado em Comunicação, área de concentração em Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. (a). Dr. (a) Sheila Schvarzman.

**São Paulo
2011**

BÁRBARA DE LIRA BEZERRA

A REPRESENTAÇÃO DO BAIANO NO FILME Ó PAÍ, Ó!

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Mestrado em Comunicação, área de concentração em Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. (a). Dr. (a) Sheila Schvarzman.

Aprovado em / /

Prof. Dra. Sheila Schvarzman

Prof. Dra. Maria Ignês Carlos Magno

Prof. Dra. Neusa Meirelles Costa

DEDICATÓRIA

Aos professores do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi
que acreditaram nesse projeto de pesquisa;

À minha família pelo amor e apoio;

A todos que estiveram ao meu lado e fizeram parte da minha jornada.

AGRADECIMENTOS

A minha família por estar sempre ao meu lado, irrestritamente;

A Douglas Navarrette pelo amor e incentivo;

Aos amigos que continuaram me acompanhando independente da distância geográfica entre Salvador e São Paulo;

A minha orientadora, professora Dra Sheila Schvarzman, pela competência e carinho com que me ajudou a conduzir esta pesquisa;

Aos professores do Mestrado em Comunicação, em especial às professoras Dra Bernadette Lyra e Dra Maria Ignês Magno que me apoiaram desde os primeiros momentos do curso;

Aos colegas de sala de aula que compartilharam suas experiências e aspirações e que deixaram sua contribuição.

RESUMO

Esta pesquisa objetiva estimular a reflexão sobre a construção das representações do baiano identificadas na narrativa do filme *Ó Paí, ó*, considerando aspectos referentes à baianidade enquanto identidade cultural. O filme que acabou gerando uma série para televisão, é uma adaptação da peça homônima, lançada em 1992, em Salvador. A narrativa sobre a história dos moradores que vivem num cortiço, no Pelourinho, retrata o último dia de Carnaval. Dentro desse contexto, formam-se espaços “discursivos”, nos quais é possível construir associações entre os próprios personagens, a trilha sonora e elementos constituintes de uma identidade baiana cuja composição recebe grande influência da tradição africana como a negritude (a cor negra), a música (o toque do tambor), a dança, a estética (a exuberância corpórea, as tranças do cabelo, as cores das roupas, dos balangandãs etc.) e a religiosidade. Apesar da Bahia ter a sua imagem associada à terra da felicidade, onde festas, praia, sol e axé music configuram uma convivência na base da tolerância racial, cultural e religiosa, o filme expõe problemas relacionados a violência, prostituição, turismo sexual e racismo, estabelecendo novos parâmetros para uma reflexão sobre o cotidiano do baiano. Dentro da perspectiva da comunicação contemporânea, o cinema e o audiovisual percebem e constroem formações que vem da política, da literatura e do turismo resultando em representações da vida social. Através do estudo dessas representações do filme, recorrendo-se à peça e ao seriado quando necessário, tem-se a oportunidade de criar um espaço para que as reflexões e críticas possibilitem novas interpretações sobre a identidade baiana, considerando aspectos sócio-culturais e históricos. Dessa forma, a pesquisa mostra que o filme *Ó Paí, ó* vai além do entretenimento, configurando-se num filme que apresenta um novo olhar sobre as representações do baiano, levando em conta a baianidade presente nas músicas de Dorival Caymmi, Gilberto Gil e Caetano Veloso assim como na literatura de Jorge Amado.

Palavras – chave: *Ó Paí, ó*. Representações. Baianidade. Identidade. Imagem.

ABSTRACT

This research aims to stimulate reflection on the construction of the representations of Bahia people identified in the movie *Ó Paí, ó*, considering aspects related to cultural identity while baianidade. The movie that ended up producing a television series, is an adaptation of the homonymous play, launched in 1992 in Salvador. The narrative about the history of the residents who live in a slum in Pelourinho, portrays the last day of Carnaval. Within this context, they form spaces "discourse" in which it is possible to build partnerships between the characters themselves, the soundtrack and components of a Bahia identity whose composition gets huge influence of African tradition as blackness (black color) the music (the touch of drum), dance, aesthetics (the exuberance body, braids, hair colors of the clothes, the trinkets, etc..) and religiosity. In spite of Bahia have his image associated with the land of happiness where festivals, beach, sun and axé music configure a coexistence based on tolerance of racial, cultural and religious, the film exposes problems related to violence, prostitution, sex tourism and racism, setting new parameters for a reflection on the daily life of Bahia people. From the perspective of modern culture, cinema and audiovisual perceive and construct training that comes from politics, literature and tourism, resulting in representations of social life. Through the examination of representations of the movie, resorting to the serial number and when necessary, has the opportunity to create a space for critical reflections and allow new interpretations of the identity of Bahia, considering the socio-cultural and historical. Thus, the research shows that the movie *Ó Paí, ó*, goes beyond entertainment, becoming a movie that features a new look at the representations of Bahia, taking into account the baianidade present in the songs by Dorival Caymmi, Gilberto Gil and Caetano Veloso as well as the literature of Jorge Amado.

Key-words: *Ó Paí, ó*. Representations. Baianidade. Identity. Image.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – O UNIVERSO DE Ó PAÍ, Ó.....	15
1.Contexto Histórico	15
1.1.A preservação do Pelourinho.....	17
2.A trajetória: do teatro à televisão.....	23
3.Sinopse	27
4.Personagens	28
CAPÍTULO 2 – UM BREVE PANORAMA SOBRE A BAIANIDADE.....	32
CAPÍTULO 3 – O FILME E SUAS REPRESENTAÇÕES.....	46
1.Localidade	48
2.Linguagem.....	50
3.Música e dança	52
4.Religiosidade.....	55
5.Sexualidade.....	59
6.Racismo	61
7.Turismo	65
8.O carnaval.....	68
9.Política e poder público	74
10.A violência.....	75
CAPÍTULO 4 – DIÁLOGOS ENTRE O FILME E A SÉRIE	78
CONCLUSÃO.....	89
REFERÊNCIAS.....	97
ANEXOS	108

INTRODUÇÃO

O lançamento do filme *Ó Paí, ó*, em 2007, dirigido por Monique Gardenberg¹, despertou-se a atenção da opinião pública para uma temática direcionada exclusivamente para o estilo de vida do baiano. A adaptação para a televisão, através de duas temporadas da minissérie, sugere o interesse da sociedade sobre o tema, proporcionando a oportunidade para que alguns elementos da baianidade presentes no filme sejam questionados, analisados e interpretados sob a perspectiva dos processos identitários. Através da reflexão sobre a caracterização e constituição dessa identidade baiana serão consideradas também as manifestações artísticas e culturais.

A partir da análise do filme e por vezes, recorrendo também à minissérie e à peça, busca-se discutir a baianidade e a sua relação com a história, a cultura, o ambiente sócio-cultural, o imaginário social que se revela na construção das imagens. Dessa forma, considerando os conceitos trazidos das relações entre a História e o Cinema de Marc Ferro, da História Cultural de Stuart Hall e Roger Chartier, procura-se observar, portanto, as formas de apropriação midiática de um imaginário social que visto ao longo do trabalho, tende a apagar diferenças, exaltar detalhes, igualar formações culturais e diferenciações sociais. Para tanto, é observado um pouco da construção desse imaginário, a que realidades correspondem e como seus significados migram e são apropriados pelas mídias como o cinema e a televisão.

As palavras - baiano ou Bahia remetem a um conjunto de significados assimilados e disseminados pelo senso comum ao longo das últimas décadas através da música, da literatura, do cinema, da televisão e da propaganda. Imagens associadas ao *modus vivendi* do baiano contribuíram para a construção de um estereótipo emergido das festas, da sensualidade, da malemolência, da preguiça e de um estado permanente de alegria e tranquilidade.

¹ Cineasta, diretora teatral e produtora cultural, dirigiu os longas *Jenipapo* (1995) e *Benjamim* (2004).

A Bahia multifacetada pode ser encontrada nas mais diversas manifestações artísticas, culturais e midiáticas. No campo das artes, tem-se a poesia de Gregório de Matos, as canções de Ary Barroso (1936), Dorival Caymmi (1938), Gilberto Gil e Caetano Veloso, a fotografia de Pierre Verger (1946), as telas de Carybé (1950), os orixás de Tati Moreno (1981), os livros de Jorge Amado (1945). No aspecto cultural, os terreiros de candomblé, a musicalidade e a capoeira ainda mantêm atual o que os negros escravos traziam consigo nos navios negreiros. E, por fim, na televisão, no cinema, nos jornais e revistas, na publicidade, essas construções em evidência se afirmam e colocam a Bahia como um dos principais pólos turísticos do país.

Por volta de 1970, surge a expressão baianidade, frequentemente utilizada para resumir a idéia de uma cultura baiana idiossincrática, construída a partir de representações, imagens e discursos que legitimam uma Bahia estereotipada. Esta Bahia, para a maioria dos brasileiros, está relacionada apenas àqueles que nascem em Salvador ou no Recôncavo da Baía de Todos os Santos (Santo Amaro da Purificação, Cachoeira e São Félix), não coincidindo com os limites geo-políticos do Estado. De acordo com Pinho:

Uma concepção disseminada por diversos agentes sociais e onipresente nas afirmações do senso comum em Salvador, que se apresenta como uma rede de sentido indefinida e abrangente capaz de interpretar e constituir de determinada forma a auto-representação dos baianos (2001, pp.3).

Entretanto, sendo uma cidade com aproximadamente três milhões de habitantes (IBGE), Salvador apresenta um cenário de grandes contrastes sociais e econômicos. A desigualdade social, o desemprego, os índices de analfabetismo, o precário sistema de saúde e segurança pública competem com a imagem de ilha da fantasia imune às questões mais graves que afetam o cotidiano da cidade. O discurso da baianidade criou uma homogeneização no modo de viver, ser, agir e sentir como sendo tradicionalmente baianos sobrepondo-se acima de uma realidade de contrastes. Nesse cenário, busca-se a discussão sobre identidade cultural, pois até que ponto a expressão baianidade representa uma Bahia folclorizada e/ ou traduz comportamentos e hábitos culturais relacionados à origem do baiano?

A origem de *Ó Paí, ó* se dá em 1992, numa peça teatral escrita e dirigida por Márcio Meirelles² cujo elenco era composto pelos integrantes do Bando de Teatro Olodum. A peça surgiu como uma reação ao Plano de Recuperação do Centro Histórico de Salvador (1992), durante o governo de Antônio Carlos Magalhães³, que previa a recuperação e a concessão de uso de imóveis no Pelourinho para implantação de atividades comerciais (hotéis, bares e restaurantes), visando à valorização da região enquanto atrativo turístico. Os altos subsídios do poder público estadual, destinados às reformas, aluguéis e manutenção das edificações também envolviam a remoção da população de baixa renda, do seu local de moradia para as periferias da cidade.

Inicialmente, a peça ambientada num cortiço do Pelourinho abordava temas como religiosidade, discriminação, pobreza, extermínio de menores, racismo e desigualdade social, ao mesmo tempo em que os personagens buscavam retratar o cotidiano e a população habitante do local. Os diálogos mantinham um tom ácido e satírico nas críticas ao governo e os problemas sociais eram levados para o palco por atores que viviam e conheciam o cotidiano do Centro Histórico de Salvador.

O filme *Ó Paí, ó* retrata um dia de carnaval na visão dos moradores de um cortiço no Pelourinho, bairro do Centro Histórico de Salvador. Características como sensualidade, malemolência e deboche corroboram com a tipificação dos personagens assim como os indicadores de violência, prostituição, turismo sexual e racismo. Estereótipos culturais, sexuais e religiosos estão presentes no longa não apenas como uma abordagem da identidade baiana mas como uma tentativa de levantar uma crítica social através da reforma do Centro Histórico e da expulsão de seus moradores.

² Diretor teatral, cenógrafo e figurinista e atual Secretário de Cultura do Governo da Bahia. Criou, em 1990, o Bando de Teatro Olodum, grupo teatral baiano formado somente por atores negros, com o qual lançou o espetáculo *Ó Paí, ó* cujo texto e projeto de encenação deram origem ao filme do mesmo nome.

³ Antônio Carlos Magalhães foi Governador da Bahia durante três mandatos: 1971 – 1974, 1979 – 1983, 1991 – 1994.

Dentro da perspectiva do filme, imagens em sequência permitem construir associações entre os próprios personagens, a trilha sonora e elementos constituintes de uma identidade baiana cuja composição recebe grande influência da tradição africana como a negritude (a cor negra), a música (o toque do tambor), a dança, a estética (a exuberância corpórea, as tranças do cabelo, as cores das roupas, dos balangandãs etc.) e a religiosidade. Tais associações contribuem para o entendimento de alguns comportamentos assim como dos elementos constituintes de uma identidade cultural que oscila entre a realidade e o imaginário coletivo.

Infundáveis reflexões podem ser elaboradas através do filme sobre a representação da baianidade e suas interfaces com a *vida real*. A baianidade, expressão utilizada para definir características do *modus vivendi* dos baianos, mais especificamente, dos que nascem em Salvador e no Recôncavo da Bahia, evidencia-se através dos personagens e demanda uma abordagem de acordo com as referências que corroboram com a idéia de uma cultura baiana presente no imaginário coletivo, assim como a produção artística dos principais agentes culturais da Bahia, aliada a pensadores como Stuart Hall, Roger Bastide, Darcy Ribeiro e Gilberto Freire.

No primeiro capítulo, apresentaremos o contexto histórico e cultural em que o filme estava inserido. O projeto de restauração do Centro Histórico de Salvador que abrange o Pelourinho revela suas conexões sócio-econômicas e políticas, tornando-se essencial para a compreensão da temática central de *Ó Paí, ó*. Uma vez que foi esse acontecimento que suscitou o surgimento de protestos e da peça, o universo de *Ó Paí, ó* é abordado desde o surgimento da peça em 1992 até o lançamento da série em 2008. Sua trajetória envolve aspectos relacionados à origem da obra e a atuação do Bando de Teatro Olodum, a adaptação do roteiro para o cinema e, posteriormente, para a televisão. A descrição do filme contém informações sobre a sinopse e os personagens e busca situar o leitor antes de iniciar a análise das representações.

No segundo capítulo, serão observados aspectos pertinentes sobre a baianidade, a partir da apresentação de manifestações culturais pontuais (carnaval, candomblé),

características relacionadas à população negra (sensualidade, malemolência) e suportes artísticos específicos (literatura e música de massa) reunidos na paisagem soteropolitana. Diante de uma “leitura cultural”⁴ específica, que privilegia a manipulação de alguns componentes presentes no tecido social potencializando-os em prol de uma “cultura baiana típica”, o imaginário de baianidade sintetiza toda uma diversidade sociocultural presente na Bahia. Essa abordagem tem como objetivo a compreensão da caracterização das representações no filme.

O terceiro capítulo engloba a análise das representações identificadas no filme assim como das formas, conteúdos e significados inerentes às relações sociais e aos diálogos que envolve os principais personagens. O discurso da baianidade será discutido sobre os parâmetros da trilha sonora, religiosidade, sexualidade, prostituição, aborto, do turismo, do poder público, do Carnaval, da violência, da expressão corporal, da linguagem, considerando-se também a escolha do Pelourinho.

O quarto capítulo aborda aspectos relevantes entre o filme e a série que agregam valor à discussão sobre a baianidade e suas representações, considerando a caracterização dos personagens e as transformações pelas quais passaram ao migrar do cinema para a televisão e seus desdobramentos. Diferentemente do filme, o estudo das temáticas da série e seus personagens será feito por episódio, pois para cada um deles a narrativa tem começo, meio e fim. Vale ressaltar que apenas os principais momentos da série serão referenciados afinal o foco dessa investigação é o filme.

Na conclusão, a busca por uma reflexão mostra que *Ó Paí, ó* vai além do entretenimento, configurando-se num filme polêmico para uma platéia dividida entre os que o criticam e aqueles que o concebem como a conquista de um espaço na mídia para que o baiano venha a público mostrar novas perspectivas sobre a sua realidade.

⁴ A indústria turística do Estado buscava destacar referências culturais e comportamentais presentes na cultura baiana que pudessem compor um produto (turístico) conveniente às metas políticas e econômicas do Governo.

Em relação à metodologia, o procedimento técnico utilizado para alcançar os objetivos da dissertação é a pesquisa bibliográfica, elaborada a partir de material já publicado, constituído principalmente de livros, artigos de periódicos e atualmente com material disponibilizado na Internet. As listas de discussão representam um canal informal semelhante aos colégios invisíveis e os círculos sociais dos tempos passados. As listas de discussão permitem a criação de comunidades virtuais onde pessoas que possuem interesses comuns discutem, trocam informações por meio de um processo comunicacional instantâneo, ágil e, portanto, sem barreiras de tempo e espaço. A internet amplia as possibilidades de troca de informação na medida em que permite ao pesquisador compartilhar e interagir com a *inteligência coletiva* (LEVY, 1998).

Tanto os canais formais quanto os informais são importantes no processo de construção do conhecimento científico e tecnológico. Os canais informais cumprem suas funções como meio de disseminação de informação entre o pesquisador e seus pares, e os canais formais são responsáveis pela comunicação oficial dos resultados de uma pesquisa. A publicação proporciona o controle de qualidade de uma área, confere reconhecimento da prioridade ao autor e possibilita a preservação do conhecimento. Afinal, o exercício da pesquisa implica o envolvimento num processo permanente de transações e mediações comunicativas.

CAPÍTULO 1 – O UNIVERSO DE Ó PAÍ, Ó

1. CONTEXTO HISTÓRICO

Para compreender os significados múltiplos do filme *Ó Paí, ó* e sua relação com as representações da baianidade, faz-se necessária uma abordagem que introduza o leitor às diferentes circunstâncias e contextos culturais que levam ao seu surgimento. O roteiro e a peça são resultado e parte constituinte de um amplo debate cultural que se instalava na Bahia por conta das intervenções no Pelourinho, na década de 1990.

Quando o Bando de Teatro Olodum estreou a peça *Ó Paí, ó* em 1992, o Centro Histórico de Salvador passava por um projeto de restauração que envolvia o Pelourinho. O projeto contava com o apoio da UNESCO⁵, do IPHAN⁶, do Governo do Estado (Antônio Carlos Magalhães - ACM), do BNDES⁷ e do IPAC⁸, sendo este último o responsável pela reforma, e visava à recuperação de 14 quarteirões do centro, num total de 231 imóveis. A intervenção foi feita em sete etapas, entretanto, será considerada apenas a primeira etapa (1991-1992) devido à perspectiva temporal do filme *Ó Paí, ó*.

Até o início do século XIX, o Centro Histórico de Salvador era um bairro residencial, ocupado por senhores de engenho, desembargadores e grandes comerciantes, onde as igrejas ostensivas e os casarões imponentes representavam a nobreza daqueles que ali viviam. Os sobrados, moradias em estilo colonial português, foram edificadas num período em que todo o serviço de água e de limpeza era realizado

⁵ United Nations Education Science and Culture Organization.

⁶ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

⁷ Banco Nacional do Desenvolvimento.

⁸ Instituto do Patrimônio Artístico Cultural da Bahia.

pelos escravos. O Largo do Pelourinho era o local onde os escravos eram expostos e castigados.

Com o fim da escravidão e as novas formas de organização familiar aliadas à busca por moradias maiores, arborizadas e atendidas por normas seguras de saneamento básico, houve um deslocamento populacional em meados do século XIX. Dessa forma, os bairros distantes do centro que já contavam com um sistema de transporte público consolidado, passaram a ser o alvo desse deslocamento. Ao ser abandonado pelas classes privilegiadas, os casarões e sobrados do centro da cidade foram locados para pessoas de renda mais baixa, profissionais liberais e grupos ligados ao pequeno comércio. Aos poucos, essa população também foi migrando para outros locais e os primeiros sinais de desinteresse na preservação dos imóveis eram percebidos em suas fachadas e interiores. (ESPINHEIRA, 1971, pp.9)

Os imóveis, subdivididos em cômodos, eram sublocados por preços mais baixos devido à ocupação da área por pessoas de baixo poder aquisitivo. Ocorreu uma superlotação nesses espaços que somada às péssimas condições de higiene e limpeza e às dificuldades de abastecimento de água culminaram com a total deterioração do local.

Obras públicas construídas a partir da década de 1950, como novas vias de acesso (túneis e avenidas), que ligavam a Cidade Baixa à parte alta dispensavam a passagem pelo centro onde se localizava o Pelourinho. O surgimento da Petrobrás (1947), do Centro Industrial de Aratu (1967) e do Pólo Petroquímico de Salvador (1978) estimulava o deslocamento da estrutura administrativa para a zona norte da cidade. A saída de alguns equipamentos polarizadores dessa área, como a estação rodoviária, se vê acompanhar pela construção de um novo Centro Administrativo para as repartições do governo estadual, acerca de 16 km do centro, bem como por toda a infra-estrutura viária necessária para dar acesso a ele. Além disso, essa industrialização provocou a migração de muitos moradores do sertão baiano, que assolados pela seca e pela pobreza buscavam uma oportunidade de trabalho na

capital. Essa mão-de-obra não foi absorvida pelo mercado de trabalho, resultando no aumento de uma população que se aglomerava em espaços públicos de menor investimento urbanístico. Sendo o Pelourinho um desses espaços, em pouco tempo a marginalização e o abandono favoreceram a imagem de que em meio a ruínas, vadiagem, prostituição e tráfico de drogas residiam a “parte negra da cidade”. (CARVALHO NETO, 1991)

Apesar de permanecer negligenciado pelas políticas públicas durante a maior parte do século XX, o Centro Histórico de Salvador passou a despertar o interesse de pessoas ligadas ao patrimônio cultural devido ao valor histórico e estético das suas construções. O poder público precisava intervir “num dos mais significativos conjuntos coloniais da América Portuguesa, com construções que representam não só a sucessão da técnica, mas de toda a evolução da vida urbana”. (SANTOS, 1959, pp.101).

1.1. A preservação do Pelourinho

A idéia de que a cidade constitui parte do patrimônio cultural e o surgimento de meios legais de proteção a ele é consequência da Revolução Francesa. As primeiras políticas efetivas de preservação ocorreram no contexto das grandes reformas urbanas da Europa, durante o século XIX, e tiveram razões econômicas e estratégicas, de modo a evitar pilhagens generalizadas e proteger a propriedade pública. (CHOAY, 2001, pp.145-173)

Quando um conjunto arquitetônico está situado em centros históricos antigos, orienta-se que a restauração ocorra de forma integrada com a vida contemporânea, de modo a não privar esse espaço de seu uso e de seus habitantes. Nesse contexto,

a Recomendação de Nairóbi⁹ (cunhada pela Unesco em 1976) foi a primeira carta patrimonial a falar claramente da preservação de “conjuntos” (sítios pré-históricos, cidades históricas, bairros urbanos antigos, aldeias e lugarejos) e a buscar compatibilizar a preservação a as exigências contemporâneas, apoiada pela administração local e municipal, associações de moradores e de bairros e de órgãos técnicos. É recomendado que não haja o deslocamento dos habitantes e, se necessário, sejam concedidas indenizações que compensem a alta do aluguel, de modo que os ocupantes possam conservar suas habitações, seus pontos de comércio e produção, assim como seus modos de vida e suas ocupações tradicionais. (Unesco, 1976)

Em relação ao Brasil, alguns “conjuntos arquitetônicos, paisagísticos e urbanísticos” são considerados bens federais e estão inscritos pela Unesco como Patrimônio Mundial, o que inclui a cidade de Olinda, Salvador, Brasília e Ouro Preto. No entanto, a expressão “conjunto arquitetônico, paisagístico e urbanístico *do centro histórico*” é utilizada apenas para os casos de São Luís do Maranhão, Diamantina e Goiás. Já observara Silva Telles (1984)¹⁰ que, no caso brasileiro:

(...) a descaracterização dos centros é premente e Recomendações como a de Nairóbi encontram pouca acolhida, visto que aqui o poder municipal é frágil perante pressões políticas e econômicas que fazem com que os municípios, cujas rendas em boa parte advêm dos impostos territoriais e prediais, evitem ferir interesses de proprietários ou de especuladores, atingindo assim as áreas centrais a serem preservadas.

Mediante a solicitação de assessoria técnica para enfrentar os problemas oriundos do processo de urbanização, a Unesco enviou ao Brasil, em 1967, Michel Parent, Inspetor Principal dos Monumentos Históricos do Ministério da Cultura da França. Ao percorrer o país em busca de formular uma política para a conservação do patrimônio brasileiro, visitou Salvador e propôs o tombamento de todo o seu centro,

⁹ Recomendação de Nairóbi – 19ª sessão UNESCO, 1976. Recomendação relativa à salvaguarda dos conjuntos históricos e sua função na vida contemporânea IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Documentos sobre Legislação. www.iphan.gov.br. Acesso em 05 de jan. 2011.

¹⁰ Augusto C. da Silva Telles. “Centros históricos: notas sobre a política brasileira de preservação”. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 19, 1984.

destacando o potencial turístico-cultural do local e afirmando que, se a cidade instituisse uma política de preservação que pudesse impedir a degradação física e social do centro histórico, este poderia vir a ser “a principal atração urbana da América do Sul”. (SANT’ANNA, 1995, pp. 148-150)

Segundo Parent, a restauração do centro de Salvador deveria ser imediata devido às condições precárias da região. No seu ponto de vista era imprescindível a instituição de um órgão público responsável pela recuperação do conjunto arquitetônico associado “a maior preservação possível dos habitantes, evitando a ação repressiva da polícia contra os moradores do local”. (BONFIM, 1994, pp.46)

Em seguida, o então Governador da Bahia, Luis Viana Filho, assinou a Lei Estadual nº 2.464 de 13 de setembro de 1967, criando a Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (FPACBA), cuja regulamentação foi instituída pelo Decreto 20.530 de 3 de janeiro de 1968. Seu objetivo era planejar a recuperação do conjunto arquitetônico visando o seu aproveitamento como um “centro cultural e turístico”. A Fundação, que logo passou a se chamar IPAC, havia recebido plenos poderes para adquirir, restaurar, explorar diretamente, alugar ou vender os imóveis existentes no setor.

No final da década de 1970, iniciava-se a recuperação de alguns casarões e falava-se na transformação do Pelourinho em um centro de turismo e lazer, visando estimular a economia do Estado que enfrentava problemas decorrentes de uma crise agroindustrial. Através desse novo cenário turístico, acreditava-se no reposicionamento da Bahia no *ranking* de competição mundial entre cidades. (ARANTES, 2000) Entretanto, devido à crise econômica generalizada do período, a fase expansionista do turismo baiano foi interrompida devido à dificuldade de angariar recursos para a continuidade do projeto.

Enquanto isso, em 1983, estudos juntos a Unesco buscavam elevar Salvador à condição de Patrimônio da Humanidade. A partir de um cadastro dos imóveis, 305 deles foram apontados como completamente arruinados ou em avançada

deterioração física. Em dezembro de 1985, a região que abriga o Pelourinho foi declarada Patrimônio Cultural da Humanidade. (BONFIM, 1994, pp.72)

Vale ressaltar que, a condição de Patrimônio Cultural da Humanidade não representou qualquer mudança na condição de vida dos moradores e até os anos 1980, o Pelourinho era estigmatizado como zona de prostituição e marginalidade. Nenhum programa de recuperação conseguia evoluir, pois os proprietários (a exemplo da Santa Casa de Misericórdia e as ordens religiosas) não se sentiam estimulados a recuperar seus bens diante da baixa renda auferida com os aluguéis para pessoas tão empobrecidas, ou mesmo a proceder qualquer restauração que viesse a mudar o uso da propriedade num meio como aquele. Qualquer outra possibilidade implicava em arcar com o ônus social do desalojamento da população ali residente. Assim, essa situação continuou até o início da década de 1990.

Com Antônio Carlos Magalhães (ACM) na condição de Governador do Estado da Bahia, durante seu mandato (1991-1994), a administração pública priorizaria o incremento à indústria do turismo. Dessa forma, o Centro Histórico e a Orla de Salvador, cidades litorâneas e a Chapada Diamantina receberiam recursos para o desenvolvimento de projetos turísticos. E, juntamente com a Secretaria de Cultura e Turismo (1991), iria empreender ações capazes de propiciar o efetivo retorno do investimento público, priorizando a recuperação de centros urbanos, a construção de *shoppings*, de marinas e de parques temáticos. (FERNANDES, 1998, pp.42-44)

Em entrevista concedida ao jornal local, o governador afirmava que a recuperação do Pelourinho era prioridade na sua gestão. Colocava-se à disposição para direcionar recursos do Estado para recuperar até quatro quarteirões, de modo a demonstrar a viabilidade comercial e turística da região. (A Tarde, 15 de março 1992, pp.3) Sob a alcunha de ACM, o Pelourinho encontrava-se no centro de um projeto que buscava reposicioná-lo definitivamente como um dos principais pontos turísticos de Salvador onde se encontra a Fundação Casa de Jorge Amado, a sede do Olodum e a Igreja de São Francisco, conhecida por ter seu interior banhado a ouro.

Em março de 1993, com a primeira etapa concluída foram recuperados 104 imóveis, onde antes habitavam 1154 pessoas, e investidos 15 milhões de dólares¹¹. A partir daí, o Pelourinho se apresentava com novas cores nas fachadas dos casarões, a criação de largos e praças (Largo Tereza Batista, Largo Quincas Berro D'Água, Largo Pedro Archanjo, Praça das Artes, Cultura e da Memória, Praça do Reggae etc.) voltados para eventos culturais, bares, restaurantes, joalherias e lojas de artesanato sob a garantia de um policiamento organizado. Foram instalados bancos, escolas primárias e profissionalizantes bem como prédios públicos (IPAC, Museu da Cidade, Solar do Ferrão), o correio, postos de saúde e de polícia. O trânsito dentro do Pelourinho foi modificado após a construção de um estacionamento de 7 andares para carros, acessível pela Baixa dos Sapateiros, dando acesso ao pedestre na Rua das Laranjeiras. Até 1998, durante o mandato do então aliado de ACM e Governador Paulo Souto, foram recuperados a Praça da Sé, o Largo do Pelourinho e o Forte de Santo Antônio além do Carmo, culminando com o lançamento do Projeto Pelourinho Dia e Noite, que chegou a realizar 1.597 eventos, envolvendo 400 profissionais entre músicos, artistas e pessoal de apoio, e alcançando um público mensal estimado em 70 mil pessoas¹².

À medida que o projeto dava visibilidade à Bahia por estar preservando o seu patrimônio histórico e fomentando o turismo, os moradores viviam o dilema da desocupação dos imóveis. Foram oferecidas pelo IPAC as seguintes opções: a indenização, a realocação definitiva com pagamento de aluguel (para os que eram proprietários) e a realocação provisória. Aos moradores que optassem pela realocação provisória, seria oferecida uma ajuda pelo IPAC para o aluguel em outro local e seu retorno ocorreria após a recuperação dos imóveis. Entretanto, nem todos seriam contemplados com o retorno, somente aqueles que conseguissem comprovar "condições para arcar com os custos do aluguel" (A Tarde, 26 de maio 1992)

¹¹ Fonte: http://www.paulosouto.com/2009/index.php?menu=detalhes&COD_NOTICIA=196. Acesso em 18 de Jan. 2011.

¹² Dados obtidos através da FUNCEB – Fundação Cultural do Estado da Bahia.

Após o início das obras, em julho de 1992, cerca de 350 famílias saíram de suas casas e, segundo o IPAC, todas foram indenizadas para desocupar os imóveis que habitavam. Entretanto, a retirada dos moradores não ocorreu de forma pacífica assim como o pagamento de indenizações e o retorno à região procedeu-se de maneira inadequada. Através de sentimentos como revolta e resignação, as queixas dos moradores referiam-se ao baixo valor das indenizações, às novas taxas de aluguel cobradas mediante a valorização dos imóveis restaurados, à violência durante a retirada dos habitantes e a mudança para bairros periféricos, distantes do centro da cidade ou para as proximidades do próprio Pelourinho em casarões em ruínas, nas ruas e ladeiras ainda não contempladas na restauração. (A Tarde, 26 de maio 1992).

A polêmica crescia diante de moradores que afirmavam ter investido na manutenção do imóvel durante sua permanência e se viam excluídos do direito de retornar à sua moradia após as reformas. Outros ressaltavam sua participação na comunidade através de atividades culturais que iam além da arquitetura dos casarões. Afinal, desde os anos 1950, os Filhos de Gandhi e o jogo de capoeira faziam parte do cotidiano do Pelourinho. Com o Olodum foi criada a Terça da Benção, evento musical que permite aos visitantes conhecerem também a culinária e o artesanato local. E, apesar da falta de segurança e do abandono, as visitas eram estimuladas pelas agências de turismo. (GUERREIRO, 1997, pp.108-109).

Enquanto isso, o IPAC seguia com as desocupações dando continuidade às obras de recuperação, justificando a eliminação do uso residencial, com as alegações de que aquela população era incompatível com o desenvolvimento do turismo e com a preservação do imóvel. Defendia que os casarões restaurados não teriam sua manutenção garantida pelos antigos moradores devido à ausência de condições econômicas e sociais, destacando a população marginalizada que afugentava os turistas e depredava o patrimônio arquitetônico do Pelourinho. Afinal, "marginal tem que ser tratado pela polícia ou órgãos assistenciais, não pelo patrimônio histórico (...) não pode haver romantismo: marginal não pinta a casa e joga fezes na rua" (Folha de São Paulo, 03 de out.1994).

Sabe-se que "o patrimônio é a acumulação de esforços herdados por uma sociedade" e sua preservação "nunca pode ser mais importante que a das pessoas que necessitam deles para viver". "Ao recuperar um centro histórico, a revalorização dos monumentos não deve pesar mais do que as necessidades reais e simbólicas de seus habitantes" (HOLLANDA, 1994, pp.23).

Nesse contexto, surgiu a peça *Ó Paí, ó*, apresentando uma dramatização que buscava representar os moradores do Pelourinho e seus dilemas. Os personagens, que moravam num mesmo cortiço, questionavam o projeto de restauração do Pelourinho, abordavam o receio sobre a desocupação do imóvel e um destino incerto além de problemas relacionados à violência, tráfico de drogas, turismo sexual, pobreza e religiosidade.

2. A TRAJETÓRIA: DO TEATRO À TELEVISÃO

Lançada em 1992, a peça teatral passou por três montagens diferentes (1992 / 2001 / 2007), teve seu elenco modificado e alguns personagens adaptados. Segundo Marcos Uzel (2003), os velhos personagens da primeira peça do Bando de Teatro Olodum, *Essa é nossa Praia* (1991) voltam ao palco, acompanhados de novas representações em *Ó Paí, ó* (1992) e, posteriormente, *Bai Bai Pelô* (1994) também influenciará a segunda montagem de *Ó Paí, ó* (2001).

As influências entre as peças do Bando são consequência das temáticas que abordam problemas do cotidiano dos moradores de Salvador. Em *Essa é nossa Praia*, a temática envolve o choque cultural entre a Igreja Evangélica e o Candomblé, a militância contra a discriminação racial, a ação das associações de mulheres que batalham por melhores condições de vida, a maternidade e a relação conjugal, o tráfico de drogas, a prostituição, a corrupção policial, a violência além do

bate-boca comum na rotina dos vizinhos do cortiço. Por outro lado, *Bai Bai Pelô* utiliza elementos da tragédia clássica (o coro, as premonições, as coincidências, os acasos, o destino social e o herói), sem abrir mão do traço cômico (mais sutil em relação a demais peças do período)¹³.

Desde 1994, o Bando é o grupo residente de um dos mais importantes espaços da cultura baiana: o Teatro Vila Velha. Após quase duas décadas de luta para dar voz e vez aos negros de Salvador e do Brasil, os atores do Bando fazem parte de uma ilustre exceção. Considerados por muitos jovens como ídolos, os integrantes do Bando vêm sendo convidados para participar de festivais internacionais como palestrantes. Os nomes dos atores podem até não ser lembrados frequentemente, mas os bordões da peça, do filme e da série *Ó Pai ó*, são reconhecidos e repetidos com humor pelos espectadores.

As referências precisam ser – e estão sendo – restauradas para todos os brasileiros, não só para a população negra. Temos que entender que esta herança genética e cultural está em todos nós, em maior ou menor grau, e que muitos símbolos e representações do Brasil são negros em sua origem e alma. Estranhamente o país se orgulha deles, mas não dos cidadãos que os produzem. O Bando pode afirmar que contribui para o início dessa mudança. (CHICA CARELLI, co-diretora, 2010)¹⁴.

Sob a ótica do humor e com um caráter de denúncia e protesto, a escolha do nome *Ó Pai ó*, expressão baiana que quer dizer “olhe para isso, olhe”, “fique atento”, “preste atenção para o que estamos dizendo” ocorreu como uma forma de despertar o olhar do público ao levar questões do mundo real para o palco. Certamente, a maioria dos temas presentes nas diferentes montagens da peça *Ó Paí, ó* serão encontrados tanto no filme (2007) quanto nas duas temporadas do seriado (2008 e 2009), porém com abordagens diferenciadas devido ao conteúdo, à linguagem e ao formato de cada veículo de comunicação¹⁵.

¹³ Informações técnicas sobre ambas as peças encontram-se no item: Anexos.

¹⁴ Disponível em: <http://racabrasil.uol.com.br/cultura-gente/137/artigo155373-3.asp> Acesso em: 20 de dez. 2010.

¹⁵ SILVA, Petrônio. *Ó Paí, ó: um capítulo a parte. Uma produção orientada para a transmediação*. TESE (Mestrado em Comunicação) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2010.

Monique Gardenberg resolve levar a peça para o cinema, pois, segundo ela, queria manter um olhar para a cultura baiana através da recriação de tipos populares, da religiosidade, da vida profana, das referências na música e na dança:

Vi a peça em 1994 e fiquei sabendo que Caetano queria filmar. Eu até trabalhei com ele (Caetano) um tempo como assistente de direção. Na época, ele começou incentivado por uns produtores americanos, mas os próprios produtores acharam que tinha muitos personagens e o Caetano não abriu mão. Depois que ele desistiu, eu quis fazer, mas não encontrava o caminho. Em 2005, eu fui de férias à Bahia e voltei com muita vontade de falar da minha terra, que me emociona muito. Tomei coragem, reli a peça diversas vezes e comecei a tentar imaginar cenas. A primeira coisa que me impus foi explicar na primeira cena o que é *Ó Paí, Ó*. Quando consegui criar a cena, veio um estímulo imenso. (Revista Isto É Gente, 2007)¹⁶

Em entrevista concedida ao principal jornal de Salvador, a diretora comenta sobre sua experiência em transformar uma peça em filme:

Foi difícil. Eu tive medo, tentei fazer isso duas vezes antes e desisti porque *‘Ó Paí, ó’* é uma peça muito verborrágica. Acho que o cinema é mais pleno justamente quando ele não usa nem a palavra para se comunicar. Com o som e a imagem, você diz tudo. Eu comecei a esboçar um caminho quando eu escrevi a primeira cena do filme, que é quando a Emanuelle Araújo chega à oficina para pedir para ser pintada. Na verdade, eu tinha me perguntado como eu poderia explicar algo que no primeiro instante a pessoa entendesse o que é *‘Ó Paí, ó’*. Isso pra Bahia é muito fácil, mas para o resto do país não é. Até hoje, as pessoas falam errado aqui, mesmo depois de assistir ao filme. Então eu queria uma cena que explicasse de cara isso. Eu achei divertida essa idéia porque imediatamente já estabelecia duas coisas: o tom da brincadeira, da safadeza que o filme ia ter, além da sensualidade do homem e da mulher negra. E traz também a música, outro elemento que eu queria que fosse forte (ATarde, 2007).¹⁷

Segundo Monique, a ampla divulgação ficou sob a responsabilidade da produtora Paula Lavigne. Com o desafio de manter o nome "*ó paí, ó*", foi solicitado a Caetano Veloso uma composição que explicasse essa expressão. Posteriormente, foi realizada uma campanha na Rede Globo perguntando às pessoas o significado de

¹⁶ Entrevista disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/396/entrevista/index.htm> Acesso em: 2 de dez. 2010.

¹⁷ Entrevista disponível na íntegra em: <http://www.atarde.com.br/cultura/noticia.jsf?id=740786> Acesso em: 5 de maio 2010.

“ó paí, ó”. Além disso, o *teaser*¹⁸ com duração de 1 minuto enviado para os cinemas, com a cena de abertura protagonizada por Lázaro Ramos e Emanuelle Araújo, encarregava-se de prestar os últimos esclarecimentos.

Com o sucesso do filme, veio uma adaptação para a televisão em formato de seriado tendo Monique como responsável pela direção geral. Com texto de Guel Arraes e Jorge Furtado - e colaborações da própria Monique, do diretor Mauro Lima e dos integrantes do Bando. Com estréia em 2008, a trama trazia de volta o dia-a-dia de personagens que povoavam o Pelourinho.

Na transição do filme para a série ocorrem algumas mudanças de personagens. Wagner Moura, por estar atuando no teatro na época das gravações, tem seu personagem Boca substituído por Queixão, interpretado por Matheus Nachtergaele, que entra em cena logo no primeiro capítulo. A personagem de Emanuelle Araújo - Manu - par romântico de Roque no filme, também é substituída por Dandara, interpretada por Aline Nepomuceno, que surgirá a partir do segundo capítulo. Além disso, Dira Paes (Psilene) encerra sua participação no filme enquanto os filhos da beata Dona Joana, assassinados em pleno carnaval na última cena, retornam à trama. Com exceção de Lázaro Ramos, Matheus Nachtergaele, Stênio Garcia e de participações especiais, o elenco da série é formado quase na totalidade por rostos desconhecidos do grande público. A maioria faz parte do Bando de Teatro Olodum, assim como no filme.

A primeira temporada da série é estruturada em seis episódios, com duração média de 30 minutos, tendo sido exibida pela Rede Globo de outubro a dezembro de 2008. Os capítulos são nomeados de acordo com a temática, *Mercado Branco, Mãe e Quenga, Negócio Torto, Fiéis e Fanáticos, Brega e Virada do Avesso*.

¹⁸ Anúncio que procura provocar a curiosidade do público em relação a determinado produto ou acontecimento que só serão revelados posteriormente, com a eclosão da campanha de propaganda. É geralmente utilizado para o lançamento de novos produtos ou de inovações em produtos já conhecidos. Destina-se a criar expectativa em torno de um lançamento iminente. (RABAÇA, 2001, pp.707)

Na segunda temporada, em 2009, os quatro episódios, escritos por João Falcão, Guel Arraes e Adriana Falcão, tinham os seguintes nomes: *Quero Ver a Bahia Tremar, A Outra, Preto no Branco e A Cara do Pai*. A direção continuava com Monique Gardenberg. Os atores não colaboraram com o processo de criação dos textos como ocorreu na primeira temporada.

Apesar do objeto de pesquisa ser centrado no filme, deve-se considerar aspectos relevantes encontrados tanto na peça quanto no seriado, desde que sejam pertinentes ao estudo das representações.

3. SINOPSE

O filme *Ó Paí*, ó retrata a rotina dos moradores de um cortiço no Pelourinho, durante o último dia de Carnaval. Os personagens principais dividem o mesmo cortiço cuja proprietária é a evangélica Dona Joana, que decide fechar o registro de água causando uma grande confusão entre os moradores. Segundo a diretora, o filme não aborda as obras de revitalização do Centro histórico nem a expulsão da população local conforme o roteiro da peça:

O Pelourinho é o pedacinho que a peça abordou e foi escolhido porque na época (em 92) estava acontecendo a expulsão daqueles moradores centenários e a proposta da reforma. Eu estou adaptando a peça, que continua no Pelourinho, mas não é mais ambientada em 92 - ou seja, eles já foram expulsos e o filme mostra o que aconteceu de lá pra cá. (ATarde on line, 12 de março 2007)¹⁹

¹⁹ Disponível em: http://www.cineinsite.com.br/materia/materia.php?id_filme=33048&id_materia=6095
Acesso em: 10 de fev. 2011.

4. PERSONAGENS

Roque (Lázaro Ramos)

Artesão que sonha em ser um cantor famoso, mas para sobreviver mantém uma oficina de marcenaria e pintura afro. Tem preocupações sociais e trata a comunidade muito bem.

Rosa (Emanuelle Araújo)

Afilhada de Neuzão e dançarina em Juazeiro (BA), decide morar em Salvador.

Neuzão da Rocha (Tânia Toko)

Dona de um bar onde os principais freqüentadores são os moradores do cortiço, que a consideram uma confidente. Hospeda Rosa em sua casa, que em troca, trabalha no bar. É homossexual assumida. Devido à amizade que nutre por todos, vende fiado e vive com problemas de caixa.

Boca (Wagner Moura)

Malandro e racista, representa o estereótipo do marginal. Para vender drogas durante o carnaval recorre a Roque para pintar os carrinhos de cafezinho.

Peixe Frito (Cidnei Aragão)

Comparsa de Boca.

Dona Joana (Luciana Souza)

É a dona do cortiço e mãe das crianças Cosme e Damião. Vive à espera do marido Mário que viajou para o interior da Bahia para resolver problemas de família. Apesar de evangélica fervorosa, gosta de bisbilhotar a vida dos vizinhos. Fecha o registro de água do cortiço em resposta ao atraso do pagamento da taxa, causando revolta nos demais moradores.

As crianças Cosme (Vinícius Nascimento) e Damião (Felipe Fernandes)

Filhos de dona Joana, vivem perambulando pelas ruas brincando e aplicando pequenos golpes nos turistas.

Carmem (Auristela Barreto)

Apesar de criar crianças abandonadas, realiza abortos em sua própria casa. Irmã de Psilene.

Psilene (Dira Paes)

Irmã de Carmem, foi morar no exterior após viajar com um gringo e retorna a Salvador aparentemente de férias. Entretanto, fica a impressão de que a vida no exterior não correspondeu às suas expectativas, deixando nas entrelinhas a possibilidade de ter sido prostituta na Suíça.

Lúcia (Edvana Carvalho)

Baiana que recepciona os turistas na loja de Seu Gerônimo, tem vergonha de ser negra e sonha em conhecer um gringo que a leve para o exterior.

Baiana de acarajé (Rejane da Silva)

É em seu tabuleiro que os moradores do cortiço degustam acarajés, abarás e bolinhos de estudante. Adepta do candomblé.

Seu Gerônimo (Stênio Garcia)

Dono de um luxuoso antiquário no Largo do Pelourinho, o comerciante preocupa-se com os meninos de rua e os desocupados do bairro por afugentarem os turistas.

Guarda (Sérgio Laurentino)

Por conta do baixo salário, não consegue pagar o empréstimo que fez com Seu Gerônimo e se compromete a manter os meninos de rua longe dos turistas e do antiquário.

Negócio Torto (Cristovão Silva)

Mendigo humilhado por todos, conta com o apoio de Roque que o incentiva a catar latinhas durante o carnaval.

Reginaldo (Erico Brás de Oliveira)

Taxista, malandro e mulherengo, é casado com Maria e amante de Yolanda.

Yolanda (Arilson Bispo de Freitas)

Travesti de língua afiada e figurino ousado que mantém um caso com Reginaldo.

Maria (Valdinéia dos Santos)

Casada com Reginaldo e grávida, tenta controlar as “escapadas” do marido.

Matias (Jorge Washington da Silva)

Vendedor ambulante, casado com a baiana de acarajé.

Mãe Raimunda (Cássia Vale)

Mãe de santo, joga búzios para turistas e para os vizinhos.

Raimundinho (Melquesalem Santos)

Afilhado de mãe Raimunda, ele tem um grupo de hip hop.

Biocentão (Virgínia Rodrigues)

Cantora cuja caracterização faz uma paródia à cantora Beyoncé.

Lia (Natália Garcez)

Jovem garota de programa.

Dalva (Merry Batista)

Evangélica, frequentadora do mesmo culto de dona Joana, possui uma banca da Feira de São Joaquim.

Pastor (Lázaro Machado Santos)

Responsável pela Igreja Evangélica da comunidade.

Fiel possuída (Nívea Pita)

Feirante (Telma Souza)

Professora (Jamile Caldas)

Lord Black (Nauro Neves)

Margareth Menezes

Daniela Mercury

Tatau

Esse enredo, aparentemente simples, em sua encenação no cinema e esses personagens que ganham forma sob a direção de Monique Gardenberg, uma baiana de origem com história de trabalhos em cinema, teatro e produção no eixo Rio - São Paulo, vai tomar na tela uma coloração distinta daquela que tinha no palco. O que era originalmente um chamado urgente de mobilização por uma área querida e sob uma condição de risco na cidade, voltado para um público local, devido ao seu sucesso na época, nos anos 1990, torna-se um produto midiático de consumo nacional. Isso mudou a percepção e a recepção da obra em que, a caracterização dos personagens e os cenários locais foram apreendidos de forma distinta, sobressaindo-se os elementos que caracterizam o filme como baiano, ou a baianidade. Isso chamou a atenção na Bahia, como chamou a atenção fora dela. Por isso, ao estudar o filme, será realizada também uma análise da constituição desse imaginário sobre a Bahia.

CAPÍTULO 2 – UM BREVE PANORAMA SOBRE A BAIANIDADE

*“Você já foi à Bahia, néga? / Não? / Então vá!
Lá tem vatapá / Então vá! / Lá tem caruru / Então vá!
Lá tem munguzá / Então vá! / Se "quiser sambar" / Então vá!
Nas sacadas dos sobrados / Da velha São Salvador
Há lembranças de donzelas, / Do tempo do Imperador.
Tudo, tudo na Bahia / Faz a gente querer bem
A Bahia tem um jeito, / Que nenhuma terra tem”
(Você já foi a Bahia, Dorival Caymmi)*

Antes da abordagem das representações contidas no filme, identifica-se a necessidade de conhecer o processo de construção pelo qual se desenvolveu a baianidade, sob o ponto de vista estético, político e midiático, que, ao longo do século XX, permitiu a construção de uma imagem da Bahia fortemente impregnada pela cultura negra e “que hoje parece definir naturalmente a identidade do Estado” (SANTOS, 2005, pp.22). Ao conceber aqui uma “idéia de baianidade”, pensa-se, na verdade, em uma dada representação endossada e fomentada principalmente por parte do *trade* turístico²⁰ baiano, que, embora não seja a única noção de uma identidade cultural baiana, nos parece, contudo, ser a mais recorrente.

A baianidade ou identidade baiana refere-se a um modo de agir, ser e sentir definido como tipicamente baiano que é reiterado por artistas e intelectuais, pela indústria do entretenimento e do turismo que sustentam e difundem esse discurso. Essa concepção nos remete à *idéia de Bahia*, expressão concebida por Pinho (2005):

Convém dizer que por Idéia de Bahia entendo: (a) o "sentimento" de diferença que baianos têm em relação ao resto do país e do mundo; (b) que este "sentimento" é constituído a partir de narrativas específicas; (c) que estas narrativas condensam conteúdos particulares; (d) que estes conteúdos são ideológicos, no sentido interpretativista apresentado acima; (e) que esta ideologia é tanto a

²⁰ Trade Turístico refere-se ao conjunto de equipamentos da super-estrutura constituintes do produto turístico, como meios de hospedagem, bares e restaurantes, agências de viagens e turismo, empresas de transporte e todas as atividades comerciais periféricas ligadas direta ou indiretamente a atividade turística.

base para a construção de um consenso político com vistas à dominação, como a base para a reprodução de uma multiplicidade de bens simbólicos, negociados no mercado internacional de cultura.

O mecanismo efetivo de narração de uma nação como comunidade imaginada aponta para uma narrativa contada em diferentes versões, como os mitos, a literatura nacional e a mídia, materializam em *tropos* literários as representações que permitem a sujeitos individuais a identificação com a história nacional (HALL, 2005). Ao dissertar sobre uma justificativa histórica para o discurso da baianidade, é possível identificar práticas culturais e um modo de perceber o mundo presentes num processo de construção de imagens que culmina numa concepção naturalizada do que é ser baiano.

O processo histórico-cultural inicia-se com os portugueses e a expansão da produção açucareira, a interação com os índios que viriam a se converter para o Catolicismo, juntamente com os negros escravos que até a abolição da Escravidão (1888), não eram considerados agentes sociais. Assim, a história da Bahia deixa de se confundir com a do Brasil quando, em 1763, a capital do país passa a ser o Rio de Janeiro.

Apesar de continuar a cidade mais rica e populosa do império português, depois de Lisboa, durante boa parte do século XVIII, a descoberta do ouro, a expansão demográfica e urbana do Centro-Sul, a ocupação e a colonização de zonas austrais e as disputas em torno de territórios sulinos foram exigindo uma progressiva centralização política e administrativa do Brasil. Em seguida, o século XIX representou o tempo de decadência da economia açucareira, da grande epidemia do cólera, da projeção de mulatos e bacharéis, da Guerra do Paraguai, da Abolição da Escravidão e da Proclamação da República. “Época em que se configurou, de forma plena, o complexo antropológico a que hoje chamamos cultura baiana.” (RISÉRIO, 2004, pp.293)

Ao mencionar uma lógica de conformação da imagem de um baiano típico, que vivenciaria os princípios da baianidade, a construção de um “outro”, tal qual na época colonial, Pinho (1998), afirma que esta ação é decorrente de um projeto associado à edificação da idéia de brasilidade, além de visar à representação e à invenção de um povo, ou seja, do baiano.

De acordo com Darcy Ribeiro (1995), não há como negar que surgimos da confluência, do entrelaçamento e do caldeamento do invasor português com índios silvícolas e campineiros e com negros africanos, uns e outros aliciados como escravos. Em sua obra, *O Povo Brasileiro*, o processo de gestação étnica do Brasil é esmiuçado em busca da compreensão da formação do brasileiro, assim como o estudo das linhas de diversificação que elucidam os regionalismos e a análise da propriedade fundiária e do regime de trabalho. Além dele, Antônio Risério (2004), apresenta a sua perspectiva histórica sobre o processo civilizatório da Bahia:

Até a década de 1950, a Cidade da Bahia e o seu Recôncavo permanecem compondo um espaço coeso, essencialmente tradicional. Ainda é a Bahia do saveiro, do terno branco, da vegetação exuberante, das ruas que se espreguiçam sob o sol. Tempos do chamado “enigma baiano”. Mas, a partir da década de 1960, tudo muda. Surgem estradas e distritos industriais. Avenidas, trevos e túneis. A Cidade da Bahia explode para todos os lados, experimentando problemas e tensões até então inéditos. O observador sente-se tentado a recitar Baudelaire²¹: ... *La forme d'une ville / Change plus vite, hélas!, que le coeur d'un mortel...*. A vanguarda estética vira a mesa numa vida universitária livre e criativa. Uma nova geração vai criar o Cinema Novo e a Tropicália. Salvador se volta para o litoral norte, divorciando-se do Recôncavo Histórico. Os negro-mestiços se afirmam como tais. A metrópole preserva a sua memória. E agora, ao ingressar no século XXI, prepara-se para olhar no espelho e meditar sobre o seu próprio sentido.

A intenção não é descrever e analisar as etapas do processo histórico e civilizatório da Bahia e, sim, contextualizar a região para que se possa iniciar a compreensão da construção da baianidade. Nesse sentido, vale mencionar que entre o século XIX e XX, o *enigma baiano* foi um período em a crise açucareira instaurou a estagnação

²¹ Tradução: a forma da cidade muda mais rápido que o coração infiel. *Les Fleurs du Mal* (1857) – Le Cygne.

econômica do Estado, impedindo-o de acompanhar o crescimento do Centro-Sul do país. Expressões como letargia e estagnação também são utilizadas para descrever esse período em que a cidade registrava baixas taxas de crescimento populacional entre as capitais brasileiras e intensificava-se a migração de sertanejos e pessoas do Recôncavo para outras regiões do país. Na descrição de Francisco de Oliveira, tem-se o seguinte retrato da economia baiana:

Praticamente toda a primeira metade do século atual é o desenrolar desse drama. Uma cidade sede do capital bancário, que controla a circulação do excedente do cacau e do tabaco e uma indústria de pouca expressão, fundada na decadência do açúcar, nas poucas indústrias têxteis que restam, defendidas estas por “barreiras” regionais que serão desmanteladas pós-30, e umas poucas indústrias primárias, de transformação do cacau em manteiga, e de fabricação de charutos – Danneman, Suerdieck. (1987, pp.32)

Entretanto, Salvador mantinha suas características de cidade portuária, exercendo o transporte de mercadorias e pessoas para o Recôncavo que dependiam dos saveiros. As atividades comerciais eram intensas, pois alimentos, matérias-primas e produtos manufaturados eram adquiridos por revendedores que abasteciam os ambulantes, as feiras, os mercados e os portos de desembarque. Na definição de Joaquim Viana Neto:

No princípio a cidade era o Porto (...). O porto era o abrigo, centro de vida e portanto de troca, local de grandes festas e aglomerações, referenciado inclusive nas cartas que o Padre Manoel da Nóbrega mandava para Portugal (1996, pp.11)

Pode-se afirmar que, como cidade portuária, Salvador caracterizava-se como um ponto de encontro por ser o local onde as pessoas eram recebidas por outras que as hospedavam, ao mesmo tempo que compravam e vendiam mercadorias, viabilizava negociações, contatos, troca de informações. Essas atividades ligadas ao comércio e à prestação de serviços não exigiam qualquer qualificação técnica ou grau de instrução elevado.

Enquanto isso, a década de 1930 no Brasil era marcada por dúvidas "existenciais" que giravam em torno da identidade nacional e da forma de inserção no cenário

internacional. Teóricos do racismo científico e seus críticos na Primeira República, modernistas de 1920 e ensaístas clássicos dos anos 1930 debruçavam-se nos problemas, dilemas e possibilidades relativos à construção do Estado no plano político-administrativo na busca por redescobrir o país e estabelecer uma identidade cultural. Através da descoberta das especificidades brasileiras deveria se criar uma brasilidade que traduzisse a formação do povo brasileiro. Nomes como Nina Rodrigues, Silvio Romero, Sérgio Buarque de Holanda, Darcy Ribeiro continuam representando as contradições, ajustes e desajustes do pensamento social e sua inesgotável multiplicidade sobre os diferentes modos de sentir e pensar o Brasil. Em outro eixo, buscando definir um pensamento sobre o brasileiro e a complexa representação da cultura nacional Euclides da Cunha e Gilberto Freyre²² recorriam à construção da imagem do nordestino, associada ao homem sertanejo.

Nesse contexto de busca pela identidade nacional, inicia-se então um processo lento e gradual de formação do discurso da baianidade. Na perspectiva de Pinto (2003), a representação da cultura baiana pode ser considerada como uma forma de diferenciação diante de um contexto nacional mais abrangente. Considerando outras representações regionais como mineiro, gaúcho, paulista, a Bahia teria em seu discurso uma contraposição em relação às demais. Dessa forma, a baianidade seria um constituinte privilegiado da “gramática representacional da brasilidade” (Pinto, 2006), cabendo à Bahia o posto de *lócus* especializado no lúdico.

Na primeira metade do século XX, com as baixas taxas de crescimento populacional, espacial e econômico em que a distribuição de rendas, a imobilidade social e o ritmo de vida da Bahia mantinham uma dinâmica mais desacelerada em relação ao Centro-Sul, os símbolos de uma cultura baiana se reproduzem através da arte. A baianidade é representada nas obras de Jorge Amado e nas composições de Dorival Caymmi como paradisíaca, malemolente, malandra e impregnada pela preguiça. Esses atores, juntamente com a conjuntura sócio-política da época, constituem os primeiros componentes formadores da identidade baiana.

²² Ver os textos de Nísia Trindade Lima (pp.104) e Ricardo Benzaquen de Araújo (pp.198) no livro *Um enigma chamado Brasil – 29 intérpretes e um país*. BOTELHO, André e SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org). 2009.

Sob a perspectiva das manifestações artísticas, a função-autor mencionada por Foucault (1992, pp.46) se apresenta como característica do modo de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade. Com o objetivo de organizar, classificar e relacionar entre si certos textos, a literatura, a música e a fotografia convergem para a constituição da imagem de um povo. E, dessa forma, nos remete também a outro olhar sobre o caráter nacional no Brasil e na Bahia referente à idéia do nacional-popular que, em termos *gramscianos*, define-se:

Como o resgate do passado histórico cultural das classes populares (excluídas do poder dominante) como patrimônio e base para a construção da nacionalidade. Valores e sensibilidades enraizadas nas práticas da gente comum são o manancial da nação, alçados a nova dignidade pela militância cultural e intelectual de agentes saídos "organicamente" do povo ou a este, ligados de alguma forma. O nacional e o popular são ainda signos de unificação cultural, política e ideológica (GRAMSCI, 1978 apud PINHO, 1998).

Assim, Dorival Caymmi cantava a Bahia no samba, com uma aura bucólica, estereotipada através da preguiça e da malemolência do baiano. Nas suas canções, Salvador era uma cidade tranqüila, cuja população menor vivia da pesca e estava estagnada. Em a Invenção da Baianidade, Agnes Mariano (2009), descreve a baianidade como uma idéia, uma utopia, alimentada por baianos e não-baianos, sobre comportamentos e valores considerados próprios dos baianos. E das composições de Caymmi é citada a comunhão – “Quem é rico também bole / Quem é pobre também bole” - a celebração da vida, da sensualidade, da riqueza da cultura popular (que no caso da baianidade está principalmente na cultura negra), do afeto que temos pela nossa terra: “Ai, ai que saudade eu tenho da Bahia”.

Numa parceria com Caymmi, Carmen Miranda interpreta a canção "O que é que a baiana tem?", no filme *Banana da Terra*²³ (Brasil, 1939), e surge como constitutivo da idéia de baiana através da música, reforçando o mito da Bahia no imaginário nacional. Antes mesmo de “O que é que a baiana tem?”, a Bahia era mencionada

²³ Na narrativa, uma ilha do Oceano Pacífico, a Bananolândia, produziu muita banana naquele ano e não teve compradores para o produto. A rainha da terra (Dircinha Batista), avisada pelo conselheiro-mor, devia vender banana para o Brasil. E isso ela consegue, por meio de uma intensa propaganda feita pelos jornais e pelo rádio.

freqüentemente nas canções interpretadas por Carmen. Antes, em 1936, já havia gravado “No tabuleiro da baiana”, de Ary Barroso, juntamente com Luiz Barbosa, em que a sensualidade valorizava a sensualidade da figura da baiana. Quando Luiz Barbosa diz que, no coração da baiana tem sedução, ele a valoriza dando-lhe um atributo que toda a mulher gostaria de ter. Essa sedução e essa magia baianas são reafirmadas no decorrer de toda a canção, com a qual, cercado por vários símbolos da cultura popular baiana, Luiz paquera a baianinha. (KERBER, 2006)

LB: *No tabuleiro da baiana tem*
CM: *Vatapá, oi, caruru, mungunzá, oi, tem umbu... p'ra ioiô*
LB: *Se eu pedir você me dá*
CM: *Lhe dou*
LB: *... o seu coração, o seu amor de laiá?*
CM: *No coração da baiana tem*
LB: *Sedução, oi, canjerê, ilusão, oi, candomblé*
CM: *P'ra você*
LB: *Juro por Deus*
Pelo Sinhô do Bonfim
Quero você, baianinha
Inteirinha p'ra mim
CM: *Sim, mas depois*
O que será de nós dois?
Teu amor é tão fugaz, enganador
LB: *Mentirosa, mentirosa, mentirosa*
Tudo já fiz, fui até num canjerê
P'ra ser feliz
Meus trapinhos juntar com você
CM: *Sim, mas depois*
Vai ser mais uma ilusão
Que no amor quem governa
É o coração

O apelo à sexualidade foi reiterado em várias outras canções interpretadas por Carmen, como em “Quando penso na Bahia”, de Ary Barroso e Luiz Peixoto, em 1937; “Nas cadeiras da baiana”, samba de Portelo Juno e Leo Cardoso, que ela gravou em 1938; e em um de seus grandes sucessos de 1938: “Na Baixa do Sapateiro”, de Ary Barroso.

Na década de 1940, Jorge Amado publica um relato sobre a cidade de Salvador em *Bahia de todos os santos*. Na obra, descreve os bairros proletários e os nobres, as feiras e os mercados, as ladeiras e ruas da cidade e apresenta as praias de Itapuã,

Amaralina, Pituba e o Farol da Barra. As igrejas, os terreiros e as festas populares refletem os costumes do baiano, valorizando a mestiçagem do povo e as contradições de seu espírito libertário e conservador.

Escorre o mistério sobre a cidade como um óleo. Pegajoso, todos o sentem. De onde ele vem? Ninguém o pode localizar perfeitamente. Virá do baticum dos candomblés nas noites de macumba? Dos feitiços pelas ruas nas manhãs de leiteiros e padeiros? Das velas dos saveiros no cais do mercado? Dos Capitães da Areia, aventureiros de onze anos de idade? Das inúmeras igrejas? Dos azulejos, dos sobradões, dos negros risonhos, da gente pobre vestida de cores variadas? De onde vem esse mistério que cerca e sombreia a cidade da Bahia?

“Roma negra”, já disseram dela. “Mãe das cidades do Brasil”, portuguesa e africana, cheia de histórias, lendária, maternal e valorosa. Nela se objetiva, como na lenda de Iemanjá, a deusa negra dos mares, o complexo de Édipo. Os baianos a amam como mãe e amante, numa ternura entre filial e sensual. Aqui estão as grandes igrejas católicas, as basílicas, e aqui estão as grandes macumbas, o coração da seita fetichista dos negros brasileiros. Se o arcebispo é o primaz do Brasil, o pai Martiniano do Bonfim era uma espécie de papa das seitas negras em todo o país. Os pais-de-santo vão bater candomblés no Recife, no Rio, até em Porto Alegre. E seguem como bispos em viagem pastoral. De tudo isso escorre um mistério denso sobre a cidade que toca o coração de cada um. (1945, pp.5)

Ao descrever as especificidades de uma “cultura baiana”, inicia-se com Jorge Amado um modelo ou paradigma para a representação estereotipada da “cultura baiana”. Este modelo, considerado ideológico, e apresentado por Pinho (1998) como uma idéia de Bahia, reproduz-se atualmente em diversas formas, reatualizando e potencializando seus efeitos de fixação de um conteúdo específico e definido do “povo” e do passado tradicional baiano como constitutivo de sua identidade.

A partir dos anos 1950, Salvador ingressa no período da industrialização e protagoniza alterações urbanísticas, ampliação dos meios de transporte e o surgimento de novos veículos de comunicação de massa. Com a instalação da PETROBRÁS, a Bahia iniciava uma fase de mudanças advindas com o capitalismo.

Na metade dos anos 50, ela já está explorando petróleo e instala uma pequena refinaria no município de Mataripe. Durante três décadas, o Recôncavo baiano será o único produtor nacional de petróleo, chegando a produzir um quarto das necessidades nacionais. (...) A massa de salários pagos pela PETROBRÁS despejada na economia baiana crescerá à razão anual de 18% reais, entre 1958 e 1969, e no mesmo período se elevará de 7,64% a 38,7% do total da renda industrial do Estado, tendo atingido o nível de quase 50% no ano de 1967. Toda essa massa monetária, de investimentos e salários, concentrada num espaço reduzido, praticamente no Recôncavo e em Salvador, transformará a economia baiana radicalmente. (OLIVEIRA, 1987, pp43)

A área metropolitana se transformava com a implementação das avenidas de vale, da rodoviária e do sistema marítimo – *ferry boat*²⁴, do Centro Industrial de Aratu (1967) e do Pólo Petroquímico de Camaçari (1978). A fundação da Universidade Federal da Bahia em Salvador (1946), o Cinema Novo e a Tropicália e a chegada das emissoras de televisão, Itapoan (1960) e Aratu (1969), configuravam uma nova dinâmica cultural e artística. Em seguida, a estruturação da indústria turística e o início da divulgação do Carnaval como um novo empreendimento econômico vêm à cena como uma reconquista no cenário nacional, a partir da década de 1980.

Segundo o Prof. Dr. Roberto Albergaria²⁵, entre os estudiosos baianos que se interessam pelo tema da baianidade, podem-se considerar duas vertentes distintas. A que defende a teoria endógena e espontaneísta, afirma que existiria um *ethos baiano*, cuja formação veio ocorrendo ao longo dos anos de colonização, da interação entre portugueses, escravos, índios e mestiços e do sincretismo religioso. A outra afirma que tudo não passa de um mito constitutivo da identidade.

Apesar de ambas as vertentes serem discutíveis e inconclusivas, pode-se destacar a busca pela identificação e a compreensão dos objetos verdadeiramente baianos sobre o que seria autêntico nessa “cultura” difundida através da expressão baianidade. Essa discussão nos remete às décadas de 1930 e 1940 quando Roger Bastide e Mário de Andrade preocupavam-se com a constituição da identidade nacional acerca da arte e da cultura brasileiras. O autêntico, nesse contexto, tanto

²⁴ Meio de transporte utilizado na travessia entre a cidade de Salvador e a Ilha de Itaparica.

²⁵ Polêmico conferencista, o antropólogo e comentarista da Rádio Metrôpole é bastante conhecido em Salvador.

para os modernistas quanto para Bastide (1973), compreende a contribuição de legados culturais distintos que se mesclaram em diferentes momentos da história do país.

Partindo da antropologia, pode-se dizer que o povo baiano se constituiu a partir da influência de hábitos e costumes dos povos colonizadores, dos índios e dos escravos. Porém, a imagem do baiano também é coberta de preconceitos oriundos do século XVI, a partir da depreciação que os negros escravos sofriam da elite, descritos como desorganizados e sujos, depois como analfabetos e sem conhecimento, e, finalmente, como preguiçosos. Os estudos de Nina Rodrigues²⁶ contribuíram para essa imagem a partir do momento em que buscavam “determinar” o grau de inferioridade para então dimensionar a morosidade da civilização, destacando as características mórbidas das raças brasileiras e a inferioridade do negro: “nenhum homem de bom-senso, bem esclarecido sobre os fatos, poderá crer que o negro valha tanto quanto o branco” (SCHWARCZ, Lilia apud BOTELHO e SCHWARCZ, 2009, pp.97)

A depreciação do baiano assumiu a forma da exclusão, após o movimento migratório ocorrido para a região Sudeste motivado pela busca de trabalho e melhores condições de vida nos Estados de São Paulo e Rio de Janeiro. É possível que tal depreciação, do ponto de vista econômico, tenha sido uma forma de justificar baixos salários e viabilizar a contratação de mão-de-obra sem qualificação. Entretanto, quando se folcloriza, o discurso se desloca da realidade e ganha vida própria, criando uma força até maior em relação à realidade. Dentro dessa perspectiva negativa do baiano, podemos buscar algumas explicações nos rituais religiosos e nas ações midiáticas, pois a identidade baiana não foi construída apenas historicamente. Afinal, a mídia teve grande participação na criação de um mito sobre o comportamento do baiano que foi disseminado e reforçado de acordo com os interesses da elite local.

²⁶ Primeiro antropólogo brasileiro a fazer um levantamento dos povos africanos residentes no Brasil. Suas pesquisas datam do final do século XIX e início do século XX.

No candomblé, existe a uma cultura em que o trabalho não se contrapõe ao tempo livre, nem é uma obrigação, como no capitalismo. Assim como o lazer, a família e os amigos, o trabalho é apenas mais um dos aspectos da vida (BASTIDE, 2001). De acordo com a sociedade capitalista, chama-se de preguiça o trabalho que não acumula capital.

No que se refere à imagem midiática, inicialmente, a preguiça foi associada ao migrante nordestino a partir da construção da rodovia Rio-Bahia, quando passaram a integrar o cenário das grandes cidades do Sul - Sudeste do país. Além desse discurso dos baianos que migraram para essa região do país, aumentando seu bolsão de pobreza, foi criado o estigma da Bahia paradisíaca em que uma rede e uma água de coco condizem com o jeito preguiçoso de ser do baiano. Como o mercado turístico se desenvolveu fortemente, essa imagem foi criada através de um plano de governo junto à Bahiatursa²⁷ voltado para fomentar a indústria do turismo. Para a manutenção desse plano, fez-se necessária uma estratégia identitária que destacasse o Estado frente aos demais destinos brasileiros. (PINHO, 1998)

Dessa forma, foi reforçada a tal baianidade que nada mais é do que uma representação do baiano e de seu modo de vida, aliada a características definidas, capazes de oferecer traços da cultura local. Dentre as diversas referências culturais e comportamentais presentes na cultura baiana, foram destacadas aquelas que pudesse compor um produto (turístico) conveniente às metas políticas e econômicas do Estado. Essa concepção de uma “cultura natural da Bahia” evidencia-se na fala de Paulo Gaudenzi²⁸, figura política emblemática para a formatação da idéia de baianidade:

Na Bahia e, especialmente em Salvador, as manifestações culturais, os elementos históricos e a paisagem associam-se para criar um encanto e um potencial turístico de alta qualidade. Convém ressaltar que a sua força de atração manifesta-se inseparadamente do seu povo, na sua tradição e nos seus bens culturais e paisagísticos.

²⁷ Empresa de Turismo da Bahia S/A, criada em 1968, vinculada à Secretaria de Turismo.

²⁸ Conhecido pelo *trade turístico* baiano, atuou durante 12 anos secretário da Cultura e Turismo e presidente da Bahiatursa, onde permaneceu durante 18 anos, sendo seis deles acumulados com a secretaria.

O seu povo e os que a visitam vivem e consomem essas tradições populares, paisagens e monumentos. Assim, desde que essa característica se apresenta, também, como uma potencialidade turística, é necessário preservá-la, aperfeiçoá-la e promovê-la para que se fortaleça, como consequência, a curiosidade e o interesse dos visitantes.

Diante da possibilidade de certas atitudes provocadas pelo cosmopolitismo e outras manifestações, tomadas em nome do turismo, possam vir a desvirtuar as manifestações culturais, especialmente populares, e comprometer o acervo de monumentos e o paisagístico, cabe a todos os baianos e, em particular, ao poder público, ações de proteção desses valores. A Bahia será acolhedora e bela, enquanto o seu povo viver, coexistindo com seus dotes culturais e naturais (GAUDENZI, 1977 *apud* PINTO, 2006, p. 21).

Sabe-se que, no complexo processo de construção da identidade nacional, sempre se envolvem uma série de agentes, e esses agentes têm determinados interesses, em função dos quais lutam para que determinadas representações sejam tomadas como nacionais. Dessa maneira, como afirma Roger Chartier, apesar de se proporem uma aproximação com a realidade, as representações sempre são influenciadas pelos interesses de grupo que a produzem.

As representações do mundo social, assim construídas, embora aspirem à universalidade, de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem o utiliza. As percepções do social não são, de forma alguma, discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso, esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. (CHARTIER, 1990, p.17)

Na literatura, Jorge Amado promovia Tietas e Gabrielas numa atmosfera de sensualidade, brejeirice e uma vida paradisíaca a beira mar. Em *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), a descrição da personagem feminina a apresentava como aquela que despertava o desejo dos homens através da sua sensualidade espontânea e natural. O erotismo marcadamente presente a colocava como mito sexual:

Entrou de mansinho e a viu dormida numa cadeira, os cabelos longos espalhados nos ombros. Depois de lavados e penteados tinham-se transformado em cabeleira solta, negra, encaracolada. Vestia trapos, mas limpos, certamente os da trouxa. Um rasgão na saia mostrava um pedaço de coxa cor de canela, os seios subiam e desciam levemente ao ritmo do sono, o rosto sorridente.
- Meu Deus! - Nacib ficou parado sem acreditar.
(Amado, 1958, p.80)

Enquanto isso, as crenças e práticas do candomblé se faziam presente através da descrição de seus rituais e do uso de expressões utilizada nos terreiros, como demonstra os trechos abaixo:

"Da casa de pai-de-santo Jubiabá vinham sons de atabaque, agogô, chocalho, cabaça, sons misteriosos da macumba que se perdiam no pisca-pisca das estrelas, na noite silenciosa da cidade. Na porta, negras vendiam acarajé e abará." (Jubiabá, 1983. p. 83).

"Iam ao candomblé para o amalá de Xangô, obrigação das quartas-feiras. Tia Maci dava de comer ao santo, no peji, ao som do adjá e do canto das feitas." (Tenda dos Milagres, 1983. p. 25.).

Para Pierre Verger²⁹, o candomblé era uma religião de exaltação à personalidade das pessoas em que se pode ser verdadeiramente como se é, e não o que a sociedade pretende que o cidadão seja. Acreditava que o transe era indicado para as pessoas que tinham algo a expressar através do inconsciente. Verger aborda o candomblé baiano de Salvador no livro "Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de todos os santos, no Brasil, e na antiga costa dos escravos, na África" descrevendo os rituais de iniciação, o estado de transe, os orixás e voduns e outros deuses menos conhecidos, além de cerca de 1500 orikis, traduzidos para o "yorubá" e traduzidos para o português e cria um dos primeiros livros dedicados ao estudo específico do candomblé.

²⁹ Fotógrafo e etnólogo franco-brasileiro. Dedicou a maior parte de sua vida ao estudo da diáspora africana - o comércio de escravo, as religiões afro-derivadas do novo mundo, e os fluxos culturais e econômicos resultando de e para a África. (Fonte: Wikipedia)

O candomblé que já foi até perseguido, surgia na figura de Mãe Menininha nos meios televisivos como um ícone da baianidade, já nos anos 70, com propaganda de Duda Mendonça. Atrrelada à indústria do turismo veio a do carnaval, hoje, respaldada pelos meios virtuais povoados por sites e portais que apresentam várias camadas superpostas de imagens, que vão se acrescentando e se intensificando. Daí, o mito do baiano ser tão enraizado no imaginário popular como algo virtualizado que aparece em letras de música, novelas, filmes e na internet.

CAPÍTULO 3 – O FILME E SUAS REPRESENTAÇÕES

Na abertura do filme, já podem ser identificados alguns elementos que irão nos conduzir às representações ao longo da trama. O Largo do Pelourinho é mostrado a partir das pedras de seu calçamento até as fachadas coloridas de seus casarões e sobrados enquanto a personagem Manu vem caminhando por suas ladeiras com toda a sua sensualidade, presente nos longos cabelos ondulados, a pele morena e as roupas leves e curtas. De seu atelier, Roque surge cantando *É D'oxum*, ao mesmo tempo em que exerce seu ofício deixando transbordar toda a beleza, movimento, sensualidade e músculos bem definidos comuns ao negro. Nessa sequência, as imagens de Manu e Roque se alternam à medida que a letra da música parece fazer uma descrição do baiano para o público tanto da perspectiva feminina quanto da masculina, tendo seu ápice no encontro dos personagens, resultando na apresentação da expressão *ó paí, ó*³⁰.

Algumas inferências podem ser feitas a partir da compreensão da letra da música:

“Nessa cidade todo mundo é d'oxum
Homem, menino, menina mulher
Toda essa gente irradia a magia
Presente na água doce
Presente na água salgada e toda cidade brilha
Presente na água doce
Presente na água salgada e toda cidade brilha
Seja tenente ou filho de pescador
Ou importante desembargador
Se der presente é tudo uma coisa só
A força que mora n'água
Não faz distinção de cor
E toda cidade é d'oxum
A força que mora n'água
Não faz distinção de cor
E toda cidade é d'oxum
É d'oxum aiáiaiaíá, é d'oxum ô, é d'oxum.”

³⁰ “ó paí, ó” – olhe para isso, olhe! É utilizada para chamar a atenção para uma determinada situação.

O imaginário de baianidade propagado nesses versos representa um estilo de vida alegre e pacífico, os encantos da cidade e de seu povo, situando Salvador como um lugar abençoado. No primeiro verso, “*Nessa cidade todo mundo é d’Oxum*”, encontra-se o primeiro clichê: no Candomblé³¹, quando se diz que alguém é de algum orixá significa que este alguém é filho ou filha do mesmo, por possuir características comuns, sendo então um descendente. Entretanto, sabe-se que a quantidade de igrejas, templos e terreiros simbolizam a diversidade de religiões existentes em Salvador, ou seja, nem todo baiano é adepto do Candomblé.

Oxum, rainha das águas doces de todos os rios e cachoeiras, representa a fecundidade das mulheres, sendo a dona do grande poder feminino. Ela é a deusa mais bela e mais sensual do Candomblé, a própria vaidade, dengosa e formosa, paciente e bondosa, mãe que amamenta e ama. O primeiro filho de Oxum chama-se Ide, é uma verdadeira jóia simbolizada por uma argola de cobre que todos os iniciados de Oxum devem colocar nos seus braços. Oxum não vê defeitos nos seus filhos. A música coloca o baiano na posição de “o escolhido”, por pertencer a uma cidade regida pela Grande Mãe.

Além disso, “*Toda essa gente irradia a magia*” nos remete ao misticismo associado ao Candomblé e ao magnetismo que o baiano possui tanto em sua beleza quanto no seu modo de viver: alegre, gentil e malemolente. No verso, “*A força que mora n’água, não faz distinção de cor*” sugere que os baianos convivem numa cidade onde não há racismo e desigualdade sócio-cultural e sim uma tolerância à diversidade. Porém, no decorrer do filme, veremos que essa representação também contém suas contradições.

Ainda na primeira cena, Manu levanta a blusa e mostra os seios desnudos ao artista, solicitando que o mesmo pinte o seu corpo para que ela possa brincar no Bloco de carnaval Timbalada. A partir dessa cena, a narrativa ambientada no Pelourinho, durante o último dia de Carnaval, irá abordar elementos simbólicos do imaginário

³¹ Religião de raízes africanas simbolizada pelo culto dos orixás.

coletivo sobre a baianidade através da vida cotidiana de seus personagens. Elementos discursivos (imagens, trilha sonora, fala e linguagem) serão observados assim como os aspectos históricos e ideológicos em relação ao discurso sobre a baianidade levando em consideração que o tempo da narrativa é deslocado para a década de 1990, período em que o Pelourinho já havia concluído a primeira etapa das obras do projeto de revitalização do Centro Histórico.

De acordo com a diretora Monique, o filme é uma comédia com fundo sério, mostra o Carnaval visto por baixo, e toca em pontos nevrálgicos do país, sem perder o humor (FOLHA DE SÃO PAULO, 2007). Serão consideradas todas as situações da narrativa que envolva a baianidade e venham a contribuir para uma reflexão sobre as representações. Sendo assim, entre as temáticas abordadas pelo filme que serão analisadas no decorrer dessa investigação, constam: a localidade, a linguagem, a trilha sonora, a homossexualidade, a prostituição, o aborto, a Igreja Evangélica, a ação do poder público, o turismo, o Carnaval e a violência.

1. Localidade

Apesar de o Pelourinho ter sido escolhido para ser a localidade onde a trama se desenvolve devido à adaptação da peça e todas as suas implicações sociais e políticas, vale lembrar que esse espaço se constitui como importante elemento identitário na construção da baianidade. Os documentos locais disponíveis no IPAC ressaltam a importância do Centro Histórico e o papel simbólico do Pelourinho na representação da Idéia de Bahia:

(...) a representação mais característica da cidade de Salvador, e a este símbolo que se tornou o casario e as ladeiras reproduzidas em pinturas e fotografadas, gravadas em imagens de cinema e televisão, foi sendo agregado um significado mais amplo que acabou por transformá-lo no ícone da cultura baiana e da própria Bahia. (IPAC, 1991, pp.9)

Na visão de Pinho (1998), o bairro representa o coração da vida popular baiana e pode ser entendido como uma metáfora do tempo das desigualdades sociais, ligadas ao período da escravidão, além representar a originalidade do povo baiano. Dessa forma, percebe-se que o Pelourinho se configura como o palco ideal para que o imaginário de baianidade seja discutido mediante suas contradições e complexidade.

Por outro lado, Pinho destaca que o Pelourinho é uma síntese cenográfica dos contra-valores negro-mestiço baiano, freqüentemente, adotados na obra de Jorge Amado. Em *Bahia de todos os santos* (1973), escrito ainda com ecos do engajamento esquerdista, Amado alterna denúncia e exaltação da sordidez da vida nos casarões sombrios. E ao se perguntar sobre a escolha do Pelourinho como tema recorrente em sua obra, eis a resposta:

(...) Amado descreve o Pelourinho quase como uma personagem a mais, uma personagem composta de ruas sórdidas e mulheres degradadas, viciados em jogo e macumbeiros, poetas e líderes religiosos, parecendo indicar que o Pelourinho é uma espécie de síntese cenográfica daquilo que poderíamos chamar de inclinação deste autor pelos contra-valores do lumpen negro-mestiço baiano.

(...) Transformando pseudo-idéias em narrativas e estereótipos em personagens, Jorge Amado, como função-autor, é o executor de uma política de produção do sentido global e totalizante da cultura baiana ou da baianidade, um sentido que não é exatamente originário de sua obra, mas que passa por ela e se potencializa, assim como se potencializa. (Pinho, 1998, p.10).

Em relação ao filme, pode-se afirmar que o Pelourinho de *Ó Paí, ó* conserva algumas semelhanças com o Pelourinho das obras de Jorge Amado. Considerando a citação acima, numa breve associação ter-se-ia “o viciado em jogo” no personagem Boca, que aparece jogando sinuca em um bar; “o macumbeiro” na figura de Mãe Raimunda; o poeta estaria caracterizado por Roque e suas paráfrases³² de Camões e Fernando Pessoa; e os líderes religiosos representados pelos fiéis evangélicos.

³² Roque ao dialogar com Manu parafraseia Gregório de Matos: “*Como é que pode caber tanto sol numa esfera tão pequena*”, verso presente em *Vio huma manhã de natal as três irmãs, a cujas visitas fez as seguintes décimas*. Na cena com Psilene recorre a Fernando Pessoa (Álvaro de Campos): “*Eu*

2. Linguagem

A linguagem se configura no primeiro elemento que representa o texto identitário baiano, que começa com a escolha da expressão que dá nome a obra, “ó pai ó”. No diálogo entre os personagens Reginaldo e Maria, percebe-se uma clara referência a linguagem popular. Após passar toda a noite com os amigos comemorando o Carnaval, Reginaldo entra em casa e encontra com a sua esposa que acabara de acordar:

M – Bom dia, Reginaldo. Bom dia.

R – Bom dia, Maria. Ó, Maria, eu tô aqui *retado* com essa mulher aí em cima, ela trancou a água de novo. Que mulher *canguinha*, miserável!

M – Reginaldo, você tá de novo *de onda* pra cima de mim, né?

R – Eu?

M – Eu quero saber, seu Reginaldo, o que é que o senhor anda *aglutinando* nessa sua cabeça por que, agora, é assim: sai num dia de manhã só me aparece no outro dia e até o diabo da escova de dente você leva no bolso!

R – Maria, você *pirou*? Você *pirou*, Maria? Eu cheguei aqui de madrugada, bati aqui, passei aqui pela cozinha, bati nas panelas, fiz a maior *zuada* e você não acordou. Aí, eu fiquei aqui quieto, sentado no meu cantinho.

M – Ó, Reginaldo, você pensa que eu sou robô pra *comer pilha*? Só pode ser!

Segundo Le Page (1980), todo ato de fala é um ato de identidade. A linguagem é o índice por excelência da identidade. As escolhas lingüísticas são processos inconscientes e estão associadas a múltiplas dimensões constitutivas da identidade social e aos múltiplos papéis sociais que o usuário assume na comunidade de fala. O que determina a escolha de uma ou outra variedade é a situação concreta de comunicação.

sei que não sou nada e que talvez nunca tenha tudo, à parte isso, eu tenho em mim todos os sonhos do mundo”, inspirado nos versos de *Tabacaria* (1928).

Nenhuma outra característica distingue tão bem o homem dos outros animais como o domínio da linguagem. Ela tem sido o eixo central do desenvolvimento social e cultural da humanidade. A importância dos processos comunicativos nas sociedades urbanas e industriais revela-se na habilidade em usar a sua língua para interagir com seus semelhantes comunicando seus pensamentos, sentimentos e ações por meio de um sistema de signos vocais – a língua. Como o ser humano dispõe de inúmeras possibilidades para comunicar-se, cada língua corresponde à expressão de uma escolha entre as várias possibilidades lingüísticas, apresentando variações relevantes em função de valores sociais, regionais, de faixa etária, de situação econômica, etc.

As falas dos personagens de *Ó Paí*, ó utilizam expressões comuns à população baiana nas mais variadas circunstâncias. Numa das cenas, Roque e Manu conversam e percebe-se um clima de paquera entre eles:

R – Dessa vez *cê* veio pra ficar ou é só pro carnaval?
M – *Oxente*, *cê* já tinha me visto, é?!
R – *Oxe*, toda vez que *cê* vem aqui eu fico ligado em você
M – *Da onde?*
R – *Daí das ladeiras!* *Cê* num lembra de mim não, é?
M – Eu não lembro de você, não!
R – *Massa...* *Cê* não lembra de mim mas eu *num* te esqueci, não!
M – Pois agora eu vim pra ficar! Juazeiro é bom, mas tava muito pequeno pra mim.
R – Juazeiro? Pequeno, porque?
M – Ahh, pequeno! Todo mundo sabe da vida de todo mundo! *Vixe!*
R – *Aí*, é vantagem, né... que fica na *intoca* aqui!

Em outro momento, após Dona Joana tentar dar uma surra nos filhos por conta das peraltices, Iolanda a encontra e as duas iniciam uma conversa em que a travesti se expressa com deboche, malícia e expressões de duplo sentido:

J – Onde já se viu mentir pra Deus e todo mundo e ainda botar o nome da mãe no meio?
I – *Botô no meio* foi, *nêga?*
J – Olhe, você me respeite, viu! E saía daqui!
I – Ah, *minha mãe*, me dê um balde de água aí que eu tô toda *peguenta*, *mulé!*
J – Pague a conta que a água brota feito cachoeira!

I – *Oxente*, mulé, e eu não posso pagar daquele outro jeito, não, é?!
Tô com cada história picante da *zorra* que você nem sabe!

Stuart Hall (2005) concebe o uso da linguagem como determinado por uma moldura de poderes, instituições, política e economia. Essa visão apresenta as pessoas como “produtores” e “consumidores” de cultura ao mesmo tempo. É justamente a investigação sobre a forma como se constrói o significado que mobiliza a análise de Hall (2005) sobre o conceito de representação. Ele lembra que os significados culturais não estão na cabeça, têm efeitos reais e regulam práticas sociais. O reconhecimento do significado faz parte do senso de nossa própria identidade, através da sensação de pertencimento. Os sinais, por sua vez, possuem significado compartilhado – representam nossos conceitos, idéias e sentimentos de forma que outros decodifiquem ou interpretem mais ou menos do mesmo jeito. Em outras palavras, as linguagens funcionam como sistemas de representação.

Vale ressaltar que o uso das palavras ultrapassa a efemeridade das “gírias” e já se encontra incorporada à linguagem baiana. Na tentativa de catalogar tais verbetes e expressões, foi desenvolvido um dicionário³³ específico onde são encontrados os principais termos usados em Salvador, mantendo-se também algumas palavras comuns à região Nordeste. Dessa forma, a linguagem é na concepção da análise do discurso, um trabalho simbólico, e uma ação transformadora que faz mediação entre o homem e a realidade social e natural, sendo capaz de transformar as relações entre os homens numa sociedade.

3. Música e dança

O lançamento da trilha sonora aconteceu antes do filme entrar em cartaz, através de uma grande ação de marketing. Durante o carnaval de 2007, o trio independente Ó

³³ LARIÚ, Nivaldo. *Dicionário de Baianês*. Edição revista e ampliada. Salvador: GraphCo Produções Gráficas, 1992.

Paí, ó desfilou no circuito Dodô sob o comando de Caetano Veloso e Jauperi³⁴. Antes do Carnaval, a música tema do filme já liderava, com 79 execuções, as canções mais tocadas em Salvador durante a terceira semana do mês de janeiro de 2007³⁵. O cd reunia grandes sucessos da música baiana e incluía composições inéditas de Caetano assim como participações especiais como Lázaro Ramos e Davi Moraes. Além disso, toda a trilha sonora estava disponível no site oficial do filme.

Apesar da trajetória fortemente ligada à música, a diretora afirma que preferiu seguir um outro lado seu que também aprecia a música popular:

Meu primeiro trabalho no meio artístico foi como produtora do Djavan, quando, aos 19 anos me tornei sua empresária. Tive 8 anos de história com ele, e passei muito tempo dentro de estúdio, onde você ganha uma vivência, um ouvido, e acaba adquirindo uma capacidade de audição e de já deduzir o que é bom, o que não é, o que é forte, o que é farofa e o que não é farofa – embora eu goste muito de coisas que são consideradas farofa, tipo Raça Negra, algumas coisas do Calypso, alguns artistas sertanejos... Tudo sem medo de ser feliz. Eu tenho esse lado, e nesse filme eu exerço isso, eu me libertei inteiramente dessa necessidade de ser intelectual, ou mais comprometida com uma estética. Em “*Ó Paí, ó*” não tem nada disso. O meu compromisso é de contar bem a história. É só isso. (ATarde online, 12 de março 2007)³⁶

A trilha sonora de *Ó Paí, ó* elege composições feitas por artistas locais cujas letras tiveram importância na construção do discurso da baianidade. Tem-se o Candomblé em *É D’oxum*, as canções de protesto do Olodum, a paixão em *Vem meu amor* e *Tô carente*, a contemporaneidade de *I miss her* e as alusões ao Pelô, Pelourinho entre outras. Monique acreditava num elo de identificação entre os baianos e o filme, não apenas pelo conjunto da obra, mas também por sua musicalidade:

Aqui a identificação vai ser muito forte, porque a Bahia vai se ver - ela está retratada de forma bastante próxima à realidade mesmo, com toda a verdade, com toda a força dessas pessoas. O filme

³⁴ Disponível em: <http://www.carnasite.com.br/v4/noticias/noticia.asp?CodNot=7031> Acesso em: 05 de jan. 2011.

³⁵ Matéria publicada pelo Jornal A Tarde em 2007.

³⁶ Entrevista disponível em:

<http://www.cineinsite.com.br/materia/materia.php?id_filme=33048&id_materia=6095>

Acesso em: 5 de jan. 2011.

aborda pessoas do povo, de origem humilde (e, portanto, pretas) e toda a sua vitalidade, sensualidade, musicalidade. Vai ser um filme que vai tocar fundo o baiano. (ATarde online, 12 de março 2007)

Pode-se afirmar que a música é essencial para a cultura brasileira, pois delimita e marca episódios significativos da história, ao passo tempo que, (re) produz elementos imaginários e identitários. Dessa forma, as temáticas e o ritmo vão de encontro aos assuntos abordados na narrativa, configurando-se dentro do imaginário nacional e local sobre “o que é ser baiano”.

A música e a dança são elementos fundamentais da cultura afro-baiana, recorrentemente, utilizados na imagem pública que se produz sobre a Bahia [...] em particular nas últimas décadas, músicos baianos, a música produzida na Bahia e, generalizadamente, o repertório de imagens associadas à música e à cultura afro-baiana têm tido um papel central na produção musical brasileira, na auto-imagem nacional promovida por diferentes agentes e até na imagem pública do Brasil no exterior (SANSONE, 1997)

A musicalidade está presente nos momentos mais marcantes do filme como na abertura em que é contextualizado o significado da expressão ó paí, ó, ou durante as situações de tensão como no assassinato das crianças. No bar do Neusão, Biocentão representa as redefinições estéticas e as mudanças de comportamento pertencentes ao mundo contemporâneo. Baiana, negra e de formas arredondadas, a personagem faz uma citação à cantora americana Beyoncé sob a perspectiva da paródia ao subir na mesa do bar e encenar uma apresentação para os personagens que dançam ao som de *I miss her*.

Na mesma cena também se destaca a expressão corporal dos personagens que dançam de forma coreografa, indicando referências e características culturais através dos movimentos que utilizam numa linguagem gestual própria. Tais movimentos caracterizados pela desinibição, improviso, desenvoltura e ritmo expressam mensagens e sentimentos. Basta observar a aproximação física dos personagens quando os movimentos evocam a sexualidade. Nesse contexto, MARIANO (2009, pp.59) descreve a corporeidade como sendo uma “*peculiar inteligência física atribuída aos baianos, uma destreza particular, graça nos*

movimentos, desempenho notável, habilidade corporal que, envolveria campos como a dança e o sexo (...)”.

Em outra situação, Manu e Roque conversam sobre suas aspirações e ao desafiá-lo para cantar, Roque responde: *Só se você dançar! Cê não é dançarina?!* E assim, enquanto ele canta a música do Araketu, *Sonho aventureiro*, Rosa demonstra sua habilidade para a dança. Em seus movimentos estão presentes alguns elementos de apelo sexual como a forma que rebola, o ato de segurar o cabelo com as mãos e o olhar faceiro, somando-se ao figurino curto, justo e decotado, e outros atribuídos à estética negra como o balançar dos braços similar às danças dos terreiros.

Assim, a dança é mostrada como um dos elementos reconhecidamente marcantes da identidade baiana, com influências da cultura negra e do samba. Nas palavras de SIQUEIRA, a dança representa um *“fenômeno estético, cultural e simbólico que expressa e constrói sentidos através dos movimentos corporais”* (2006, pp.4), concluindo adiante que *“o homem, por meio da cultura, ordena as coisas e a partir dos sistemas de linguagem constrói e dá sentido ao que ordenou”* (2006, pp.37).

Se por um lado, no filme, a dança assume uma função estética predominante escapando de qualquer indício de manifestação social ou cultura, as músicas assumem a missão de retratar os dilemas vividos pelos personagens e sentimentos como tristeza, melancolia e revolta misturando-se à alegria do Carnaval. Dessa forma, buscando um melhor entendimento sobre a trilha sonora e suas associações com os personagens e o contexto sobre o qual estão inseridos, a análise das músicas será realizada juntamente com as representações no decorrer do capítulo.

4. Religiosidade

A primeira referência direta que o filme faz sobre a religiosidade surge na fala de Dona Joana no momento em que os foliões retornam do Carnaval, cantando e

dançando na frente do cortiço: “*Sai da minha porta cambada de Satanás!*” Na mesma cena, tem-se a imagem de Mãe Raimunda na janela, ao lado de uma placa com os dizeres, *Joga-se búzios – We play búzios*, sugerindo que a mãe de santo atende também o turista estrangeiro. Em seguida, inicia-se o diálogo entre as duas personagens trazendo os preconceitos e a rivalidade que configuram essa relação:

J – Ó, feiticeira, que *fumaceiro* é esse aí embaixo? Tá fumando maconha, é?

R – O que é língua ferina? Me deixe!

J – Eu quero ver onde é que você vai fazer *bozó*, macumbeira de araque!

Na sequência, as crianças Cosme e Damião retiram das escadas do cortiço a Bíblia Sagrada, arrumam a camisa dentro short e entram em casa. Os signos do discurso da religião evangélica encontram-se na vestimenta e na Bíblia e continuam no diálogo entre mãe e filhos:

J – Demoraram...

C – Ah, *mainha*, foi lá o sermão...

J – Foi! Me conte!

D – Foi lindo, uma *lindeza*!

J – Ah, é! E do que foi que o pastor falou?

C – Falou muito lá...

J – *Oxente*, menino! Falou de quê?

C e D – Falou lá... falou da cruz...

J – Da cruz?! No último dia de Carnaval?!

D – Pior que foi! Jesus preso lá na cruz e o povo brincando carnaval...

J – Isso só pode ser um sinal pra me alertar de deixar vocês pregados em casa, longe dessa pouca vergonha, dessa cruz que eu carrego que é o carnaval! Aleluia Jesus! Aleluia! Aleluia!

No que se refere à Bahia, o tema religiosidade comumente é associado ao sincretismo religioso representado pela fusão do Candomblé com o Catolicismo. Apesar da extrema relevância do sincretismo para a construção identitária da baianidade por simbolizar uma estratégia de sobrevivência da cultura africana durante o Brasil escravocrata, será trazido pelo filme um novo elemento religioso como contraponto à religião afro-brasileira: a Igreja Evangélica.

Apesar de o Pelourinho abrigar algumas das mais importantes igrejas de Salvador como a de São Francisco, a da Ordem Terceira de São Francisco e a de Nossa

Senhora do Rosário dos Pretos, a presença da Igreja Católica no filme resume-se à cena em que as crianças descem as escadarias que ligam a Ladeira do Carmo à Igreja do Santíssimo Sacramento do Passo. Construída no início do século XVIII, sofreu, cem anos depois, grandes mudanças internas, onde se destaca o ossuário. A escadaria, que faz a ligação da igreja com a Ladeira do Carmo, foi aberta ao século XIX para dar mais imponência ao templo, antes escondido na rua estreita. Vale mencionar que essa mesma igreja ficou conhecida por ser o cenário da famosa obra "*O Pagador de Promessas*" do escritor baiano Dias Gomes.

Em outro momento, as crianças relatam à mãe que há uma menina *endemoniada* e que eles gostariam de ir até lá *amarrar o mal*. Com a permissão concedida, a mãe os alerta de levar a Bíblia consigo ao sair de casa, deixando claro que o evangélico ao sair de casa está sempre com a Bíblia em mãos.

Na cena em que Dona Joana e Dalva participam do culto, sob as palavras de cura do Pastor (*Jesus te ama! Jesus cura! E liberta! E expulsas Satanás!*) o demônio é expulso do corpo de uma evangélica. Imediatamente, o Pastor questiona o comportamento da *irmã* e discorre contra o Candomblé:

P – Minha irmã, você usava droga, minha amada irmã?

I – Não, senhor.

P – Você saiu para as ruas no dia de carnaval?

I – Não.

P – Oh, glória a Deus! Mas como o demônio tomou conta da sua alma? Eu explico que, esta menina era uma menina muito nervosa, muito impaciente e os familiares dela, no intuito de ajudá-la, recorreu ao chamado dos orixás do Candomblé! Tá repreendido em nome de Jesus! E o que são os orixás do Candomblé? Os orixás do Candomblé são formas que o diabo toma para arrebatas as almas que pertencem ao Senhor Jesus! E o carnaval, o que é o carnaval? São várias formas que o demônio assume para roubar as milhares de almas que pertencem ao Senhor Jesus!

Segundo a abordagem do filme, o preconceito e a desinformação sobre o Candomblé são utilizados pela Igreja Evangélica como forma de manipulação da população carente. A mensagem social em *Ó Paí, ó* aponta para arrecadação de dinheiro praticada pela igreja junto aos fies na cena em que o Pastor vai até a casa

de Dona Joana, portando um recibo de doação já preenchido. Essa atitude de coação é uma crítica ao enriquecimento da Igreja Evangélica que ostenta templos milionários e vem crescendo entre as famílias de baixa renda.

Em relação ao Candomblé, *Ó Paí*, ó recorrer ao clichê que nos remete à malandragem dos pais e mães de santo que se apropriam do discurso das adivinhações para ganhar dinheiro através de consultas espirituais. Numa das cenas, Mãe Raimunda está em casa com Raimundinho que, ao ouvir alguém bater à porta, exclama: *cliente, mãe, cliente!* Imediatamente, ela senta-se ao sofá e coloca-se em posição de transe. Ao abrir a porta, ele exclama novamente: *desarma, mãe! É Roque!*

Outro elemento importante para o Candomblé encontra-se na indumentária afro-brasileira, que sobrevive como símbolo da cultura, da religião e da resistência dos negros no país, sendo uma forma de manifestação da identidade cultural. Pode-se observar que tanto Mãe Raimunda quanto a baiana de acarajé ostentam turbante (também chamado de torço), saias com rendas brancas e colares coloridos, um dos símbolos da indumentária dos adeptos do Candomblé.

O poder dessa alta costura de origem africana é tão forte que há muito ultrapassou a porteira dos terreiros. Reflexos dessa influência podem ser percebidos pelas ruas da cidade. “Basta olharmos a quantidade de pessoas vestidas de branco na sexta-feira, dia de Oxalá, e os homens e mulheres de vermelho na quarta, dia de Xangô e Iansã”, descreve Jaime Sodré. Mesmo sem ligação com a religiosidade, o simples hábito de adotar, no cotidiano, elementos de inspiração afro-brasileira revela que, mais do que uma forma de cobrir o corpo, a indumentária tem a capacidade de preservar parte importante da identidade e da cultura de um povo (JACOB, 2008).³⁷

Se, por um lado, o filme mostra a expansão e o crescimento da Igreja Evangélica em contraposição ao misticismo afro-descendente, por outro, afirma que a presença cultural e religiosa do Candomblé está intrínseca ao *ethos baiano*. Os filhos de Dona Joana têm os nomes de Cosme e Damião, que no Candomblé estão associados aos

³⁷ Disponível em: <http://soteropolitanosculturaafro.wordpress.com/2008/09/16/identidade-ancestral/>
Acesso: 17 de jan. 2011.

orixás gêmeos que adoram doces e guloseimas. Em outra cena, Dona Joana está tão desesperada com o sumiço dos filhos na noite de carnaval que resolve buscar ajuda nos búzios da mãe de santo. De forma dramática, a mãe de santo recebe dos búzios a notícia da morte das crianças.

Nesse contexto, a abordagem da religiosidade permite inferir que a identidade não nasce com os indivíduos, mas é construída por diversos sistemas, que disputam a sua representação. Segundo Stuart Hall (2005), a identidade cultural é formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais os indivíduos são representados ou interpelados pelos sistemas culturais que os rodeiam.

Sob a ótica da religiosidade, apesar de Salvador ser uma cidade historicamente marcada por suas igrejas, seus terreiros e os símbolos do sincretismo religioso, em *Ó Paí*, ó predomina a Igreja Evangélica, seus hábitos e cultos. Na paisagem urbanística da cidade já é possível notar a presença de templos ostensivos, nos meios de comunicação de massa, nas redes sociais e no meio artístico a presença da Igreja Evangélica tem sido cada vez mais recorrente. Por analogia, a relação de poder exercida por Dona Joana sobre os demais personagens, somando-se a isso o fato de ela morar no andar mais alto do cortiço, possa ser interpretada como uma metáfora do poder que a fé evangélica exerça na sociedade.

5. Sexualidade

Na abertura do filme, a beleza natural de Manu nos remete à personagem Gabriela de Jorge Amado³⁸ devido às semelhanças estéticas entre as duas personagens: morena, cabelos encaracolados, olhos negros e dinâmicos, estatura mediana, sorriso farto, ancas volumosas, sensualidade à flor da pele. Considerando que, o

³⁸ O livro *Gabriela, cravo e canela* de Jorge Amado conta história que começa em 1925, no interior da Bahia (Ilhéus) sobre o amor do árabe Nacib Saad com a mulata Gabriela, uma retirante da seca nordestina, que chega a Ilhéus a procura de um emprego.

filme e o escritor abordam as representações do feminino influenciadas pela identidade baiana em seus personagens, possivelmente, serão identificados pontos em comum.

Segundo Stuart Hall (2005), as identidades culturais são “[...] aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso pertencimento a culturas étnicas, raciais, lingüísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais”. Com base nessa definição, pode-se afirmar que *Ó Paí, ó* reproduz certos elementos reconhecidos como integrantes de uma identidade baiana e feminina.

A sexualidade sempre esteve associada à Bahia e principalmente às mulheres baianas, tanto nas canções como na literatura através do escritor Jorge Amado. Segundo Mariano (2009, pp.186), como a cordialidade e a receptividade também são consideradas características baianas, somando-se isso à sensualidade, ocorre muitas vezes uma caracterização dos baianos como sexualmente disponíveis, acessíveis e lascivos. Sob esse olhar, as representações em *Ó Paí, ó* podem ser analisadas a partir das temáticas: orientação sexual, prostituição e comportamento.

Recém-chegada da Suíça, Psilene aponta diferenças entre o brasileiro e o estrangeiro. Quando é questionada sobre o suposto marido ‘gringo’, ela desvia o assunto e não responde à sua irmã, levando-nos a crer que se prostituía, não por opção, mas por necessidade. Durante um diálogo com a baiana que trabalha na loja de Seu Gerônimo, enfatiza o corpo feminino como sendo o grande passaporte da mulher brasileira para conseguir “ir pra o estrangeiro”, afirmando que não é preciso nem falar inglês por que gringo gosta “de bunda e de peitão”. Nessa perspectiva, a brasileira enxerga o gringo como a possibilidade de uma vida melhor em outro país enquanto o gringo busca o prazer no corpo da brasileira.

A diversidade sexual é trazida por Neusão representando a homossexualidade, pelo travesti Yolanda e por Reginaldo, cuja bissexualidade fica subentendida no filme. Enquanto Maria se preocupa com a condição financeira desfavorável e a ausência do marido durante a gestação, Reginaldo se relaciona com outras mulheres e com a

travesti Yolanda. Quando sua esposa critica os relacionamentos extraconjugais, ele defende-se afirmando que ela seria “a federal”, atribuindo-lhe prioridade em detrimento das outras, mas quando a crítica recai sobre a bissexualidade ele nega.

Nas cenas em que o carnaval reaparece, vemos essa sexualidade nos blocos de rua ou na boléia no caminhão que conduz o trio elétrico como, por exemplo, na cena em que Psilene senta no colo de Reginaldo, o mesmo marido infiel que trai a esposa com o travesti. E até a beata demonstra seu apetite sexual ao se interessar pelas histórias picantes do travesti Yolanda ou ao conversar com Psilene no terraço do cortiço sobre o perfil sexual do gringo.

No caso de Dona Joana, será que a presença da sexualidade é tão fortemente atribuída à baianidade que nem uma evangélica fervorosa consiga se dissociar desse estereótipo?

6. *Racismo*

O filme aborda a temática do racismo através da relação dualista entre os personagens Roque e Boca. O primeiro representa o baiano, negro, cordial, sonhador e querido por todos enquanto o antagonista possui um discurso preconceituoso e violento, com valores morais e culturais distorcidos. Apesar de Roque ter a consciência de sua condição social e econômica, preserva a sua dignidade através do seu trabalho como marceneiro, pintor e compositor e se recusa a entrar para a criminalidade. Em contraposição, Boca é visto pelos bares bebendo, jogando sinuca e negociando com um malandro do Pelourinho o comércio de drogas durante o carnaval.

Ao som de Lili, de Edson Gomes, a narrativa alterna cenas que mostram os personagens nas suas respectivas rotinas, ressaltando o contraste entre seus

comportamentos. Segundo a diretora Monique, eles foram criados, especialmente, para cinema:

O personagem do Boca [Wagner Moura] não existia na peça. O Roque, personagem do Lázaro Ramos, é a mistura de duas personagens que tinham na peça, a Mary Star, que era uma menina do interior que vinha para tentar fazer sucesso como cantora, mas ela era totalmente ignorante. E a graça dela estava na sua ignorância. E também o Severino, um lixeiro que gostava de Roberto Carlos. Em ambos os casos, eram personagens muito ignorantes e no caso de Roque eu dei a ele um pouco de erudição, na medida em que ele quer ser cantor e compositor. Ele é poeta, gosta de ler, gosta de escrever. Esse tipo de característica que o Roque tem permite um discurso na hora do racismo. A idéia do Boca surge justamente para expor o racismo que muitas vezes está escondido, pelo menos disfarçado, enquanto você não cruza uma linha. Se aquela pessoa não cruza a linha então ele é aceito e tolerado. Se ele cruza a linha e apresenta qualquer contrariedade ao estabelecido, aí pronto: o racismo explode com força total. É um assunto tão delicado que muitas vezes até abordá-lo fica sendo perigoso. Mas eu achei que era importante nesse filme. A gente está falando de uma população mais pobre, portanto quase toda negra ou mestiça. Era importante colocar isso às claras. O filme no fundo está falando disso. A gente aborda diversas condições delicadas de forma muito cômica e divertida, mas está o tempo inteiro tocando em assuntos complicados. A grande beleza de “O Pai, Ó” é que você é conduzido ao riso o tempo inteiro, no entanto aquela obra toda é para lhe causar espanto diante do seu próprio riso. (A TARDE, 2007)³⁹

Acontecem 2 diálogos entre Roque e Boca, sendo a primeira cena mais amena e a segunda a que aborda o racismo de maneira mais agressiva. A seguir, alguns trechos dessas falas:

1ª CENA

“B – Chega de conversa rapaz, me mostre aí a porra do milagre

R- Aqui, ó, modéstia a parte, mas ficou massa. Ó, as listrinhas

R – E ó, ninguém vai dizer que é de mentira. Eu só espero que Reginaldo circule tranqüilo por aí, viu! Não, tá igualzinho!

B – Imagem e semelhança

R – Vê se não vão me meter em encrenca

B – Venha cá véio, você é Bahia ou você é Vitória, afro?”

³⁹ Entrevista concedida ao jornal A Tarde, em 30-07-2007. Disponível em: http://www.cineinsite.com.br/materia/materia.php?id_filme=33048&id_personalidade=&id_materia=6162&id_filme=33048 Acesso em: 10 de Fev. 2011.

“B – Não vai dar uma de preto e cagar minha porra na saída.
R – Só que eu não sou seu brother, nem moleque e quem tá fazendo merda aqui é você
B – Peraí, eu tô brincando com você
R – Brincando uma porra!
B – Se acalme meu irmão, cê tá nervoso?”

Considerando que os diálogos reiteram marcas históricas e sociais, nas atitudes de Boca, enxerga-se claramente que o seu preconceito pela forma com que se dirige a Roque: *rapaz, afro, véio, muzenza, preto, brother, meu irmão e cão*. Na fala de Boca há um repúdio às atitudes dos negros e a ideologia presente na expressão ‘*dar uma de preto*’ causa um efeito de sentido pejorativo, perpetuado, muitas vezes, pela sociedade brasileira. De fato, a temática assumida nas palavras usadas por Boca representa o discurso de que nada do que os negros fazem é bom, mas sim, de mau gosto. Além disso, a expressão “*imagem e semelhança*” (signos bíblicos) sugere uma certa ironia, pois, na segunda cena fica provado que Boca não vê em Roque o seu semelhante.

Abaixo, a íntegra do diálogo que retrata a discussão entre os personagens, com destaque para uma forte referência ao preconceito, indispensável à história por simbolizá-la.

2ª CENA

C – Roque, o Boca...
B – Pode ir pegando os carrinhos aí...
R - Ninguém pega nada não, primeiro o dinheiro
B – Brother. Deixa eu falar uma coisa com você certo, brother? Que aí a polícia pegou, parou meu carro e disse: “Porque você não-sei-o-qué” Eu tive que deixar um dinheiro na mão do PM, certo, velho. De forma que eu só vou ter de pagar metade agora senão só daqui a 5 dias pra pegar o carro, certo, velho? Vou pedir a sua compreensão. Daqui a 2 dias no máximo eu lhe dou o restante do dinheiro, certo, velho?
R – Não tem negócio, Boca. Trato é trato, os carrinhos só vão sair daqui mediante o pagamento. Isso já tava claro entre a gente...
B – Você não tá vendo que, de repente, que a culpa não é nem minha?
R – Minha também não é. Ou é o dinheiro todo, todinho, meu irmão, ou nada!
B – Eu vou dizer o que pras mãe desses menino? Pode entrar, ô menino. Eu vou dizer o que pras mãe dos menino do projeto social,

velho, que tão precisando trabalhar com esses carrinho hoje. Você não tem coração, não é, velho?

R – Venha cá, e cãõ tem coração?

B – Irmão, eu tô lhe pedino!!!

R – Sim, mas olha só, eu vou te ajudar, porque, meu irmão? Você vem aqui me esculhamba, agora você quer que eu te ajude? Por que é que eu ia fazer isso hein? Eu queria ver se um desses menino que você explora feito escravo aí, não te desse o dinheiro que você combina com eles, que é que você ia fazer?

B – Você ta dizendo isso velho porque você é negro, certo, velho? Por que você nunca teve oportunidade, certo, velho? Agora você quer ganhar o seu dinheiro dessa forma, brother?

R – Eu já suportei demais o seu escárnio. Suportar é a lei da minha raça, tá ligado? Agora é assim, eu quero o dinheiro todo. Eu quero ver quem vai tirar esses carrinho daqui.

B – Você é escroto rapaz!

R – Eu to só seguindo o seu exemplo...

B – Exemplo o que rapaz? Você é negro. Você é negro, certo? Você é negro. Você é negro. Você é negro. Você é negro. Você é negro. Você é negro. Você é negro, certo?

R - Eu sou negro. Eu sou negro sim. Mas por acaso negro não tem olhos Boca? Negro não tem mão, não tem pau, não tem sentido Boca? Hein? Não come da mesma comida? Não sofre das mesmas doenças, Boca? Hein? Não precisa dos mesmos remédios? Quando a gente sua, não sua o corpo tal qual um branco, Boca? Hein? Quando vocês dão porrada na gente, a gente não sangra igual, meu irmão? Hein? Quando vocês fazem graça, a gente não ri? Quando vocês dão tiro na gente, porra, a gente não morre também? Pois se a gente é igual em tudo, também nisso vamos ser, caralho!!!!

B – Vai tomá no cú, rapaz, com essa porra dessa sua poesia de merda rapaz. Miserável. Você é miserável rapaz!

Ao retornar para retirar os carrinhos sem o dinheiro para o pagamento, Boca conversa com Roque de maneira amigável tratando-o como *brother*, *irmão*, *velho*. No entanto, Roque resgata a sua indignação por ter sido humilhado anteriormente e se recusa a entregar os carrinhos. Na visão de Boca, por Roque ser negro ele é inferior, incapaz de fazer qualquer coisa com qualidade e jamais poderia seguir o exemplo de um homem branco. Para ele, o negro é aquele que não teve oportunidade. Por sua vez, Roque afirma que “*suportar é a lei da sua raça*”, demonstrando todos os pressupostos advindos dos negros na escravidão. Ao questionar o negro como ser humano, comparando-o fisicamente ao homem branco, reafirma-se negro e defende a igualdade.

7. Turismo

A primeira referência direta ao turismo feita no filme ocorre quando o vôo da Gol pousa no Aeroporto Internacional Deputado Luis Eduardo Magalhães, trazendo Psilene da Europa⁴⁰. Ao cruzar o portão de desembarque internacional, baianas de receptivo com suas fitinhas do Bonfim e uma banda tocando marchinhas de carnaval recepcionam os turistas estrangeiros, exibindo a hospitalidade e a alegria tão fortemente associada à identidade baiana. Ao sair do aeroporto acompanha por Carmem e Reginaldo, Psilene mostra-se encantada com o bambuzal às margens da estrada: *“Coisa linda esse bambuzal, Carminha! Isso não tem em nenhum lugar do mundo!”* (...) *“Não tem nem em Paris!”*.

Na perspectiva do filme, o turismo é representado do ponto de vista negativo. Num momento, os filhos de Dona Joana quando avistam um turista, dirigem-se a eles para pedir esmolas. Em outra cena, circulam pelas ruas do Pelourinho furtando dinheiro e objetos deixados nas mesas dos bares, perambulam pelo Mercado Modelo⁴¹ em busca de outras oportunidades de levar vantagem em cima dos turistas quando cobram dinheiro em troca de fotos, inclusive, se colocando como produto daquele destino turístico.

Numa sequência em que Salvador exhibe seus pontos turísticos, o filme mostra a percepção que o baiano tem do turista estrangeiro e ainda expõe sua beleza lado a lado com os problemas da cidade. O Mercado Modelo é mostrado enquanto Psilene caminha por entre suas barraquinhas de *souvenirs* cujo elemento mais representativo é o berimbau⁴². Em sua fala, a personagem menciona o quanto o instrumento é apreciado pelo turista europeu: *“Eu nunca vi coisa pior no mundo pra carregar em avião do que berimbau. Eu não sei o que tanto europeu viu nesse*

⁴⁰ Seria essa uma propaganda da Gol anunciando vôos diretos entre Salvador e o continente europeu?

⁴¹ Antigo centro comercial da cidade transformado num dos principais pontos turísticos.

⁴² Instrumento de corda usado nas rodas de capoeira.

trambolho (...)”. Ao sair do Mercado, ela encontra um grupo de meninas da banda Didá⁴³, todas com uma espécie de amarração na boca e espanta-se: “*Vixe, seu Reginaldo! Mas que coisa medonha é essa?!*” E ele responde: “*Aí, são umas que protestam contra o machismo*”. Pode-se inferir através dessa cena que os problemas vividos pela comunidade local ultrapassam as barreiras do turismo e se fazem presentes num dos principais pontos turísticos de Salvador, por exemplo, num ato de protesto que busca visibilidade.

Ainda na Praça do Mercado, outra situação exhibe mais uma crítica ao comportamento do baiano em relação ao turista estrangeiro. Ao encontrar Cosme e Damião, Reginaldo pergunta: “*E aí, tá ganhando dinheiro do gringo?*” Além disso, faz uma crítica social às crianças carentes, que sem acesso à educação vivem marginalizadas pelas ruas da cidade buscando formas de ganhar uns trocados.

Do alto do Elevador Lacerda, é mostrada a Baía de Todos os Santos, o Forte São Marcelo, o Mercado Modelo e o bairro do Comércio. E assim, os famosos pontos turísticos são exibidos mediante o contraste de sua beleza e os problemas sócio-econômicos que cercam a população de Salvador, seja através das crianças carentes seja através das meninas que em silêncio anunciam seu protesto.

O hotel Pestana Convento do Carmo aparece na cena em que Psilene deixa as malas com o mensageiro, como se fosse uma hóspede. O hotel representa *status* e poder, afinal é um empreendimento de luxo localizado nas imediações do Pelourinho e confere veracidade ao discurso da personagem que afirmava estar de férias em Salvador à custa do marido. Algumas instalações do hotel são mostradas rapidamente antes de Psilene entrar no táxi de Reginaldo e sair para passear pela cidade.

⁴³ Banda de percussão formada exclusivamente por mulheres, pertencente à Associação Educativa e Cultural Didá, que atua promovendo gratuitamente atividades educativas com base na arte englobando as manifestações populares criadas e mantidas pelos africanos e por seus descendentes.

Em outro momento, o filme mostra a famosa Feira de São Joaquim. Localizada no bairro da Calçada, é utilizada como cenário quando Cosme e Damião passeiam por entre suas *banças* e feirantes. Apesar de a cena ter curta duração, pode-se identificar frutas típicas como o umbu e a siriguela surgem em meio aos artesanatos de barro e a exposição de produtos para rituais do Candomblé como imagens, velas, colares coloridos (*contas*) e pombas e galinhas. A maior feira livre de Salvador esteve presente na obra de Jorge Amado, *Capitães da Areia* (1937), no filme do diretor Sérgio Machado, *Cidade Baixa* (2005), e já fez parte de uma exposição do fotógrafo Sérgio Guerra sob o título de *Lá e cá – um encontro de São Paulo com São Joaquim*, em 2006. Nas palavras de Carybé (1976) era descrita como a feira que fica “*lá embaixo, junto ao mar, num amontoado inverossímil de barracas divididas por becos, ruelas e passadiços, formigando de gente, de saveiros, de jegues*”.

Criada na década de 1960, depois da destruição da antiga feira de Água de Meninos, a feira de São Joaquim abastece a maior parcela da população soteropolitana de baixa renda. A abordagem a cita meramente como elemento estético, porém vale mencionar que, se não fossem os problemas de salubridade, higienização e acessibilidade, poderia figurar entre os principais pontos turísticos da cidade. Entretanto, a possibilidade de tombamento como *patrimônio imaterial* pelo IPHAN vem despertando a atenção da Prefeitura de Salvador que já prevê a execução de obras de drenagem, pavimentação, instalações hidráulicas, central de gás; a construção de novas unidades, para venda de frutos do mar, animais ovinos e hortaliças, frutas e aves⁴⁴.

O filme também traz outra problemática aliada ao turismo em Salvador. No diálogo entre Carmem e Lia, ao alertá-la sobre os riscos do aborto e o uso da camisinha, a jovem responde: *Evoluir? Eu não vou, não, Carmem. Você sabe que eu gosto mesmo é de homem, né? Só que até demais...* Com uma mensagem diferente, a personagem Lia representa não apenas o descaso da juventude em relação ao uso da camisinha e ao aborto, e sim, uma crítica à exploração de menores pelo turismo

⁴⁴ Disponível em: <http://www.agenciabaiiana.com.br/materia.asp?id=2716> Acesso em: 19 de fev. 2011.

sexual. Segundo o IBGE (2010)⁴⁵, Salvador amarga o título de líder no ranking de turismo sexual entre as 12 cidades-sedes da Copa do Mundo de Futebol 2014, ocupando a primeira posição em número de denúncias de exploração sexual de jovens e adolescentes

À medida que o filme apresenta situações em que o discurso da identidade baiana vai sendo desconstruído, justamente sob a perspectiva do turismo, atividade que impulsionou o desenvolvimento de uma imagem da “Bahia – Terra da Felicidade”, cabe a pergunta: o quanto de “construção” há na utopia da baianidade?

8. O Carnaval

A cena em que Roque pinta o corpo de Manu é acompanhada pelos demais personagens que também estão se caracterizando para o Carnaval. Os homens surgem se maquiando e colorindo lábios e olhos para participar do tradicional Bloco As Muquiranas. Segundo Charita, fundador do bloco, ao reunir-se com amigos e vestir-se com roupas femininas para brincar o carnaval, mal sabia ele que a brincadeira acabaria dando tão certo, transformando-se em uma das maiores referências do carnaval baiano. Ao enfrentar os machões da época, zoando e tirando sarro de tudo ao redor, sempre com muito respeito e alegria, As Muquiranas deixou o anonimato. Com a ajuda de sua esposa, Dona Florisa, sua mãe Dona Aidê e suas primas Lícia e Leia, Charita criava e costurava as fantasias, medidas uma a uma, customizadas de acordo com cada folião⁴⁶.

Há 46 anos, o bloco desfila com homens travestidos de mulher cujas fantasias temáticas e irreverentes traduzem o que Agnes Mariano (2009) denomina como *jogos permissivos*: a liberdade é um ingrediente fundamental do que se considera

⁴⁵ Disponível em: http://www.vermelho.org.br/ba/noticia.php?id_secao=58&id_noticia=140956 Acesso em 18 de jan. de 2010.

⁴⁶ Fonte: www.asmuquiranas.com.br. Acesso em: 22 de Nov. 2010.

prazeroso no discurso da baianidade e muitas são as formas de dar vida a essa insubmissão às regras, restrições e autocensura, sendo o exagero a medida exata, ou seja, a comprovação efetiva da desmesura e desrepressão. Tanto que no filme, os foliões, exclusivamente homens, surgem com suas fantasias femininas e de apelo erótico, bebendo e cheirando lança-perfume⁴⁷, enquanto riem e dançam entre si.

Durante as festas populares, principalmente no Carnaval, os exageros e as transgressões aparecem como componentes aceitos e até estimulados. Conforme mostrado no filme, a bebida e o lança-perfume favorecem a tolerância sexual e racial através da interação entre negros, gays, homens e travestis sugerindo a convivência pacífica diante da diversidade. Como será mostrado posteriormente na narrativa de *Ó Paí, ó*, isso só acontecerá nos períodos festivos.

Até a primeira metade do século XX, o carnaval baiano dividia-se entre o “oficial” e o popular. O primeiro era organizado e patrocinado pela aristocrática elite local, que consistia, basicamente, nos suntuosos desfiles dos préstitos, do corso e das pranchas pelas avenidas centrais da cidade e, também, nos bailes privados realizados em clubes fechados. O outro era composto pela parcela negro-mestiça da população, praticamente impedido de ocupar as avenidas nobres do centro da cidade. Restavam-lhe os bairros populares e ruas próximas ao centro.

Vale lembrar que, ruas e avenidas no entorno desses circuitos recebem multidões de foliões e uma infinidade de barracas, onde é comercializado todo tipo de alimentos e bebidas. Em muitos bairros da cidade, distantes do centro, também são armados palcos para a apresentação de bandas e cantores.

Com o surgimento do Trio Elétrico na década de 1950, o Carnaval de Salvador teria seu espaço redefinido, criando novas formas de participação nos festejos. Os foliões passariam a “pular carnaval” (dançar com movimentos simples e livres – ao som das músicas executadas pelo Trio), acompanhando essa espécie de “palco móvel”, o

⁴⁷ Droga símbolo do Carnaval, com solventes químicos a base de cloreto de etila, quando inalada causa desde um pequeno zumbido até fortes alucinações.

que viria a definir o caráter participativo como traço distintivo, desde então, do carnaval baiano.

Através de informações obtidas através da SALTUR (Empresa Salvador Turismo)⁴⁸, o carnaval acontece nos três circuitos por onde desfilam as entidades carnavalescas, entre Blocos, Afoxés e Trios Elétricos, e seus respectivos foliões: o circuito “Osmar”, o circuito “Dodô” e o circuito “Batatinha” – os dois primeiros batizados com o nome dos inventores do Trio Elétrico e o terceiro que homenageia o grande sambista baiano. O circuito “Osmar”, também conhecido como circuito da “Avenida”, é o mais tradicional, remontando aos primeiros carnavais da cidade. Nele desfilam Blocos Afro, como Ilê Aiyê, Olodum, Muzenza e Malê Debalê, Blocos de Trio, como Camaleão, Internacionais e Corujas, o famoso Afoxé Filhos de Gandhi além dos Trios Elétricos independentes. Na praça do Campo Grande são instalados camarotes, inclusive o camarote oficial da Prefeitura, e arquibancadas.

O circuito “Dodô”, incorporado aos festejos a partir do expressivo crescimento experimentado pela festa no início dos anos 1990, estende-se pelos 4,5 km da orla marítima que liga o Farol da Barra e a Ondina. Durante o circuito são instalados muitos camarotes privados, principalmente nos hotéis, bares e restaurantes. As atrações são os Blocos como a Timbalada, o Cortejo Afro, o Ara Ketu, assim como os de Margareth Menezes e Ivete Sangalo, e vários Trios Elétricos independentes, como o de Carlinhos Brown, o de Daniela Mercury e o Expresso 2222 de Gilberto Gil. No “Batatinha”, o menor dos três circuitos, ocupa o trecho entre a Praça Castro Alves, famosa nos carnavais dos anos 1970, e o Centro Histórico, onde desfilam apenas pequenos Blocos e Afoxés.

Independente de uma conclusão definitiva sobre a importância e papel creditado às festividades no discurso da baianidade, vale mencionar as considerações sobre a função do elemento lúdico para as culturas em geral. Assim, pode-se perceber que, se por um lado, ele é reivindicado como idiosincrasia local, por outro, pode ser considerado como uma necessidade humana. Nessa perspectiva, Huizinga (1996),

⁴⁸ <http://www.carnaval.salvador.ba.gov.br> Acesso em 20 de Nov. 2010.

traz a idéia de jogo, com as seguintes características: atividade voluntária, livre, desinteressada que significa uma evasão da vida real, um intervalo da vida cotidiana que ocorre dentro de limites definidos de tempo e espaço. Segundo a autora:

Numa tentativa de resumir as características formais do jogo, poderíamos considerá-lo numa atividade livre, conscientemente tomada como não-séria e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de todo e qualquer interesse material, com o qual não se pode obter qualquer lucro, praticado dentro de limites espaciais e temporais próprios, segundo uma certa ordem e certas regras. Promove a formação de grupos sociais com tendência a rodearem-se de segredo e a sublinharem sua diferença em relação ao resto do mundo por meio de disfarces ou outros meios semelhantes (MARIANO, 2009 apud HUIZINGA, 1996, p.16)

Em outro momento do filme, a canção Depois eu volto (de Batatinha - cantor e compositor baiano) posiciona o Carnaval no tempo e no espaço, como uma festa à parte do cotidiano onde os problemas são temporariamente esquecidos em prol do divertimento.

É carnaval
É hora de sambar
Peço licença ao sofrimento
Depois eu volto pro meu lugar
É carnaval
É hora de sambar
Peço licença ao sofrimento
Depois eu volto pro meu lugar
Dona tristeza, dê passagem à alegria
Nem que seja por um dia
Pois respeito sua posição
Mas hoje eu reclamo com toda razão
Mas hoje eu reclamo com toda razão

Durante a música uma sequência de imagens mostra a forma como os personagens se relacionam com o Carnaval. Após abrir o registro de água para os moradores do cortiço tomar banho e poder aproveitar o último dia de Carnaval, Dona Joana espera aflita pelos filhos que ainda não chegaram em casa. Foliões aparecem dançando pelas ruas do Centro Histórico enquanto Dalva distribui *santinhos* que divulgam a Igreja Evangélica. O comércio de drogas e uma prostituta também emergem das ruas quando anoitece no Pelourinho. Carmem aparece na janela do cortiço

caracterizada como folia do Bloco Ilê Aiyê enquanto as crianças que moram com ela adormecem. Imagens do Ilê Aiyê trazem o colorido das fantasias e os tambores dos negros que acompanham o primeiro bloco afro da Bahia.

Desde 1974, no Curuzu-Liberdade, bairro de maior população negra do país⁴⁹, o Ilê mantém o objetivo da entidade: preservar, valorizar e expandir a cultura afro-brasileira. Para isso, desde a sua fundação, vem homenageando através de suas músicas e suas ações, países, nações e culturas africanos e as revoltas negras brasileiras que contribuíram fortemente para o processo de fortalecimento da identidade étnica e da auto-estima do negro brasileiro, tornando populares os temas da história africana vinculando-os com a história do negro no Brasil.

O seu movimento rítmico musical, inventado na década de 70, foi responsável por uma revolução no carnaval baiano. A riqueza plástica e sonora do Ilê Aiyê retoma todas as formas expressadas na evolução dos movimentos de renascimento negro-africano, negro-americano ou afro-americano, adaptando-os ao contexto específico da realidade baiana. Atualmente, é considerado patrimônio da cultura baiana, um marco no processo de *reafricanização*⁵⁰ do Carnaval da Bahia.

Assim como o surgimento do Trio Elétrico revolucionou o carnaval da Bahia, o processo de *reafricanização*, especialmente com a entrada em cena dos “blocos afro”, transforma radicalmente a trama carnavalesca baiana. É importante ressaltar a transcendência do foco e dos objetivos destas novas organizações que extrapolam os limites de uma mera participação no carnaval. Sendo assim, os blocos afro:

(...) ocupam física e culturalmente espaços da cidade, alguns, antes estigmatizados por serem "lugar de preto", outros, hegemônicos desde sempre pelas elites. Fazem-se produtoras e produtos no

⁴⁹ Informações obtidas através do site do bloco: <http://www.ileaiye.org.br>. Acesso em 22 de out. 2010.

⁵⁰ Risério (1981) utiliza o termo "africanização" para caracterizar a forte presença de organizações e clubes negros nos carnavais da Bahia, na virada do Século XIX para o XX, retirando-lhe o sentido pejorativo comumente empregue pela imprensa da época, e contrapondo-o ao espírito de "europeização" que, oficialmente, marcava a festa. Identificando fenômeno semelhante na metade dos anos 1970, com a emergência dos blocos afro e o ressurgimento dos afoxés, esse mesmo autor vai caracterizar tal momento como o da "reafricanização" do carnaval baiano.

mundo da cultura e das artes, assumindo o mercado como um fator importante da cultura de massas. Assumem e explicitam a matriz negra da cultura baiana numa dimensão nunca antes registrada. (LOIOLA e MIGUEZ, 1995, p.344).

Outro bloco afro trazido pelo filme é o Araketu⁵¹, fundado em 1989 por moradores do subúrbio ferroviário de Periperi. Conhecido por ter migrado da estética afro para o axé music, participa de uma cena em que o cantor Tatau convida Roque (vestido com a fantasia do bloco) para subir no trio elétrico e cantarem juntos. Psilene, que se encontrava embriagada e melancólica na casa da irmã, surge em meio aos foliões do Boco Olodum, numa clara alusão à música de Batatinha, ou seja, resolveu “pedir licença ao sofrimento” e se fantasiar para brincar no Carnaval.

Há ainda a Timbalada, bloco fundado por Carlinhos Brown na década de 1990 e escolhido por Manu e Margareth Menezes e o Bloco Os Mascarados⁵², popular entre os foliões homossexuais e representado por Neuzão, no filme. Outros ícones do Carnaval também aparecem como o Trio do Cortejo Afro, Daniela Mercury, considerada grande divulgadora do Axé na mídia e no eixo Rio - São Paulo na década de 1990, a Praça Castro Alves, local do famoso encontro de trios e o Farol da Barra, simbolizando a expansão do Carnaval através do Circuito Dodô.

Em outra perspectiva do Carnaval, Reginaldo exerce a função de motorista de caminhão, puxando o trio do Olodum, Raimundinho trabalha como *cordeiro*⁵³, Negócio Torto cata as latinhas enquanto a turma de Boca empurra os típicos carrinhos de café, preparados no atelier de Roque. O filme mostra que existem pessoas que trabalham durante a festa para garantir o divertimento dos demais foliões, representando o aspecto econômico movimentado pela economia informal, porém isso não significa que quem trabalha também não se diverte.

⁵¹ <http://bandaaraketu.blogspot.com/> Acesso em 05 de Nov. 2010.

⁵² <http://www.blocoosmascarados.com.br/banda.html>. Acesso em 22 de Nov. 2010.

⁵³ Pessoas que seguram a corda dos blocos de carnaval, garantindo a segurança dos foliões.

9. Política e poder público

No campo político, vale lembrar que o tempo presente na narrativa refere-se ao início da década de 1990, quando o então Governador Antônio Carlos Magalhães encabeçava o projeto responsável pela restauração do Pelourinho e o seu reposicionamento no cenário turístico nacional como cartão postal de Salvador.

Apesar dessa temática não ser explorada, o filme faz duas citações a ACM. A primeira aparece na fala de Lúcia ao encontrar-se com Carmem e a baiana de acarajé, comentando as promessas de melhoria para o Pelourinho e reproduzindo o *slogan* da sua campanha:

L - Ó, minha gente, agora é que o Pelourinho é festa society... Não, baiana, eu digo isso por que você sabe que esse lugar aqui era um dos últimos que servia de quilombo para esta negra, né, minha gente!

B - Como é, menina?

L - Pelourinho agora é ACM: *Ação, Competência e Moralidade*. E tá tudo “empestiado” de Barbie, tudo cor de rosa, não é lindo, baiana?!

O outro momento em que se pode notar uma proximidade à figura política de ACM, refere-se à representação de Seu Gerônimo. Considerado um bem-sucedido comerciante local, não mora no cortiço e sua relação com os demais personagens denota dominação política e econômica. O bom relacionamento com Dona Joana, que o admira por continuar usando aliança mesmo após a morte da sua esposa, sugere o homem que preserva a família e os bons costumes. O tratamento dirigido aos turistas estrangeiros demonstra o bom nível cultura e a educação diferenciada em relação aos demais. Mas, é na relação com o guarda-policia que o lado dissimulado e obscuro fica evidente, pois o policial é induzido a impedir que os turistas continuem a ser incomodados pelas crianças arruaceiras.

Na cena em que o diálogo abaixo acontece, a troca de olhares e o aperto de mão selam o acordo entre os dois:

S.G. - Eu quero que você me pague com outras obrigações. Aqueles moleques que ficam fazendo bagunça aí na frente da loja. Quero que dê um susto neles.

G – Já entendi. E o senhor pode ficar tranqüilo que no que depender de mim, o seu comércio tá protegido.

S.G. – Faça isso. Faça isso.

Após a saída do Guarda, uma senhora entra na loja e pergunta a Seu Gerônimo: *tem aquele dinheirinho pra me ajudar?* E num gesto discreto ele entrega o dinheiro à senhora. E com esse comportamento, pode-se inferir que o personagem representa a figura do político assistencialista que detém o poder e o conhecimento, utilizando-os como instrumento de manipulação daqueles que são mais carentes.

10.A violência

A desigualdade social e a violência vêm mostrar o outro lado do Carnaval. Com o jornal em mãos, a baiana de acarajé mostra a notícia da morte de três crianças e pergunta aos que se aproximam de seu tabuleiro se alguém os conhecia. Dona Joana afirma que cada deve cuidar dos seus assim como ela cuida dos dela, numa demonstração de egoísmo e indiferença ao sofrimento alheio. Ao indagar Roque, sua reação é de conformismo e desesperança: *Ave Maria, eu não sei quando é que isso vai mudar, não, viu baiana. Até parece que Deus esqueceu de olhar pra esse povo daqui.* E Maria complementa: *Já faz é tempo que ele virou a cara.*

Em outra cena, quando Carmem, Psilene e Maria estão conversando com a baiana, novamente com o jornal em mãos ela pergunta:

B – (...) três presuntos, ó, minha filha!

P – Carmem, presunto....?

M – Menino assassinado

P – Eu não acredito que ainda matam criança nesse país!

B – Oxe! De montão, ó!

M – E porque, mulher? Lá onde você tava não mata, não, é?!

P – Minha querida, lá é só carro importado, do ano, executivo com celular mais retado que o outro. Criança passa o dia na escola, não fica pela rua roubando os outros, não!

O diálogo acima expressa uma crítica social à Bahia. Pode-se afirmar que a violência é aceita pelas pessoas como se fosse uma condição inerente à vida. As crianças representam o descaso do poder público em relação à educação, afinal se a população é carente só lhe resta recorrer ao ensino público. E, por fim, ter carro importado e celular moderno significa status e progresso, afinal *criança passa o dia na escola*.

Em tempo, na primeira página consta a manchete *Praça de Guerra*. Apesar da baiana não fazer nenhuma alusão a esse título, fica a dúvida se seria em relação ao carnaval (assassinato dos filhos da tal Faustina? Assassinato dos filhos de Dona Joana?) ou em relação ao Pelourinho. Talvez, em relação à violência de uma maneira geral.

Sob a música E lá vou eu, os personagens, cada um a sua maneira, se divertem pelas ruas enquanto furtos são praticados e crianças são assassinadas.

Por outro lado, a abordagem da violência em meio ao carnaval parece não se encaixar na narrativa. No clímax da folia, quando todos os personagens aparecem em blocos de rua diversos como o Olodum, o Ilê Aiê, a Timbalada e Daniela Mercury surge o assassinato dos filhos da beata Joana numa tentativa de crítica social, tendo como fundo a música Protesto do Olodum (Banda Mel). Nesse momento, todas as mazelas vividas pelos baianos vêm à tona através da letra dessa música:

Força e pudor
Liberdade ao povo do Pelô
Mãe que é mãe no parto sente dor
E lá vou eu
Declara a nação
Pelourinho contra a prostituição
Faz protesto, manifestação
E lá vou eu

A chegada a AIDS é mencionada como uma mensagem subliminar que alerta para os riscos da prostituição e da falta de prevenção que existe entre os homossexuais:

Aids se expandiu
E o terror já domina o Brasil
Faz denúncia Olodum, Pelourinho
E lá vou eu

O preconceito e o processo de exclusão e marginalização sofrido pelos baianos (e nordestinos), nas regiões do Sul e Sudeste do Brasil, também entram nessa miscelânea crítica através de referências feitas à África e ao racismo sofrido pelos negros:

Lá e cá, Norte és cópia
Na Bahia existe Etiópia
Pro Nordeste o país vira as costas
E lá vou eu
Moçambique hei!!!
Por minuto o homem vai morrer
Sem ter pão, nem água pra beber
E lá vou eu
(...) Desmond Tutu
Contra o apartaid na África do Sul
Vem saudando o Nelson Mandela
O Olodum

Segundo Huizinga, há ainda uma dimensão do jogo: o divertimento, considerado como definidor da própria essência do jogo, ao mesmo tempo em que alerta ser uma idéia irreduzível a análises e interpretações lógicas. A idéia de representação, de exercício da imaginação inerente ao jogo parece ser um ponto que assegura o divertimento, o espírito de alegria a que ele se refere.

CAPÍTULO 4 – DIÁLOGOS ENTRE O FILME E A SÉRIE

Considerando alguns aspectos relevantes encontrados na primeira temporada da série *Ó Paí, ó*, a abordagem da série busca mostrar que o formato televisivo permite prolongar algumas problemáticas apontadas, inicialmente, no filme e que, ao serem desdobradas, dialogam com acontecimentos sociais, históricos e culturais, modos de ser e viver da região e questões tratadas pelo próprio filme. Além disso, também serão comentadas as diferenças de linguagem, formato e conteúdo identificadas entre filme e série.

De acordo com a diretora Monique, o filme é um *recorte* na vida dos personagens, pois a narrativa retrata apenas um dia na vida de cada um:

O filme é um painel e passa-se em um dia só, e a vida não se resolve em um dia só. O pessoal não pode ter uma expectativa de ver todos os personagens solucionados. É como se você fizesse um corte e dissesse "vamos ver como é um dia na vida do Pelourinho". As histórias não se fecham, mas apontam pra algum tipo de direção. Eu procurei criar uma verdade pra cada um. Você compreende a angústia e as questões de cada um desses personagens sem que eles fiquem muito artificiais. Se eu tivesse tido uma obsessão por dar um desfecho pra cada um, talvez eu tivesse cometido um erro. E como o filme é um dia na vida dessas pessoas e a vida continua, então é meio como a vida é mesmo. (A Tarde online, 2007)

No filme, os moradores de um cortiço viverão conflitos a partir do momento em que Joana, beata e dona do cortiço, decidir cortar a água dos inquilinos em pleno carnaval. A narrativa vai se desenhando em meio à folia baiana enquanto são mostrados os vários personagens que compõem a cultura do lugar. Quase tudo que é mostrado no filme é retomado na série. Alguns ganchos deixados pelo filme são desdobrados na televisão, pois o formato do seriado permite o aprofundamento de cada personagem e a possibilidade de explorar o contexto social de cada um.

Coincidência ou não, assim como o filme, a série também tem seu início na mesma localização espacial – o Pelourinho. No filme, a primeira cena mostra Manu se

dirigindo ao atelier de Roque. No primeiro capítulo da série, Roque faz o caminho inverso indo em direção ao Bar de Neuzão. Acredito ser esse o primeiro elo com o filme, não no sentido de adaptação e, sim, de continuidade.

No que se refere a aspectos técnicos, a abordagem diferenciada entre filme e série fica mais evidenciada. No cinema, a forma linear, progressiva, os efeitos de continuidade, a linguagem e a relação com tempo conduziram um tipo de abordagem em *Ó Paí, ó*. A programação para a televisão precisa ser recorrente, circular, reiterando idéias e sensações a cada plano, assim como a necessidade do intervalo comercial corresponde à demanda de financiamento da TV comercial, além de ter um papel organizativo (para absorver a dispersão) e permitir o aproveitamento dos ganchos que estimulam o interesse da audiência.

A série é estruturada em seis capítulos⁵⁴, com duração média de 30 minutos, tendo sido exibida pela Rede Globo de outubro a dezembro de 2008. Em cada capítulo há um prólogo, seguido da abertura oficial da série, em que o tema a ser abordado conseguia situar o espectador. Levando em conta os tipos de narrativa considerados por Arlindo Machado (2005), poderíamos classificar os episódios da série como *seriados*, pois cada emissão é uma história autônoma e completa com início, meio e fim, em que um não se recorda dos outros nem interfere nos posteriores.

Os capítulos são nomeados de acordo com a temática, Mercado Branco, Mãe e Quenga, Negócio Torto, Fiéis e Fanáticos, Brega e Virada do Avesso, e nos conduz ao que Omar Calabrese⁵⁵ chamaria de “estética da recepção”, baseada na dinâmica que brota da relação entre os elementos invariantes e variáveis. Os personagens, apesar do perfil bem definido, passam por sutis variações em torno do eixo temático a exemplo do marido infiel, Reginaldo, que passará por algumas mudanças após o nascimento do filho ou do artista Roque que rever os seus pré-conceitos após se apaixonar pela quenga (prostituta) e dançarina Dandara.

⁵⁴ Vamos considerar apenas a primeira temporada visto que a segunda temporada ainda não havia estreado na época em que esta pesquisa foi realizada.

⁵⁵ CALABRESE, Omar. *La era neobarroca* (Madri: Cátedra, 1987), pp. 44 em Arlindo Machado (2005).

Ainda de acordo com Calabrese, as três principais categorias da estética da repetição assimilam-se umas às outras no decorrer de uma série: *variações* (o interesse da série está justamente em promover sutis variações em torno do eixo temático aparentemente estático); *metamorfose* (contínua redefinição; há um mecanismo interno de mutação que modifica o estatuto dos personagens de um episódio a outro, exigindo que o espectador reconsidere permanentemente o seu conhecimento e a sua apreciação da história); e *entrelaçamento* (enorme número de situações paralelas ou divergentes, gerando como resultado uma complexa trama de acontecimentos não necessariamente integrados). Assim, a serialização na televisão permite a possibilidade de processos de fragmentação e embaralhamento da narrativa em busca de modelos de organização que sejam não apenas mais complexos, mas também menos previsíveis e mais abertos ao papel ordenador do acaso.

No episódio Mercado Branco, a temática gira em torno do mercado informal e do racismo. No primeiro diálogo do episódio, Roque encontra Neuzão no bar, reclamando das contas que não consegue pagar, do empréstimo em aberto com uma financeira e das contas penduradas deixadas pelos clientes. Há ainda Queixão que surge vendendo bebidas em um isopor em frente ao bar e, por não pagar impostos, tem o preço mais baixo. Nesse momento, Roque explica que como Queixão é a única pessoa que está lucrando com esse mercado, na verdade ele seria branco e não negro. Daí, o gancho para a música Mercado Branco, composta por Roque, na série, mas de autoria do cantor gospel Lázaro.

"Quando eu vim lá da África,
Fui vendido no mercado branco,
Simplesmente uma carga,
Negociada no mercado branco,
Eh brother, eh brother, eh brother
Por que tudo é assim?
Se um cara sai da linha,
Dizem: entra numa lista negra,
Se o negrão é bom sujeito,
Dizem: é preto com a alma branca,
Se um cara é camelô,
Então é do mercado negro,

Eh brother, eh brother, eh brother
Tudo permanece assim.."

O taxista Reginaldo (Érico Brás), vai intermediar a produção do cd de Roque através de Queixão, que oferece o estúdio de seu primo Arlindo Wallace (Gilberto Lima) para a gravação do CD. Porém, logo após a gravação em estúdio, o cd já é sucesso de vendas nos camelôs da cidade antes mesmo de ser lançado. E por trás da pirataria, mais uma vez: Queixão.

Vale lembrar que, a letra da música faz referência ao mercado informal e ao racismo, tema abordado no filme durante a célebre discussão entre os personagens de Lázaro Ramos (Roque) e Wagner Moura (Boca).

Nos rumos acalorados da discussão, existe uma forte referência ao preconceito, indispensável à história por simbolizá-la. Enquanto Boca afirma que Roque, por ser negro, não teve oportunidade na vida, o cantor responde à provocação mencionando que o negro tem olhos, boca e mãos, que come das mesmas comidas, que sofre das mesmas doenças e que sangram e morrem quando levam tiro dos brancos. O diálogo cita a violência e a luta pela igualdade inerente à história dos negros.

No segundo episódio, é mostrado um paralelo entre a vida de duas mulheres: Maria, a esposa do taxista Reginaldo, que está grávida e Dandara, a dançarina e prostituta, que despertará a paixão de Roque. Em meio à trama, a crítica social é feita através das cenas em que é mostrado o descaso e a dificuldade em conseguir atendimento no sistema de saúde pública. Vale lembrar, que devido à falta de leitos e médicos nos hospitais públicos, Maria (Valdinéia Soriano) é obrigada a ter seu filho em casa e quem faz o parto é a mesma personagem que, no filme, realizava abortos em garotas de programa. Em doses menores, a referência ao racismo continua como, por exemplo, no momento em que Queixão apresenta uma proposta a Dandara, cujo programa é com um cliente rico, elegante e "chapa branca".

À medida que a série evolui, percebemos que os episódios apresentam temáticas diferenciadas em que cada personagem tem seu momento de protagonista na

trama. Segundo Cássio Starling (2006), ao reduzir a superioridade de um personagem, herói protagonista em torno do qual as pequenas histórias semanas existiam sob a forma de satélites, o que os roteiristas conseguiram foi expandir o efeito realista, que é praticamente a linguagem dominante no universo da ficção de TV. O enfoque deixa de estar sobre o personagem principal e passa para o conjunto de personagens, permitindo aos criadores esboçar cada personagem do grupo como um protagonista de uma história particular. Isso chama *Ensemble Show*.

Uma temática que ainda desperta polêmica entre os baianos é a revitalização do centro histórico de Salvador, que culminou com a expulsão de moradores, comerciantes coagidos, desapropriações impostas pela prefeitura e a continuação de problemas sociais relacionados à segregação racial, prostituição e tráfico de drogas. No filme, esse tema foi abordado meramente como pano de fundo. Entretanto, a série resgata o tema no episódio Negócio Torto e trata de situar o espectador logo nos minutos iniciais. Imagens aéreas mostram alguns dos principais pontos turísticos de Salvador: a baía de Todos os Santos, o Forte São Marcelo, o Elevador Lacerda e o Centro Histórico. A voz de Roque assume a narrativa (diegese), explicando que a recuperação do Centro Histórico, reconhecido pela UNESCO como patrimônio da humanidade, passará por um processo de revitalização que começará pelo Pelourinho. Após uma tomada de imagens que mostram o Pelourinho e a área demarcada, didaticamente, para que o espectador entenda esse processo, a cena mostra que voz de Roque vem da leitura da matéria de jornal que aborda o assunto.

Ao tocar nesse assunto, o episódio mostra a busca dos empresários pelos casarões antigos para transformá-los em empreendimentos comerciais, a imposição de um auxílio de realocação para pressionar a desocupação dos imóveis, a preocupação dos moradores que não têm para onde ir, a ilusão do comerciante local e da baiana alegórica de que essas melhorias trariam mais turistas para o Pelourinho. Além disso, os moradores do cortiço se sensibilizam com a história de Negócio Torto (Cristóvão da Silva), que veio do interior para tentar a vida na cidade e acabou como mendigo, apesar de Seu Gerônimo (Stênio Garcia) concordar que o desabrigado

deve sair do local para preservar a imagem do bairro e garantir seu faturamento com os turistas que visitam a região.

Nesse episódio, o marido de Joana (que desde o filme havia sido abandonada por ele, porém insistia em acreditar que não) reaparece na história após a beata descobrir que um documento havia sido assinado por ele autorizando a venda do casarão. Entretanto, isso é utilizado como um gancho para outro episódio, pois nesse apenas fica evidenciado seu retorno à cidade quando é descoberto que ele tem outra mulher e filhos.

Retomando a situação do mendigo Negócio Torto, encontramos a crítica social sobre os excluídos e a violência sofrida pela sociedade, durante o show de Roque, em que canta Tributo a Martin Luther King (Luciana Mello):

Sim sou negro de cor
Meu irmão de minha cor
O que te peço é luta sim, luta mais
Que a luta está no fim
Cada negro que for
Mais um negro virá
Para lutar com sangue ou não
Com uma canção também se luta irmão
Ouvir minha voz
Lutar por nós
Luta negra demais, luta negra demais
É lutar pela paz, é lutar pela paz
Luta negra demais
Para sermos iguais
Para sermos iguais

Mais uma vez a diegese é utilizada como recurso para a transposição de outro momento da narrativa. A música acompanha a cena em que o mendigo aparece levando uma surra de um policial à paisana. No filme também encontramos referências à violência contra os excluídos, como na cena em que os filhos de Joana aparecem mortos após serem assassinados por um policial contratado por um comerciante local.

Outro tema que desperta a associação a clichês e preconceitos refere-se à religião e ao sincretismo. A religiosidade baiana é caracterizada por uma variedade de religiões, seitas, igrejas, templos, terreiros, crenças separadas ou totalmente misturadas. No filme, *Ó Paí*, é abordada essa temática com clichês que nos remetem à malandragem dos pais e mães de santo que se apropriam do discurso do candomblé para ganhar dinheiro através de consultas desonestas. Ao mesmo tempo, o filme aponta o crescimento da crença evangélica em contraposição ao misticismo afro-descendente personificado através da beata Joana. No episódio *Fiéis e Fanáticos*, Maria descobre, por meio de Mãe Raimunda (Cássia Valle), que o orixá de Michelângelo é Exu e devido ao preconceito ligado a ele, prefere consagrá-lo a Ogum. Entretanto, após sonhar com seu filho envolto em vermelho e preto, ela decide vesti-lo com essas cores no batizado.

Esse excelente gancho para a abordagem do sincretismo religioso, também se estende para outro tema com o qual todo baiano se identifica: a rivalidade entre os torcedores dos times de futebol Bahia e Vitória. Ao saber do sonho de Maria e de sua intenção em batizá-lo nas cores do Vitória, Reginaldo, torcedor fanático do Bahia, se desespera, pois prometeu ao avô que seu filho seria torcedor do Bahia e, portanto, não pode vestir as cores do Vitória, que são justamente o vermelho e o preto. A disputa entre os torcedores é mostrada também através da relação com Neuzão que, convidada para ser madrinha da criança, aposta que seu afilhado será um torcedor fervoroso do seu time, o Vitória. Até para as promessas os torcedores apelam em busca de vencer a final do campeonato. O sentimento de torcedor fanático é tão forte no baiano que nem o padre consegue manter sua imparcialidade e a discussão sobre a final do campeonato invade o batizado de Michelângelo, em plena igreja católica, com a presença de evangélicos e mãe de santo.

Vale ressaltar, que a religião evangélica também aparece no episódio através de cenas que exibem o culto, a crença e o preconceito em relação ao candomblé. Esse sentimento contra os orixás fica evidenciado quando Joana pede ao Pastor para

abençoar as contas⁵⁶ e é criticada por todos os fiéis. Por outro lado, a fé é colocada na berlinda quando o próprio Pastor se rende aos quitutes da tradicional baiana de acarajé (e seus quitutes de Exu) ao invés de escolher o que é vendido pela evangélica Joana.

Dessa forma, a baianidade segue a narrativa sendo tratada com o escracho e o humor presente tanto nas situações quanto nos diálogos, destacando o vocabulário, o sotaque e o estilo *nonsense* de ser do baiano. Porém, ao contrário do filme, o formato do seriado permite a abordagem de temas polêmicos que contradizem a imagem de “Terra da Felicidade” que as campanhas promocionais anunciam. Os preconceitos e os problemas sociais e econômicos denunciam que o baiano não é apenas um povo preguiçoso, alienado e que vive em função das festas populares, mostrando uma realidade que se opõe ao imaginário de baianidade.

No episódio Brega, é mostrada a criatividade e o improviso do baiano em lidar com os problemas, ao mesmo tempo em que se apropria do clichê do malandro que recorre ao jeitinho brasileiro para conduzir as situações. Como o cortiço está sem luz, Joana avisa que serão cobrados R\$ 250 por família para o conserto disjuntor. Os moradores, sem dinheiro, apelam o taxista Reginaldo que propõe a utilização do casarão em que vivem para simular o funcionamento de um brega (prostíbulo) nos moldes procurados pela produtora Hipólita (Virgínia Cavendsh), que procura por um casarão colonial com janelas abertas e movimentos na calçada, para produzir um documentário sobre bregas para um veículo estrangeiro.

Considerando que desde o início da série, Reginaldo é apresentado como “malandro do bem”, no episódio Brega é mostrado o consentimento dos outros personagens em levar adiante o seu plano de simular um brega, inclusive com a participação do “malandro do mal”, Queixão. Segundo Carrol (1999), as cenas, as situações e os acontecimentos que aparecem mais cedo na ordem de exposição de uma história estão relacionados com cenas, situações e acontecimentos posteriores, assim como

⁵⁶ Colares coloridos em que cada um representa um orixá e é comumente usado pelas baianas em seus trajes e tabuleiros de acarajé.

as perguntas estão relacionadas com as respostas. A narração erotética está no coração da narração popular e gera uma série de perguntas que serão respondidas pelo enredo. Veremos moradores que a princípio se opõem ao disfarce de prostitutas, concordando, e o policial que surge para pôr fim à confusão criada pelos moradores do cortiço, mas que se rende à vaidade de participar de uma filmagem.

No último episódio dessa primeira temporada, *Virada do Avesso*, ver-se-á que o bom gancho deve ser relativo aos protagonistas, ou pelo menos aos personagens secundários que tenham razoável importância. Como afirma Renata Pallottini, a finalidade do gancho é sempre criar expectativa. Dandara, que havia aparecido no segundo episódio, retorna como a namorada de Roque que, acreditando ter sido convidado por uma produtora para fazer uma turnê de três meses, propõe um relacionamento aberto e deixando para a morena o apartamento em que moravam juntos. Eles terminam juntos no final, contrariando as perspectivas iniciais de que um relacionamento entre eles não pudesse se consolidar.

Retomando Carrol (1999), seu conceito de pergunta também nos permite explicar uma das mais comuns reações do público às narrativas populares: expectativa. O público espera respostas às perguntas que a narrativa coloca acerca de seu mundo ficcional. Nesse caso, temos, enfim, a personificação do marido de Joana em resposta à expectativa e ao suspense gerando desde o filme e resgatado no episódio Negócio Torto. Esse suspense das narrativas de ficção é gerado como um acompanhamento emocional de uma pergunta narrativa suscitada por cenas e acontecimentos anteriores de uma história. Mário volta para a casa de Joana como se o tempo não houvesse passado e se revela um marido rude, egoísta e opressor, além de maltratar e expulsar os moradores do cortiço, costuma extorquir o dinheiro da esposa.

Paralelo ao inferno em que se transformou a vida de Joana, aparece Queixão convertido à religião evangélica para salvá-la do marido. Ele não só expulsa Mário, como recupera o dinheiro de Joana e deixa no ar a impressão de que eles formariam um casal. Seria esse um gancho para a segunda temporada?

Uma situação engraçada e inusitada se apresenta através da inversão de papéis na casa de Reginaldo e Maria, que decide assumir o controle do táxi e se mostra mais eficiente em se tornar a provedora do lar. Enquanto Reginaldo cuida da casa e de Michelângelo, Maria consegue dinheiro para promover banho quente e consertar a geladeira. O espectador surpreendido pela reviravolta talvez nos conduza a chamada quebra de expectativa mencionada por Humberco Eco (1989).

Outra situação inesperada é o casamento entre Neuzão e o travesti Yolanda, com direito a chuva de arroz e uma produção impecável. Após analisados os prós e contras da contratação de Yolanda para trabalhar no bar, eles resolvem se casar, já que cônjuge não é empregado e, por isso, as despesas seriam menores. Quando o casal decide morar junto e adotar uma criança, o suspense é gerado e a expectativa criada no espectador gera sentimentos contraditórios. Ao mesmo tempo em que, a empatia dos personagens cria uma torcida a favor, o preconceito contra a adoção pelos homossexuais inviabiliza esse o desejo de que eles consigam uma criança. De acordo com Humberto Eco (1999), devemos questionar-nos se, por acaso, onde não encontramos inovação no seriado, isso não depende, mais do que das estruturas, do nosso horizonte de expectativas e a estrutura da nossa sensibilidade.

E assim como no *ensemble show* o enfoque vai circulando entre todos os personagens, considerando as possibilidades na qual cada episódio possa aprofundar um fio narrativo, deixá-lo em suspense, retomá-lo semanas ou meses adiante ou mesmo abandoná-lo.

Enquanto, o filme funciona como uma cartografia cômica e dramática, mapeando os lugares, seus usos e significados: o espaço público das ruas e largos do Pelourinho, o cais apontando para fora do país; os bairros de classe-média e os sonhos frustrados de ascensão social; o “mundo cartão-postal” do guia turístico, dos gringos, do prazer, da música, do carnaval; a espetacularização de tradições afro-baianas, como a capoeira, a baiana estilizada de porta de loja; os embates entre seguidores

do candomblé e evangélicos, perante o distanciamento do catolicismo, a série apresenta novas possibilidades.

Em seu depoimento, nos extras do DVD da série, a atriz Cássia Vale que interpreta a mãe de santo destaca a importância do seriado em enriquecer o conhecimento do país sob a Bahia que está por trás de Jorge Amado, convidando o espectador a entender a contemporaneidade que pulsa nas ruas de Salvador. No depoimento de Lázaro Ramos todos os diretores são referenciados e têm sua importância reconhecida no conjunto da obra. Ao contrário do filme, o roteiro da série contempla o humor e o jeito alegre de ser do baiano sem deixar de apresentar todas as idiosincrasias inerentes à baianidade, conseguindo resgatar o viés da crítica social que o aproxima da proposta inicial do Bando Olodum.

CONCLUSÃO

Considerando a proposta inicial de promover a reflexão sobre *Ó Pai, ó*, enfatizando o universo que permeia a baianidade, pode-se afirmar que a utilização pela mídia dos estereótipos e comportamentos personificados ao longo de contextos históricos permite uma análise consistente apoiada em método, documentação e bibliografia apropriada dos personagens do filme. Mas, afinal, qual a importância do estudo das representações no filme *Ó Pai, ó* para a compreensão da baianidade e suas interfaces?

Classificado como comédia, em quase todo o filme, predomina o vocabulário, o sotaque e um estilo *nonsense* que se atribui ao *ser* do baiano e que a minissérie vai exacerbar muito. O escracho está presente tanto nas situações quanto nos diálogos, como se o baiano vivesse uma alegria alheia aos problemas do dia a dia. Entretanto, o cotidiano da vida na Bahia, como em outros lugares, aliás, é permeado de preconceitos, exclusão e falta de oportunidades que contradizem a imagem de “Terra da Felicidade” que as campanhas promocionais anunciam. E isso também pertence ao conjunto de elementos que constituem a identidade baiana, não apenas um povo preguiçoso, alienado e que vive em função das festas populares.

O filme aborda um emaranhado de situações em que os problemas sociais e econômicos são apontados indiretamente. Do cenário do filme aos personagens, passamos por um processo de revisitação de elementos já constituídos no imaginário coletivo, fixados principalmente através da literatura e das políticas públicas no campo da cultura e do turismo, implantado pelo Governo do Estado. Esse contexto nos remete ao pensamento de Bhabha, que afirma:

(...) ao encenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição ‘recebida’ (2003, pp.21).

A análise do filme veio contribuir para que fossem detectadas as principais formações discursivas presentes na obra, indo de encontro ao que hoje se apresenta como um campo da investigação científica que privilegia o discurso das mídias. Este método permite, através da escolha de um recorte, realizar uma abordagem dos meios de produção utilizados e do contexto histórico-político e ideológico em que são criados os personagens.

A narrativa não faz uma crítica social ou política direta, porém cada personagem nos remete a uma problemática. Os personagens representam pessoas de origem humilde que, apesar de habitar um dos cartões postais de Salvador, convivem com a pobreza, a exclusão, a violência e a discriminação. Entretanto, o tom satírico, a linguagem e os signos presentes nos diálogos talvez não sejam claramente reconhecidos e decifrados por aqueles que desconheçam seus códigos. Se por um lado, o uso de palavras cheias de significações, de sobrevivências arcaicas, de assimilações de estrangeirices, de locuções com significado específico, é inteligível por gente local e faz com que o baiano se identifique com filme, por outro, pode causar estranheza e incompreensão sobre o conteúdo entre os demais.

A língua é o reflexo social e cultural do povo que representa e distingue as nações, as condições sociais, culturais, políticas, econômicas e, principalmente, regionais. Mesmo existindo uma unidade linguística, há diversidade nessa unidade no momento em que a língua é realizada nas mais divergentes situações, lugares ou épocas. No Brasil, o português se miscigenou com diversas outras línguas, e se expandiu por inúmeras regiões, deixando traços específicos e distintos em cada uma delas. Daí, o surgimento das gírias e regionalismos.

Outro aspecto a ser observado refere-se à escolha do Pelourinho como cenário principal. Vale lembrar que o filme não aborda os problemas enfrentados pela população durante a execução das obras do projeto de restauração do Centro Histórico de Salvador, porém aponta questões importantes a serem discutidas. Afinal, sendo um atrativo turístico importante e amplamente divulgado por agentes

sociais e pelo *trade* turístico, o Pelourinho apresenta problemas relacionados à violência, à segurança pública, ao tratamento dado ao turista e ao turismo sexual.

Vale ressaltar que, ao contrário do filme, a série consegue mostrar outras localidades de Salvador que vivem esse contraste de se apresentar como atrativo turístico enquanto seu entorno sofre problemas de ordem social e política. Porém, a proposta dessa investigação ao estender o estudo do filme para a primeira temporada da série mantém o foco nas questões, exclusivamente, levantadas pelo filme e que encontram seus desdobramentos na televisão. Dessa forma, entende-se que é possível um aprofundamento das problemáticas para a reflexão dos elementos que compõem a baianidade.

A violência é apresentada durante as cenas em que a baiana de acarajé mantém em seu tabuleiro um jornal com a notícia do assassinato dos filhos de Faustina e quando os filhos de Dona Joana são encontrados mortos. Admite-se que o filme apenas aponta para a questão sem explorá-la, mas o problema é mostrado. Enquanto o Pelourinho é visitado por turistas estrangeiros e os foliões se divertem no Carnaval, crianças são assinadas na cidade. Em outra cena, quando as meninas da Banda Didá aparecem com mordanças em suas bocas, há uma denúncia contra o machismo e a violência contra as mulheres.

Tal abordagem justifica-se pelo formato e linguagem cinematográficos somados à proposta de entreter do filme *Ó Paí, ó*, não permitindo críticas sociais mais profundas. Entretanto, a série de TV resgata o tema no episódio *Negócio Torto* ao fazer uma crítica social sobre os excluídos e a violência sofrida pela sociedade. Cenas mostram Roque cantando *Tributo a Martin Luther King* e o mendigo de mesmo nome do episódio sendo fortemente agredido por um policial à paisana. Coincidentemente, o jornal da Rede Globo, Bom Dia Brasil⁵⁷, na edição de 21 de fevereiro de 2011, trazia a notícia de mais um fim de semana violento na cidade

⁵⁷ Disponível em: <http://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2011/02/cabines-de-seguranca-em-salvador-viram-quiosques-e-depositos-de-lixo.html> Acesso: em 21 de fev. 2011.

onde 12 pessoas foram assassinadas, somando 314 mortes do início do ano até fevereiro, ou seja, estatística deste ano que ainda não completou dois meses.

A segurança pública também é trazida pelo filme através da relação entre os personagens de Seu Gerônimo e o policial que promete afastar os meninos de rua dos turistas que visitam a sua loja. Nesse caso, a crítica é feita de forma direta: *Será que não se pode contar com a segurança pública? Eu pago imposto pra ter direito à segurança pública!* – esbraveja o comerciante, enquanto a baiana de acarajé reclama: *Ó paí, ó! Todo dia é isso aqui no Pelourinho!* O que demonstra que a segurança não apenas dos moradores locais, mas, inclusive dos turistas, é posta em risco, permitindo que o turismo que estimulou a revitalização desse espaço e a possibilidade de geração de renda seja negligenciado pelas mesmas instituições públicas que o apoiaram.

Há ainda o tratamento recebido pelo turista que é mostrado pelo filme através de furtos, da intenção do baiano em querer “levar vantagem” e do turismo sexual. Sendo este último, sutilmente mencionado pelo filme e favorecendo o gancho que viria a ser explorado na série, no episódio *Mãe e Quenga*, com a personagem Dandara. Segundo Elisabeth Bahia⁵⁸, coordenadora do Programa Turismo Sustentável e Infância do MTur, cerca de 80% das vítimas de exploração sexual no País são mulheres negras e pobres. Além da falta de oportunidades e do consumismo, a ausência de cobrança de documentação nos hotéis e de investigação por parte da polícia para os casos denunciados é apontada como agravante para o problema. Nesse contexto, identificam-se duas problemáticas: o turismo sexual que agrega uma imagem negativa a Salvador, não gera receita para o município, põe em risco a saúde de mulheres e crianças e é considerado crime; e a ausência de formação profissional e educacional da população que interage diretamente com o turista, comprovando que apenas melhorias urbanísticas não são suficientes para assegurar o funcionamento, a manutenção e a continuidade da atividade turística.

⁵⁸ Disponível em: http://www.noticiasdabahia.com.br/ultimas_noticias.php?cod=10016 Acesso em 22 de fev. 2011.

Ao relacionar os problemas apontados pelo filme com o Pelourinho, percebe-se que os mesmos agentes públicos que estruturaram a indústria turística nos anos 70 e que reposicionaram a Bahia no cenário nacional a partir da década de 90, atualmente, se mostram negligentes e incapazes de garantir a manutenção desse atrativo. Espera-se que com a chegada da Copa do Mundo em 2014, sendo Salvador uma das cidades-sede, o poder público adote novas medidas em função da melhoria das condições de vida da população e não apenas estruturais.

Retomando a reflexão sobre as características dos personagens e suas interfaces com a baianidade, dentre as questões identificadas no filme, certamente, a que teve maior repercussão foi a do preconceito, abordada no filme nas cenas entre Roque e Boca e, também, pela série no episódio *Mercado Branco*, cujo nome representa um trocadilho com a expressão “mercado negro”. A tolerância racial anunciada pelo discurso da baianidade não expressa a realidade social do negro baiano, demonstrando que tal enunciado é fruto de uma construção imagética utilitária. O êxito dos elementos simbólicos elaborados a partir da cultura negra e apropriados pelo processo de construção de uma identidade baiana não atenuam o racismo existente em Salvador e na Bahia.

Embora a discussão sobre as identidades seja complexa, é possível refletir sobre as questões trazidas por *Ó Paí, ó* a partir dos elementos que compõem essa baianidade. As identidades quando elaboradas através da mídia são relevantes, e devem ser questionadas uma vez que criam condicionamentos e refletem a maneira como os membros de uma comunidade classificam o indivíduo e até mesmo como a própria sociedade é reproduzida ou modificada. Com esse pensamento, concebe-se que as questões de identidade postuladas na modernidade são contaminadas pelas características desta, ou seja, pela fragmentação, pela ruptura, ou mesmo pelas descontinuidades geradoras do estatuto da diferença que é a principal produtora das variadas posições do sujeito na atualidade.

Desse modo, Stuart Hall (2005), ao investigar uma possível crise de identidade, reconhece o sujeito pós-moderno, fragmentado, que: “(...) *assume identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente*. E afirma: “(...) *Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo, que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas.*” Afinal, diante da Bahia estereotipada e da situação sócio-econômica e política encontrada no cotidiano, será que a imagem de baianidade ainda desperta o sentimento de identidade entre os baianos?

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha. (HALL, 2005, pp.75)

A narrativa, quando ocorre em diversas versões, como a literatura nacional, a cultura popular, a mídia e os mitos, é capaz de materializar as representações que podem permitir ao indivíduo a identificação com a história atrelada à continuidade e a atemporalidade da identidade nacional. Segundo Stuart Hall (2005), uma identidade cultural enfatiza aspectos relacionados à nossa pertença a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas, regionais e/ou nacionais. Isso cria uma vinculação a valores tidos como profundos e imemoriais.

Além disso, há o entendimento de que a invocação de mitos fundantes (MAGGIE, 1996) ⁵⁹ é outra das estratégias discursivas de construção da legitimidade-verossimilhança da idéia de nação, a elaboração da nacionalidade sobre a idealização de um "povo", que se constitui pela supressão da pluralidade realizada pela suplementariedade do nacionalismo cultural, entendido como estrutura discursivo-ideológica, como aparato de poder.

⁵⁹ É o mito etiológico que explica a origem de um rito ou de uma cidade, um grupo, uma crença, uma filosofia, uma disciplina, uma idéia ou uma nação. Um mito fundador pode constituir um exemplo primário, como o mito de Íxion, representou o exemplo primeiro de um assassino que se tornou impuro por causa de seu crime, necessitando assim de uma purificação pela catarse.

Em outra reflexão, a construção do discurso da baianidade poderia apontar para a questão da falsificação: se ao rever os elementos identitários desse discurso, são identificadas situações que não correspondem à realidade da cultura que representa, significa que seu enunciado é falso? Para COULON (1995), é preciso estar atento à realidade de fato e aos discursos, rótulos e idealizações que se alimentam e influenciam mutuamente e que, sendo assim, não é possível precisar de forma absoluta até onde uma dimensão influencia a outra.

Sendo assim, o surgimento da crise de identidade apontada por Hall (2005) e que, no perfil do sujeito pós-moderno, se tornaria uma “celebração móvel” conduz ao pensamento de Woodward (2005) de que o mundo vive um momento histórico caracterizado pelo colapso das velhas certezas e pela produção de novos posicionamentos. A autora ressalta o entendimento de uma nova dinâmica social no processo de (re) construção dos discursos identitários. Assim, já não se pode falar em um único centro determinante, mas em uma pluralidade de centros.

O filme aponta para uma revisão dos elementos constituintes da baianidade e, juntamente, com a abordagem da série indica que não existe uma identidade unificada que consiga representar o baiano como unidade social. Há uma pluralidade evidenciando que a baianidade cantada por Caymmi já não pode ser reproduzida pelo discurso surgido após os anos 90 através da expansão do *axé music*, por exemplo.

Essa mesma dinâmica social nos remete a outra reflexão sobre a baianidade, e que consiste na utilização do termo restauração cultural ao invés de resgate cultural. De acordo com Flores (1997) ⁶⁰ *apud* Savoldi (2005, pp.90):

Resgatar a cultura é algo difícil de alcançar. Como recuperar algo que não é estático, que não tem contornos definidos, muito menos definitivos, que não é jamais pronto e acabado? A cultura sem uma

⁶⁰ Flores, Maria Bernardete R. Oktoberfest – Turismo, festa e cultura na estação do chopp. Letras Contemporâneas. Coleção Teses, v. III, Florianópolis, 1997.

essência apriorística é um processo dinâmico e incessante de construção e reconstrução, de invenção e reinvenção.

A partir desse ponto de vista, pode-se inferir que para a baianidade, a afirmação de Savoldi (2005), *“a epopéia do passado é construída com valores do presente”*, vai de encontro à necessidade de restauração do próprio discurso da baianidade. *“Muitos traços desta restauração realizada no presente revelam a invenção de inúmeros detalhes para melhor caracterização do quadro que se quer representar”* (Idem). Entretanto, essa concepção também aponta para a questão de “ser” e do “tornar-se” de Woodward (2005) pois isso não significa negar que a identidade tenha um passado, mas reconhecer que, ao reivindicá-la, nós a reconstruímos e que, além disso, o passado sofre uma constante transformação. Esse passado é parte de uma comunidade imaginada.

Assim, como o corpo é um sistema formado por partes que se integram e se comunicam, Salvador, no sistema “corpo-cultural” da Bahia, é uma das partes que configuram uma identidade baiana. A constituição da baianidade vai além de um aglomerado de tendências, representando também expressões localizadas, onde algumas se comunicam entre si, enquanto que outras aparentam um desconhecimento das especialidades localizadas no mesmo corpo.

Ó Paí, ó deve ser visto como um espaço em que é permitido inferir reivindicações identitárias a cerca das representações da baianidade. Assim como o filme permitiu o acesso às problemáticas existentes na vida dos baianos, a série ampliou esse acesso através da audiência e do formato televisivo, possibilitando novas reflexões. Através dessa investigação, espera-se que seja possível enxergar a baianidade como uma questão de “tornar-se”, em que os sujeitos não se vejam limitados pela identidade, mas como sendo capazes de posicionar a si mesmos nela.

REFERÊNCIAS

ALBERGARIA, Roberto. *O que é Identidade Cultural*. Disponível em: <<http://www.sbpccultural.ufba.br/identid/semana1/alberga.html>>. Acesso em: 31 de maio 2009.

AMADO, Jorge. *Bahia de todos os santos*. Coleção Jorge Amado. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Gabriela, cravo e canela*. Coleção Jorge Amado. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Jubiabá*. Coleção Jorge Amado. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Tenda dos milagres*. Coleção Jorge Amado. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARANTES, Otília. Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas. Em ARANTES, Otília, VAINER, Carlos, MARICATO, Ermínia. *A cidade do pensamento único. Desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2000.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

AZEVEDO, R. M. de. *Será o novo Pelourinho um engano?* Cidade: revista do patrimônio histórico e artístico nacional. Rio de Janeiro, n.23, pp. 130-138, 1994.

BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BONFIM, Juarez Duarte. *Políticas públicas para o centro histórico de Salvador*. Dissertação de mestrado em Arquitetura, UFBA, Salvador, 1994.

BOTELHO, André e SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org). *Um enigma chamado Brasil – 29 intérpretes e um país*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARROLL, Noel. *A Filosofia do Horror*. São Paulo: Editora Papyrus, 1999.

CARYBÉ. *As Sete Portas da Bahia*. Rio de Janeiro. 1976, p 37.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro/ Lisboa: Bertrand Brasil / Difel, 1990.

CHOAY, F. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

Ciberlegenda, nº 1, 1998. Disponível em: <http://www.uff.br/mestcii/tania1.htm> Acesso em: 03 de maio 2010.

DaMATTA, Roberto. A casa e a rua. Em DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: por uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1983.

DEMO, Pedro. *Avaliação qualitativa*. São Paulo: Cortez, 1991.

ECO, Humberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ESPINHEIRA, Carlos D'Andrea. *Comunidade do Maciel*. Salvador: SEC. FPAC. Bahia, 1971.

FERNANDES, Antônio Sérgio Araújo. *Empresarialismo urbano em Salvador. A recuperação do Centro Histórico Pelourinho*. TESE (Mestrado em Arquitetura) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1998.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Coleção Passagens. Lisboa: Veja, 1992.

GRAMSCI, Antonio. (1978), *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. Em PINHO, Osmundo S. de Araújo. *A Bahia no Fundamental – notas para uma interpretação do discurso ideológico de baianidade*. Em Revista brasileira de ciências sociais, v.13, n.36, 1998. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php>. Acesso em: 13 de junho 2009.

GUERREIRO, Goli. Um mapa em preto e branco da música na Bahia: territorialidade e mestiçagem no meio musical de Salvador (1987 / 1997). Em SANSONE, L. e SANTOS, J.T. dos (Org). *Ritmos em trânsito. Sócio – antropologia da música baiana*. São Paulo: Dinâmica Editora / Salvador: Programa a Cor da Bahia e projeto SAMBA, 1997. pp.97-122.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. São Paulo: DP&A Editora, 2005.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

HOLLANDA, H. B. de. *Cidades ou cidades*. Cidade, revista do patrimônio histórico e artístico nacional. Rio de Janeiro, n.23, pp. 20-31, 1994.

HUIZINGA, Johan. Natureza e significado do jogo como fenômeno cultural e O elemento lúdico da cultura contemporânea. Em: _____. *Homo ludens*. SP: Perspectiva, 1996, pp. 3-31 e pp. 217-236.

Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (1992), *Uso do solo e levantamento socioeconômico dos quarteirões 2m, 5m, 6m e 10m*. Salvador, IPAC.

Interpretação Do Discurso Ideológico Da Baianidade. Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol.13 n.36. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69091998000100007&script=sci_arttext Acesso em: 2 de dez. 2010.

IPAC – SEPLANTEC – CONDER. *Reabilitação urbana – centros históricos*. Secretaria de Cultura e Turismo. Governo da Bahia, s.d.

IPAC (1996), *Proposta de Metodologia para cálculos de indenização dos moradores e comerciantes de imóveis inclusos no projeto de recuperação do Centro Histórico de Salvador*. Salvador.

_____. *Proposta de metodologia para cálculos de indenização dos moradores e comerciantes de imóveis inclusos no projeto de recuperação do Centro Histórico de Salvador*. Salvador, 1996.

_____. *Uso do solo e levantamento sócio-econômico dos quarteirões 2m, 5m, 6m e 10m*. Salvador: IPAC, 1992.

KERBER, Alessandro Mario. *Ídolos da música popular e construção de identidades coletivas: Carmem Miranda e Carlos Gardel como representantes das identidades nacionais do Brasil e da Argentina*. Em: Simpósio Nacional de História, 24, 2007, São Leopoldo, RS. *História e Multidisciplinaridade: Territórios e Deslocamentos*, São Leopoldo, RS: UNISINOS, 2007. 9 fl. 1 CD-ROM.

LARIÚ, Nivaldo. (1991), *Dicionário de baianês*. Salvador, Empresa Gráfica da Bahia, 1992.

LE PAGE, R. B. *Projection, Focursing and Diffusio*. York Papers in Linguistics. 1980.

LEAL, Maria das Graças de Andrade, MOREIRA, Raimundo Nonato Pereira e JÚNIOR, Wellington Castellucci (Org). *Capítulos de história da Bahia. Novos enfoques. Novas abordagens*. São Paulo: Annablume, 2009.

LEVY, Pierre. *A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*. São Paulo: Loyola, 1998.

LOIOLA, Elizabete, MIGUEZ, Paulo. *Lúdicos mistérios da economia do carnaval baiano: trama de redes e inovações*. Revista Brasileira de Administração Contemporânea, Rio de Janeiro, v.1, n.1, pp.335-351, 1995.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

MAGGIE, Yvone. *Aqueles a quem foi negada a cor do dia: as categorias cor e raça na cultura brasileira*. Em: MAIO, Marcos Chor e SANTOS, Ricardo Ventura dos. (Org). *Raça, Ciência e Sociedade*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1996. pp. 225-34.

MARIANO, Agnes. *A invenção da baianidade*. São Paulo: Annablume, 2009.

MATOS, Gregório de. *Obra poética*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1992.

MATTOSO, Kátia de Q. *Bahia, século XIX. Uma província do Império*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 2ª ed. 1992.

MENEZES, Rogério. *Um povo a mais de mil; os frenéticos carnavais de baianos e caetanos*. São Paulo: Scritta, 1994. pp.192.

MIGUEZ, Paulo. Que bloco é esse? Em FISCHER, Tânia (Org). *O carnaval baiano, negócios e oportunidades*. Brasília: Edição SEBRAE. pp.75-103.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Editora Ática, 2008.

NETO, Isaias Carvalho S. *Centralidade urbana. Espaço e lugar. Esta questão da cidade do Salvador*. TESE (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

NETO, Joaquim Vianna. *O porto como relação de troca*. MONOGRAFIA (Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996, pp. 1-25.

NOVA, Luiz e FERNANDES, Taiane. *Mais definições em trânsito – baianidade*. Disponível em: <www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/BAIANIDADE>. Acesso em: 17 de junho 2009.

NOVA, Luiz e MIGUEZ, Paulo. *O mito baiano: viço, vigor e vícios*. Disponível em: <www.cult.ufba.br/enecult 2008>. Acesso em: 14 de junho 2009.

OLIVEIRA, Francisco de. *O elo perdido: classe e identidade de classe*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso. Princípios e Procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 2005.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e identidade Nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de Televisão*. São Paulo: Editora Moderna, 1998.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1981.

PINHO, Osmundo S. de Araújo. *A Bahia no Fundamental – notas para uma interpretação do discurso ideológico de baianidade*. Em *Revista brasileira de ciências sociais*, v.13, n.36, 1998. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php>. Acesso em: 13 de junho 2009.

_____. *Fogo na Babilônia: Reggae, Black Counterculture and globalization in Brazil*. Em: PERRONE, Charles A. & DUNN, Christopher (Eds.). *Brazilian Popular Music & Globalization*. Florida: University Press of Florida, 2001.

PINHO, Patrícia de Santana. *Reinvenções da África na Bahia*. São Paulo: Annablume, 2004.

PINTO, Roque. *A Bahia reimaginada: como transformar um velho entreposto comercial em um novíssimo produtor de tradições*. Congresso Virtual de Turismo (NAYA), 2001. Disponível em: <http://www.naya.org.ar/turismo/congreso/ponencias/roque_pinto.htm> Acesso em: 22 de julho 2009.

_____. *Fábrica de tradiciones*. Salvador, Brasil. Em: *Revista Estudios y Perspectivas en Turismo*, Buenos Aires, v. 11, n. 1 e 2, p. 103-122, janeiro/abril de 2002.

_____. *A baianidade como distinção cultural e diferencial de mercado*. Em: VII Encontro Nacional de Turismo com Base Local (ENTBL), 2003. *Anais...* Ilhéus: Editus, 2003.

_____. *A invenção da baianidade recente: identidade, política e turismo no contexto soteropolitano*. *Cadernos do Cedoc: turismo, cultura, patrimônio*, v. 6, p. 9-25, 2006.

PORTELLI, A. *O massacre de Civitella Val de Chiana*. In FERREIRA, M. F. e AMADO, J. (Org). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, pp. 103-130.

PRESTES FILHO, Luiz Carlos (Coord.). Cadeia produtiva da economia do carnaval (RJ). Em SEMINÁRIO INTERNACIONAL EM ECONOMIA DA CULTURA, 1, 2007, Recife. Textos ... Recife (Pernambuco, Brasil): Fundação Joaquim Nabuco, 2007. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/geral/ascom/economia/economia_carnaval.pdf>. Acesso em: 30 set. 2007.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro: da origem européia ao símbolo nacional*. Ciência e Cultura, São Paulo, v.39, n.8, pp.717-729, ago.1987.

RABAÇA, Carlos Alberto e BARBOSA, Gustavo Guimarães. *Dicionário de comunicação*. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro – a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RISÉRIO, Antônio. *Carnaval ijexá; notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano*. Salvador: Corrupio, 1981.

_____. *Carnaval: As cores da mudança*. Afro-Ásia, Salvador, Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia; EDUFBA, n.16, pp.90-106, set.1995

_____. *Uma História da Cidade da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal Editores, 2004.

ROLNIK, Raquel. São Paulo. *Início da industrialização*. Em KOWARICK, I. (Org). *As lutas sociais e a cidade*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988, pp. 75-94.

SANSONE, Lívio. *Sócio-antropologia da música na Bahia. – S.A.M.Ba – Objetivos e metas*. Disponível em: <<http://www.ongba.org.br/afro/samba.html#obj>>. Acesso em: 10 de fev. 2011

SANT'ANNA, Márcia. *A cidade- atração: a norma de preservação dos centros urbanos no Brasil dos anos 90*. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura, Salvador, 2004.

_____. *Da cidade monumento à cidade documento*. Dissertação de mestrado em Arquitetura e Urbanismo. UFBA, Salvador, 1995.

SANTOS, Jocélio Teles dos. *O poder da cultura e a cultura no poder*. Salvador: Edufba, 2005.

SANTOS, Milton. *O centro da cidade de Salvador*. Salvador, UFBA, 1959.

SAVOLDI, Adiles. *A reconstrução da italianidade no sul do estado de Santa Catarina*. Em: BANDUCCI, Jr. Álvaro, BARRETTO, Margarita (Org). *Turismo e Identidade Local*. São Paulo: Papirus, 2005.

SILVA, Petrônio. *Ó Paí, ó: um capítulo a parte. Uma produção orientada para a transmediação*. TESE (Mestrado em Comunicação) – Universidade Anhembí Morumbi, São Paulo, 2010.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados, 2006.

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros. Identidade, povo e mídia no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2001.

SOUZA, Tânia C. Clemente. *Discurso e Imagem: perspectivas de análise do não verbal*. Disponível em: < <http://www.uff.br/mestcii/tania1.htm> > Acesso em: 10 de Fev. 2011.

STARLING, Cássio. *Em tempo real: Lost, 24 Horas, Sex and the City e o impacto das novas séries de TV*. São Paulo: Alameda, 2006.

TEIXEIRA, Cid. *Pré-textos para discussão – baianidade*. Salvador: Unifacs, 1996. pp. 9-13. Entrevista concedida a Eliana Brenner, José A. Saja e Mariella Vieira.

TELLES, Augusto C. da Silva. *Centros históricos: notas sobre a política brasileira de preservação*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 19, 1984.

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. 19ª Sessão, *Recomendação de Nairóbi*. Nairóbi, 26 de novembro de 1976.

UZEL, Marcos. *O Teatro do Bando: Negro, Baiano e Popular*. Editora P555: Salvador, 2003.

VERGER, Pierre. *Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de todos os santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

WOODWARD, Kathryn. *Identidade e Diferença: introdução teórica e conceitual*. Em: SILVA, Tomaz tadeu da (Org.). *Identidade e Diferença*. Petrópolis: Vozes, 2005.

SITES

<<http://bandaaraketu.blogspot.com/>>. Acesso em 05 de Nov. 2010.

<<http://ego.globo.com/Entretenimento/Ego/Noticias/Carnaval/0,,AA1461832-8031,00.html>>. Acesso: 24 de abril 2007.

<<http://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2011/02/cabines-de-seguranca-em-salvador-viram-quiosques-e-depositos-de-lixo.html>>. Acesso: em 21 de fev. 2011.

<http://oglobo.globo.com/cultura/revistadatv/mat/2008/07/18/pai_vira_serie_de_tv_mostra_pelourinho_contemporaneo_com_lazaro_ramos_cantando-547311637.asp>. Acesso em 10 de fev. 2011.

<<http://racabrasil.uol.com.br/cultura-gente/137/artigo155373-3.asp>>. Acesso em: 20 de dez. 2010.

<<http://vsites.unb.br/ics/sol/itinerancias/grupo/barbara/Artigos/pelourinho.htm>>. Acesso em 10 de fev. 2011.

<<http://www.agenciabaiana.com.br/materia.asp?id=2716>>. Acesso em: 19 de fev. 2011.

<<http://www.asmuquiranas.com.br>>. Acesso em: 22 de Nov. 2010.

<<http://www.atarde.com.br/cultura/noticia.jsf?id=740786>>. Acesso em: 5 de maio 2010.

<<http://www.blocoosmascarados.com.br/banda.html>>. Acesso em 22 de Nov. 2010.

<http://www.espacoacademico.com.br/057/57kerber.htm#_ftn5>. Acesso em 2 de dez. 2010.

<<http://www.ileaiye.org.br>>. Acesso em 22 de out. 2010.

<http://www.noticiasdabahia.com.br/ultimas_noticias.php?cod=10016>. Acesso em 22 de fev. 2011.

<http://www.paulosouto.com/2009/index.php?menu=detalhes&COD_NOTICIA=196>. Acesso em: 10 de fev. 2011

<http://www.paulosouto.com/2009/index.php?menu=detalhes&COD_NOTICIA=196>. Acesso em 18 de Jan. 2011

<<http://www.teatrovilavelha.com.br/gresidentes/bando.htm#bai>>. Acesso em 10 de fev. 2011.

<<http://www.terra.com.br/istoegente/396/entrevista/index.htm>>. Acesso em: 2 de dez. 2010.

<http://www.vermelho.org.br/ba/noticia.php?id_secao=58&id_noticia=140956>. Acesso em 18 de jan. de 2010.

<<http://www.vilammo.com/forum/index.php?showtopic=26522>>. Acesso em 17 de ago. 2009.

<<http://www.webartigos.com/articles/16063/1/a-representacao-da-bahia-na-obra-de-jorge-amado/pagina1.html>>. Acesso em: 22 de abril 2010.

ANEXOS

PEÇAS DO BANDO DE TEATRO OLODUM

Ó PAÍ, Ó (1992 / 2001 / 2007)

O espetáculo desenvolve uma história em torno de alguns habitantes do Pelourinho. Os velhos personagens de *Essa é nossa praia* (Primeiro espetáculo do grupo) voltam ao palco, acompanhados de novos tipos. O ambiente é um cortiço onde se instalam uma loja, um bar e algumas famílias, nesta montagem se discute problemas como o modismo da benção, a questão do extermínio de menores, discriminação, pobreza, exploração entre outros temas.

Informações técnicas

Texto: Marcio Meirelles e Bando de Teatro Olodum
Direção: Márcio Meirelles
Co-direção e Direção de Produção: Chica Carelli
Coreografia: Zebrinha
Música e direção musical: Jarbas Bittencourt
Cenário: Marcio Meirelles
Iluminação: Rivaldo Rio
Cenário e Figurino: Márcio Meirelles e Zuarte Junior

Elenco

Arlete Dias – Mary Star – aspirante a cantora
Auristela Sá – Carmem – lavadeira e que realiza abortos
Cássia Valle – Dona Raimunda - a vidente
Cell Dantas – Marcelo – militante negro
Clésia Nogueira – afilhada de Neuzão
Ednaldo Muniz – Roberto pitanga, compositor e funcionário do IPAC
Elane Nascimento – Dona Lúcia – vendedora da loja de seu Gereba
Érico Brás – Reginaldo – o taxista
Fábio Santana – Peixe Frito
Gerimias Mendes – Seu Gereba
Jamile Alves – Psilene
Jorge Washington – Sr. Matias - vendedor de quiabo
Leno Sacramento – Maicon Gel
Merry Batista – Dona Joana – proprietária do cortiço
Rejane Maia – a baiana de acarajé
Rídson Reis – Raimundinho - sobrinho de dona Raimunda
Robson Mauro – Lord Black - o guia turístico
Sergio Laurentino – o guarda
Telma Souza – Neuzão
Valdinéia Soriano – Dona Maria, esposa de Reginaldo

Atores Convidados

Amós Heber – Iolanda - travesti
Ruth Marinho- Professora

Músicos

Maurício Lourenço
Nine

ESSA É A NOSSA PRAIA (1991 / 2004)

"Em Essa é nossa praia, ganharam inspiração dramaturgicamente temas como os choques culturais entre a igreja evangélica e os adeptos do candomblé; o militante negro engajado na luta contra a discriminação racial; a ideologia do embranquecimento, (...); a importância das associações de mulheres na batalha por melhores condições de vida; a maternidade e a relação conjugal; o tráfico de drogas, a marginalidade e a prostituição; o sonho de ser artista, (...); a violência e a corrupção policial; o bate-boca cotidiano da vizinhança; e o dia-a-dia suado do gari que queria ter um salário mais digno para poder dar uma vida melhor aos seus filhos". (Marcos Uzel)

Informações técnicas

Texto: Marcio Meirelles e Bando de Teatro Olodum

Direção: Márcio Meirelles

Figurino: Bando de Teatro Olodum

Coreografia: Leda Ornelas

Músicas: Uteú (Sérgio Souto), Raça Negra (Valmir Brito e Gibi), Onisaurê (música sacra do candomblé - domínio público), Olodum no balanço das águas (Reni Veneno) e Protesto Olodum (Tatau)

Arranjos para percussão: Neguinho do Samba

Direção de Produção: Maria Eugênia Milet

Elenco

Anativo Oliveira (Pastor)

Antônio Capinan (Guarda)

Arlete Dias (Maria de Bonfim)

Dedé Maurício (Marcelo)

Edilson Bispo (Vai Lavar, personagem que desapareceu com a saída do ator)

Ednaldo Muniz (Roberto Pitanga)

Edvana Carvalho (Dona Lúcia)

Fábio Santos (Severino Lixeiro, personagem que desapareceu com a saída do ator)

Gerimias Mendes (Seu Gereba)

Jorge Washington (Seu Matias)

Eliete Miranda (Dona Maria, personagem substituído por Chandinha, com a saída da atriz)

Luciana Souza (Dona Joana)

Mazé Silva (Moncherri, personagem que desapareceu com a saída da atriz)

Mira Gomes (Prostituta, ações do personagem foram assimiladas por Amélia, com a saída da atriz)

Nauro Neves (Lord Black)

Nildes Vieira (Amélia)

Orlando Martins (Ratinho, personagem substituído por Brigadeiro, com a saída do ator)

Reinaldo Borges (Viadinho do Padre, personagem que desapareceu com a saída do ator)

Rejane Maia (Baiana)

Rita Santos (Bibelô)

Rivaldo Rio (Pintor)

Valdinéia Soriano (Maria)

Dois integrantes da Banda Mirim revezavam-se no papel de filhos de Dona Joana

Substituições

Agnaldo Buiú (Picó, personagem criado com a entrada do ator no grupo)

Auristela Sá (Bibelô)
Cássia Valle (Bibelô e Maria)
Cristóvão da Silva (Guarda)
Láudio Dourado (Guarda)
Lázaro Machado (Marcelo)
Lázaro Ramos (Picó)
Merry Batista (Professora, personagem criado para Ó Pai, Ó!, foi incorporado ao espetáculo)
Sérgio Amorim (Brigadeiro, personagem, criado em Bai bai Pelô, que substituiu Ratinho)
Suzana Mata (Chandinha, personagem criado em Bai bai Pelô, que substituiu Dona Maria)
Tânia Kayali (Bibelô)
Valdinéia Soriano (Lúcia)

Participação

Banda Mirim do Olodum

REMONTAGEM DE 2004

O espetáculo foi recriado a partir de oficinas ministradas pelos atores

Auristela Sá
Ednaldo Muniz
Érico Brás
Gerimias Mendes
Jorge Washington
Leno Sacramento
Merry batista
Nildes Vieira
Rejane Maia
Valdinéia Soriano

Direção: Marcio Meirelles
Co- direção: Chica Carelli
Direção Musical: Jarbas Bittencourt
Texto: Marcio Meirelles/Bando de Teatro Olodum
Cenografia e figurino: Marcio Meirelles
Iluminação: Espírito Santo e Rivaldo Rio
Direção de Produção: Chica Carelli

Elenco

Alessandro Barreto
Auristela Sá
Clésia Nogueira
Edgar Sacramento
Ednaldo Muniz
Elaine Santana
Eliana Negreiro
Érico Brás
Fabio Cabeça
Fernando Araújo
Geremias Mendes
Inaiara Ferreira
Iracema Ferreira
Jamile Caldas

Jorge Washington
Leno Sacramento
Marcio Néri
Merri Batista
Nelson Filho
Nildes Vieira
Rejane Maia
Robson Oliveira
Sérgio Laurentino
Tatiana Santana
Telma Souza
Valdinéia Soriano

O espetáculo foi remontado com apoio do convênio do Bando de Teatro Olodum com a Fundação Palmares

INFORMAÇÕES TÉCNICAS DO FILME Ó PAÍ, Ó

Título original: Ó Paí, ó

Gênero: Comédia

Classificação etária: 14 anos

Tempo de duração: 96 minutos

Lançamento: 30 / 03 / 2007

Direção: Monique Gardenberg

Roteiro: Monique Gardenberg

Distribuição: Europa Filmes

Diretor de Fotografia: Eduardo (Dudu) Miranda

Direção de Arte: Vera Hamburguer

Som: Guilherme Airoza

Edição: João Paulo de Carvalho e Giba Assis Brasil

Produção Executiva: Augusto Casé

Produtores: Augusto Casé, Paula Lavigne, Sara Silveira

Co-produção: Globo Filmes, Dueto Filmes, Dezenove Som e Imagens, Natasha Filmes

Figurino: Bettine Silveira

Trilha Sonora: Araketu, Caetano Veloso, Carlinhos Brown, Chiclete com Banana, Dorival Caymmi, Gilberto Gil, Ivete Sangalo, Luiz Caldas, Margareth Menezes, Novos Baianos, Olodum, Virginia Rodrigues

TRILHA SONORA

“Ó Paí, Ó”

Escrita por Caetano Veloso & Davi Moraes - Interpretada por Jauperi & Caetano Veloso

Ó po sol como se põe
E cobre de cobre o mar
Ó o frevo que se compõe
Ó pa lá

Ó pa aqui, ó po meu olho
Ó pa eu te olhando me olhar
Encara a cara da vida
Ói sangue sobre a avenida
ljexá.

Milhões e cada um é um
Milhões e cada um é só

Ó paí, ó paí, ó
Ó paí, ó

Ó paí, ó paí, ó
Ó paí, ó

Ó po jeito do Ilê
Ói preto no camarote
Ó pa a cobra dando o bote
Cordeiro de Oxumaré
Ói homem sendo mulher
Ó pa a igreja universal
Do guerrilheiro Muzenza
Ói que quenga

Ói que deusa veio do Rio
Saiu da televisão
Ó po poder do negão
Ó pa fila da PM
Ó pos meninos sem casa
Ó pos rapazes sem rua
Ó pa a modéstia da lua
Perdida atrás do farol
Ói que nó.

Ó paí, ó paí, ó
Ó paí, ó

“É d'Oxum”

Escrita por Gerônimo Santana & Vevé Calazans - Interpretada por Jauperi

Nessa cidade todo mundo é d'Oxum
Homem, menino, menina, mulher
Toda gente irradia magia
Presente na água doce
Presente na água salgada
Presente na água doce
Presente na água salgada

E toda cidade brilha
Seja tenente ou filho de pescador
Ou importante desembargador
Se der presente é tudo uma coisa só
A força que mora n'água
Não faz distinção de cor
E toda cidade é d'Oxum
É d'Oxum
É d'Oxum
Eu vou navegar
Eu vou navegar nas ondas do mar
Eu vou navegar nas ondas do mar

lá aguibá Oxum aurá olu adupé

“Ilha de Maré”

Escrita por Lupa & Walmir Lima - Interpretada por Mariene de Castro

Ah! Eu vim de ilha de Maré
Minha senhora
Pra fazer samba
Na lavagem do Bonfim
Saltei na rampa do mercado
e segui na direção
Cortejo armado na
Igreja Conceição
Aí de carroça andei cumade
Aí de carroça andei cumpade
Ah! Quando eu cheguei lá no Bonfim
Minha senhora
E da carroça enfeitada eu saltei
Com água, flores e perfumes
A escada da colina eu lavei
Aí foi que eu sambei cumade
Aí foi que eu sambei cumpade

“Vem Meu Amor”

Escrita por Silvio, Guio - Interpretada por Lázaro Ramos

Quando eu te vejo paro logo em seu olhar
O meu desejo é que eu possa te beijar
Sentir seu corpo, me atirar em seu calor
Pois o que eu quero é ganhar o seu amor

E fico assim querendo o seu prazer
Eu não consigo um minuto sem você
Tua presença alegrar meu coração
É pra você que eu fiz essa canção

Vem, meu amor, me tirar da solidão
Vem, meu amor, me tirar da solidão
Vem para o olodum, vem dançar no Pelô
Vem, meu amor, chega pra cá, me dá a mão

E fico assim o tempo todo a te esperar
Até que um dia você possa se tocar
E vem correndo me tirar da solidão
E só assim conquistarei seu coração

“Samba Duro/Pai é Pai...”

Meninos do Pelô

Pai é pai, mãe é mãe
Eu sou xodó de mamãe
Mãe é mãe, pai é pai
Eu sou xodó de papai

Papai coruja, mamae vem me corujar

Samba duro na batida quero ver você sambar
É mamãe, é mamãe
No compasso da batida quero ver você sambar
Subir a ladeira, subir a ladeira

A cantar assim
ai ai ai , ai ai ai ai
Lua de cetim
ai ai ai , ai ai ai ai

Pai é pai, mãe é mãe
Eu sou xodó de mamãe
Mãe é mãe, pai é pai
Eu sou xodó de papai

Papai coruja, mamae vem me corujar

Eu levei uma carreira
Esta foi pequenininha
Um facao de dez arroba
um cabo e uma banhinha
Uma cesta de ovos, setecentas galinhas
E que o trem corre
(coro) e por cima da linha
E que o trem corre
(coro) e por cima da linha

Din din din don don ai
Din din din don don ai
Din din din don don ai
Ai ai ai ai

“Caldeirão”

Psirico - Part. Esp.: Davi Moraes

Que figura doida,
Super descolada.
Tá afim de azaração,
Acesa que nem vulcão!
E se me der mole
Vo zuar geral
Pego essa galera
E levo pro meu Caldeirão!
Pôe pra derreter,
Pôe pra derreter,
Quanto mais eu mecho dá vontade de mecher
Pôe pra derreter,
Pôe pra derreter,
Quanto mais eu mecho dá vontade de mecher
Mais que figura doida,
Superdescolada.
Tá afim de azaração,
Acesa que nem bocão!
E se me der mole
Uso a geral
Pego essa galera
E levo pro meu Caldeirão!

“Tô Carente”

Escrita por Edu Luppa, Tivas Miguel, Marquinhos Maraial - Interpretada por Banda Calypso

Me ama
Estou infectada com o vírus
Da paixão
Que sara o seu amor
É um remédio que me cura da solidão
Me assanha
Meu corpo está com febre de desejos
Me abraça e me acalma com um beijo seu
Preciso de uma overdose de carinho
Deitar e rolar com você, com você..

ah, ah eu quero colo
Vem que eu to carente
ah, ah porque do seu
Amor sou dependente

Eu não aguento mais ficar
Sozinha me faz um denço
Que eu tô caidinha,
Grito seu nome saio pela
Rua vou delirando
De saudade sua..
Calypsoooo

“Lili”

Edson Gomes

Vamos amigo lute
Vamos amigo lute
Vamos amigo lute uoh oh!
Vamos amigo ajude, se não
A gente acaba perdendo o que já conquistou... ("iêa")
A gente acaba perdendo o que já conquistou ...bis
Vamos levante lute
Vamos lavente ajude
Vamos levante grite
Vamos levante agora
Que a vida não parou
A vida não para aqui
A luta não acabou
E nem acabará
Só quando a liberdade raiaaarr iêa
Só quando a liberdade raiaaarr...

Liberdade
Liberdade
Teu povo clama lili
Dona lili

“I Miss Her”

Escrita por Lázaro Negrummy - Interpretada por Lázaro Negrummy, Virginia Rodrigues

Oh lord
I'd like to know where she is now
If she thinks about me or not
Oh not, Oh lord
I wanna give her all my love
My life, my heart
And please her

I wonder if I'm right?
Or must I try to forget her?

Be near me, darling
I miss you darling
Oh bring me, darling
Your sweet kiss, darling

I thought you were happy with me
But I think I made a mistake
Thinking about it
Darling, am I right or wrong?

Be near me, darling
I miss you darling
Oh bring me, darling
Your sweet kiss, darling

Oh jah! Oh jah!
I'd like to be near her
Oh jah! Oh jah!
I miss and love her

“Sonho Aventureiro”

Araketu

Tô de partida, desarmado
e no peito o coração
não levo nada, deixo um sonho
aventureiro de emoção.

Esqueço tudo
pra viver livremente nova paixão
vagando afora encontro o mundo
como um livro aberto esperando a lição.

Foi por amor
todo esse tempo que construí
tudo que passou e me fez sentir
momentos de felicidade.

Ao longe, a saudade apertou
a dor, uma navalha cega
que o amor deixou
em pedaços de bondade.

Da vida sou pioneiro
meu amor
faço do prazer o primeiro
sedutor
te quero de corpo inteiro
pra que o sonho conquiste o luar.

Vem, vem, vem, se balançar meu bem
vem, vem, que o ARA KETU tem, tem
o dom de eternizar
toda fonte de luz
que é pra gente se amar.

“Canto do Mundo”

Escrita por Caetano Veloso - Interpretada por Lázaro Ramos

Pr'esse canto do mundo
De onde é que ele virá
Do meu sonho profundo
Ou do fundo do mar

Com que voz cantará
Com que luz brilhará
Há de vir seja como for

Pr'esse canto do mundo
De onde virá o amor?

Nessa vida vazia
Por que tarda meu bem?
Uma imensa alegria
Que se guarda pra quem?

Seja um anjo do céu
Seja um monstro do mar
Venha num disco voador
Mas que saiba que é meu
No segundo que olhar

Pelo encanto maior

Pr'esse canto do mundo
Quando virá o amor?

O meu amor...
O meu amor...

“Depois Eu Volto”

Batatinha

É carnaval
É hora de sambar
Peço licença ao sofrimento
Depois eu volto pro meu lugar
É carnaval
É hora de sambar
Peço licença ao sofrimento
Depois eu volto pro meu lugar
Dona tristeza, dê passagem à alegria
Nem que seja por um dia
Pois respeito sua posição
Mas hoje eu reclamo com toda razão
Mas hoje eu reclamo com toda razão

“Adeus Bay Bay”

Ilê Aiyê - Part. Esp.: Daúde

Quer ir embora vai
Adeus bay bay
Quando você me quiser
Estarei no ilê já não te quero mais
Até chorar chorei
Não pude suportar
Ao ver se acabar todo amor que eu te dei
E pra curar então
Meu pobre coração
Eu vou sair de ilê
Vou me esquecer de você no meio da multidão
Eu vou com o negro mais lindo
Desfilar na avenida e te matar de paixão

“Araketu Bom Demais”

Escrita por Dinha - Interpretada por Araketu

Não dá prá esconder
O que eu sinto por você Ara
Não dá, não dá, não dá, não dá

Só sei
Que o corpo estremece
As pernas desobedecem
Inconscientemente a gente dança
As mãozinhas então embalam
Quando passa eu vou atrás
Só sei
Que o Ara Ketu é bom demais

Ê ô
Ê a ê a ô

Dancei, eu quebrei balancei, vibrei
O Ara Ketu me fez dançar
Bota as mãozinhas pro ar
Ê ô
Ê a ê a ô

“Ralé”

Escrita por Carlinhos Brown, Gerônimo Santana, Alain Tavares - Interpretada por
Timbalada

Jesus desde menino
é palestino
é palestino
jesus desde menino
é palestino
é palestino
ralé é
ralé é
ralé é
ralé
50 talibans no bando
e zé na romaria
o mundo vai se transformando
perfume de maria
e com trabalho e contrabando
nas ruas da bahia
agente é solução se amando
tá quente a guerra fria
jesus desde menino
é palestino
é palestino
jesus desde menino
é palestino
é palestino
ralé é, ralé é, ralé é

“Protesto do Olodum Lá Vou Eu”

Escrita por Tatau - Interpretada por Tatau, Margareth Menezes, Daniela Mercury, Denny, Lázaro Ramos

Força e pudor
Liberdade ao povo do pelô
Mãe que é mãe no parto sente dor
E lá vou eu

Declara a nação,
Pelourinho contra a prostituição
Faz protesto
Manifestação
E lá vou eu
Aqui se expandiu
E o terror já domina o brasil
Faz denúncia olodum pelourinho
E lá vou eu

Brasil liderança
Força e elite da poluição
Em destaque o terror
Cubatão
E lá vou eu, oh!

loioioio
Lalalala
E lá vou eu

Brasil nordestópia
Na bahia existe etiópia
Pro nordeste o país
Vira as costas
E lá vou eu

Nós somos capazes
Pelourinho a verdade nos trás
Monumento caboclo da paz
E lá vou eu, oh
loioioio
Lalalala
E lá vou eu

Desmound tutu
Contra o apartaid
Lá na áfrica do sul
Vem saudando o Nelson Mandela
O olodum, oh

loioioio
Lalalala
E lá vou eu

Moçambique, Moçambique, Moçambique,
Moçambique, Moçambique, Moçambique