

V ENECULT

QUINTO ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA

V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura

27 a 29 de maio de 2009

Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil.

QUE CIDADE É ESSA?: REPRESENTAÇÕES DA SALVADOR CONTEMPORÂNEA NO TEATRO SOTEROPOLITANO ATUAL E NA TELEVISÃO

Claudio de Oliveira Simões¹

Resumo

O ensaio discorre sobre a utilização dos estereótipos na representação da cidade de Salvador na série televisiva *Ó paí, ó*, da Rede Globo de Televisão, a quebra desses estereótipos na montagem teatral *A bofetada*, pela Companhia Baiana de Patifaria, e propõe uma análise das diferentes representações de Salvador na dramaturgia soteropolitana atual, com ênfase na identificação da classe média com a cidade contemporânea.

Palavras-chave: dramaturgia soteropolitana; cidade de Salvador; representação; identidade; estereótipo.

1 “A BAHIA COMO VOCÊ NUNCA VIU”

No segundo semestre de 2008, estreou, na Rede Globo de Televisão, a série *Ó paí, ó*, inspirada na peça teatral homônima, escrita por Marcio Meirelles a partir de seu trabalho com o Bando de Teatro Olodum. O slogan de lançamento da série televisiva era instigante: “A Bahia como você nunca viu”. Levava a se imaginar que o que se veria na telinha da tevê seria bem diferente das representações estereotipadas sobre a Bahia e a cidade de Salvador que comumente são feitas pelas produções cinematográficas e televisivas produzidas por artistas e emissoras do sudeste do país. Afinal, apesar de ser uma co-produção da Rede Globo com a Dueto Filmes, ambas cariocas, a série contava com um elenco quase que exclusivamente baiano, que fazia parte também da equipe de criação dos roteiros. Porém, este elenco baiano, com um sotaque genuinamente soteropolitano – um tanto exagerado, é verdade –, foi a única coisa da série que, de fato, poderia ser encarada como uma novidade, como uma Bahia “nunca vista”.

No mais, o que se pôde ver na série foi a mesma representação de uma Salvador restrita ao chamado Centro Histórico, com seus casarões antigos e suas ladeiras de

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. E-mail: claudio_simoes@uol.com.br.

paralelepípedos, habitada quase que exclusivamente por negros pobres, de baixa escolaridade, muitos deles inclinados à vadiagem, à desonestidade e à prostituição. São praticamente o mesmo cenário e tipos humanos da Salvador de há mais de cem anos, apontados por Walter Fraga Filho (1996) em seu livro *Mendigos, moleques e vadios na Bahia do século XIX*. Contudo, como aponta Eneida Leal Cunha (1999), após a reforma empreendida pelo estado no Pelourinho, visando o empreendimento turístico, o chamado Centro Histórico voltou

a ser o centro de circulação de uma população negra e mestiça de caracterização semelhante à depreendida por Fraga no século XIX: são jovens, predominantemente entre 15 e 25 anos, não têm trabalho fixo ou regular, por força da carência de empregos na economia que se encolhe, mas por força também da recusa a inserir-se no [...] mercado de trabalho convencional.

Essa “população negra e mestiça” sem “trabalho fixo ou regular” continua circulando pela área do Centro Histórico de Salvador até hoje. Desta forma, o recorte da cidade de Salvador apresentado pela série *Ó pai, ó*, por mais estereotipado que seja e por mais que repita tipos humanos encontrados no século XIX, pode, de fato, encontrar eco na cidade real do começo de século XXI. O slogan “A Bahia como você nunca viu”, porém, não parece ser o mais adequado a uma representação ficcional da cidade que repete os clichês de mais de um século, nem a Salvador do começo do século XXI se resume a este recorte.

2 REPRESENTAR

Em *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*, Iser (2002, p. 983) aponta que:

O fictício [...] se qualifica como uma específica forma de passagem, que se move entre o real e o imaginário, com a finalidade de provocar sua mútua complementaridade. Enquanto forma de passagem, o fictício seria um fato, porquanto por ele se realizam contínuos processos de troca, ainda que em si mesmo seja um nada, pois existe apenas por estes processos de comutação.

O fictício seria, desta maneira, uma espécie de ponte entre o real e o irreal e, enquanto ponte, adquire concretude. É com essa concretude ficcional, não somente com a concretude das pedras que, segundo Pechman (1999), uma cidade é construída. Além de pedras e concreto, além de casas, edifícios, viadutos e... pontes, uma cidade é

construída também com os textos, literários ou não, que a representam. “É o discurso [...] que faz da pedra, cidade” (PECHMAN, 1999).

O discurso se transforma em cidade, e a cidade, por sua vez, é também discurso. Gomes (1997) indica que “escrever [...] a cidade é também lê-la”, e propõe:

Indagar sobre as representações da cidade na cena escrita construída pela literatura é, basicamente, ler textos que lêem a cidade, considerando não só os aspectos físico-geográficos (a paisagem urbana), os dados culturais mais específicos, os costumes, os tipos humanos, mas também a cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a memória da cidade e a cidade da memória.

Salvador já teve vários “leitores” fervorosos. Em *Bahia: colonização e culturas*, Alves, Bacelar e Cunha (2008, p. 16) comentam que a cidade

Foi sucessivamente descrita, em tons superlativos, pelos cronistas dos primeiros séculos, execrada e amada nos versos do poeta barroco seiscentista Gregório de Matos, [...] exaltada nos poemas romântico-libertários do abolicionista Castro Alves, ficcionalizada nos romances de Jorge Amado que correm o mundo.

São “leituras” que, junto com outras tantas, como o teatro e a teledramaturgia de Dias Gomes, os relatos em prosa e em verso de Godofredo Filho e as canções de Dorival Caymmi, construíram um poderoso imaginário da cidade. Salvador é identificada como a cidade do casario colonial, sobrados, ladeiras, escadarias, torres de igrejas, terreiros de candomblé, culinária exuberante, prostitutas, vagabundos, preguiça, mar e carnaval. Um imaginário que remonta à própria fundação da cidade, porto, “lugar natural do acolhimento, do trânsito, da troca, da mistura” (ALVES; BACELAR; CUNHA, 2008, p. 16). Um imaginário que, como aponta Mônica de Menezes Santos (2005), “tem sido cristalizado, repetido e comercializado”. Um imaginário que tem sido utilizado, até hoje, de formas muitas vezes caricatas, nas representações de Salvador por artistas de outros lugares, notadamente no cinema e na televisão, como já apontei. Um imaginário que se tornou um estereótipo, e que também, de certa forma, se impôs como uma *norma* para a identificação de um texto como baiano.

O eixo Rio-São Paulo, onde se concentra a maior parte da produção televisiva e cinematográfica do país, tende a assumir suas características locais como referências de normalidade e a colocar as outras regiões do país em estereótipos firmados num momento em que a nossa literatura buscava no regionalismo uma afirmação das identidades de cada estado. A manutenção, no eixo Rio-São Paulo, desses estereótipos regionais como paradigmas para a representação dos outros estados do país é

compreensível. Repete um modelo em que a cultura dominante acredita saber mais sobre as culturas periféricas do que elas mesmas (EAGLETON, 2005). O curioso é a manutenção dos estereótipos pelos próprios artistas pertencentes às culturas periféricas.

Em dezenove anos de experiência como autor teatral em Salvador – iniciada de forma amadora em 1990 e profissional em 1992 –, eu tenho encontrado grande resistência, principalmente fora da Bahia, mas também dentro dela, a caracterizar meus textos como baianos. Isto se deve por não haver, na maioria deles (a única exceção é *Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia*), referências àqueles elementos citados como identificadores de Salvador e por retratarem uma classe média às voltas com questões do cotidiano urbano, contemporâneo. Ou seja, são textos caracterizados como não-baianos por não corresponderem fielmente àquele imaginário da cidade tão repetido e cristalizado durante anos.

Contudo, não custa repetir, aquele é um imaginário criado a partir de uma representação antiga de uma Salvador também antiga, e, por mais que todos aqueles elementos citados ainda existam e sejam fortes na cidade, eles não bastam para explicar a Salvador urbana, contemporânea. No antigo Pelourinho, não cabe a arquitetura de Fernando Peixoto, com o impacto visual de seus prédios do conjunto Cidadella, que compõem, desde a década de 80, a identidade visual de Salvador. Não cabe o trânsito intenso e quase parado da região do Shopping Iguatemi às seis horas da tarde. Não cabe a profusão de condomínios que tem pipocado por toda a Paralela.

A questão que emerge aqui é se essa Salvador urbana e contemporânea anseia por se ver representada tanto quanto a Salvador antiga.

3 UMA BOFETADA

Em 1988, estreou o espetáculo *A bofetada*, que, apesar de ser uma coletânea de textos cariocas, apresentava profunda identificação com o estilo de vida da cidade e alcançou um sucesso inesperado, mudando todo o cenário teatral soteropolitano.

A bofetada era dirigida por Fernando Guerreiro e interpretada pela Companhia Baiana de Patifaria e reunia quatro esquetes cômicos: um de Mauro Rasi (“O calcanhar de Aquiles”, extraído de *Pedra, a tragédia*), dois de Miguel Magno e Ricardo de Almeida (“O ponto e a atriz” e “Fanta e Pandora”, ambos extraídos de *Quem tem medo de Itália Fausta*), e um criado coletivamente pelos atores e diretor. No ano seguinte à estréia, o quarto quadro original foi substituído por um quadro, também de criação

coletiva, que fazia parte do espetáculo anterior da Companhia Baiana de Patifaria, *Abafabanca*. Em 1990, o quarto quadro foi limado definitivamente do espetáculo, que ficou reduzido às três esquetes dos autores cariocas.

A permanência de *A bofetada* em cartaz, quase que ininterruptamente, durante seis anos (remontado posteriormente, o espetáculo permanece em cartaz até hoje) inspirou outros artistas e produtores teatrais locais a manterem suas peças em cartaz. Até o fenômeno de *A bofetada*, a prática mais comum era se ensaiar um espetáculo durante dois ou três meses e ficar em cartaz por apenas algumas semanas. Já na década de 90, eram raros os espetáculos da cidade que não ficavam em cartaz por pelo menos um ano. Houve um aumento do número de salas de espetáculo, cursos e escolas de teatro, montagens e grupos teatrais.

Tamanho crescimento foi desejado, almejado e festejado por uns, e detratado por outros. Luiz Cláudio Cajaíba (1999) – pelo visto, um dos que festejaram – relata o surgimento da expressão “teatro axé”, derivada da expressão *axé music*, cunhada pela imprensa para designar, de forma pejorativa, a música *pop* carnavalesca produzida na Bahia a partir da década de 1980:

A expressão ‘teatro axé’, por sua vez, mesmo não tendo a mesma amplitude, nem tendo sido adotada pela mídia, carrega esse mesmo caráter pejorativo. Alguns deponentes, integrantes da própria classe teatral, referem-se ao teatro axé como um teatro inconstituinte, que não provoca, não mobiliza o espectador. Parece contraditório, visto que, foi exatamente este teatro que impulsionou a volta do público às salas.

Esse público é predominantemente de classe média, que é quem pode pagar o preço do ingresso. É um público que vive numa Salvador urbana e que reside em bairros não-periféricos. É plausível pensar que, dentre as razões da popularidade incontestável de *A bofetada*, com seus quase vinte e um anos em cartaz, esteja o desejo desse público de classe média de se identificar com o que é representado no palco. Um desejo que o espetáculo, sem dúvida alguma, tinha todas as condições para satisfazer. Em primeiro lugar, porque os textos que compõem o espetáculo são clássicos do chamado teatro besteirol carioca (mesmo o quarto quadro, assinado pelos atores e pelo diretor, era visivelmente inspirado em outro clássico do besteirol carioca: *As sereias da Zona Sul*, de Miguel Falabella e Vicente Pereira), que tem, como uma das principais características, a crônica ácida das mazelas da classe média. Em segundo lugar, porque os atores da montagem original impregnaram o espetáculo com tantas expressões e

alusões a fatos e lugares da cidade, que se identificavam ali personagens verdadeiramente baianas, possíveis de existir na Salvador daquele momento.

O público soteropolitano pôde ver, em *A bofetada*, personagens baianas de classe média. E pôde ver também uma representação do negro que foge ao determinismo marginalizante do clichê sobre Salvador. No quadro mais popular do espetáculo, “Fanta e Pandora”, duas professoras universitárias dão uma hilariante aula sobre fonemas da Polinésia. O ator que interpreta uma das professoras (todas as personagens femininas são interpretadas por homens), Lelo Filho, é afro-descendente. Nem o texto original nem os textos acrescentados pelos atores no quadro fazem referência à raça das personagens. Porém, o simples fato de o grupo e a direção terem escolhido um ator afro-descendente para interpretar Fanta Maria cria na montagem um contraponto interessante com o estereótipo do negro baiano pobre. Ao invés do negro pobre, vadio, sem profissão, sem conseguir ingressar no mercado de trabalho, uma negra classe média, professora universitária.

Ora, Salvador é uma cidade em que a maior parte da população é negra. E, apesar de a maioria desses negros ainda se situar nas camadas mais pobres da população, muitos já pertencem à classe média. Apesar de muitos desses negros situados nas camadas mais pobres não terem um nível mais alto de escolaridade, outros tantos têm conseguido vencer as barreiras econômicas e sociais para chegarem à universidade. Tornar negra uma personagem como Fanta Maria, uma professora universitária com doutorado, quebra o clichê determinista em que o negro é representado sempre pobre, com baixa escolaridade, sem emprego ou empregado em posições subalternas. É interessante notar, por exemplo, que na citada *Ó pai, ó*, tanto na série quanto na peça que inspirou o produto televisivo, apesar de haver quase duas dezenas de personagens negros de destaque, nenhum deles é universitário ou parece ter nível universitário.

4 SALVADOR NA DRAMATURGIA SOTEROPOLITANA ATUAL

O crescimento do teatro baiano, a partir do sucesso de *A bofetada*, veio acompanhado também do surgimento de novos dramaturgos que, junto aos poucos autores teatrais que já estavam em atividade na cidade até meados dos anos noventa, têm oferecido a Salvador um leque de textos dramáticos dos mais variados estilos. Comédias, dramas, musicais, peças didáticas fazem parte dessa nova dramaturgia

soteropolitana, que tem tido muito boa aceitação do público. Dos espetáculos de maior êxito nas últimas décadas em Salvador, muitos são de autores baianos contemporâneos, como *Os cafajestes* (de Aninha Franco), *Cabaré da rrrrrraça* (de Marcio Meirelles e Bando de Teatro Olodum), *O vôo da asa-branca* (de Deolindo Checcucci), e *Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia* (de Cacilda Povoas, Claudio Simões e Gil Vicente Tavares). Chega a ser comum, ultimamente, que o número de peças baianas em cartaz seja maior do que o número de peças não baianas. No último fim de semana de agosto de 2005, por exemplo, quando iniciei minha pesquisa sobre a representação da cidade na dramaturgia soteropolitana, dos 22 espetáculos adultos em cartaz em Salvador, metade tinha textos originais assinados por autores contemporâneos residentes na cidade, 3 eram adaptações assinadas por residentes em Salvador, 2 eram colagens, 1 era de autor baiano já falecido e apenas 5 eram de autores não baianos não residentes em Salvador. Além disto, todos os 13 espetáculos infantis em cartaz no mesmo fim de semana eram assinados por autores baianos, sendo 8 textos originais e 5 adaptações. (A TARDE, 2005).

Esta pluralidade de autores, naturalmente, não representa de uma única maneira a cidade de Salvador. Mas um ponto que parece comum à maior parte desses autores é que a bem sucedida representação de personagens de classe média soteropolitanos em *A bofetada* não os motivou a pensar numa maior representação da classe média da cidade. O curioso é que são autores pertencentes à classe média de Salvador, mas o foco de suas escritas nem sempre recai sobre si mesmos.

Em seu artigo “Crise na dramaturgia brasileira”, Gil Vicente Tavares (2004) indica que, além de compreender todos os fatores que levaram a uma crise mundial na dramaturgia, a crise brasileira parece ter suas particularidades.

Segundo Tavares, boa parte da dramaturgia brasileira tem sido apoiada na representação, feita por autores intelectuais de classe social dominante sobre personagens de nível sócio-econômico e cultural mais baixo. O sertão e o morro são temas recorrentes. Escreve-se sobre uma realidade brasileira que não corresponde, necessariamente, à realidade do autor. Nem à realidade da platéia, já que o público que consome teatro, como já apontei, em sua grande parte, é a classe média. Tavares (2004, p. 101) não acredita que “a classe média indo ver a classe média falar do povo” possa ser “um fenômeno instigante”. Por outro lado, expor de uma forma crítica as questões pertinentes à classe média, provocando discussão e reflexão, afasta o público. Tavares (2004, p. 105-106), então, lança a questão:

Será que estamos resumidos a vender o homem do sertão – pela sua excentricidade (até que ponto não seríamos aproveitadores da cultura popular como produto de venda exótico?); vender o homem do morro – pela sua miséria (até que ponto não nos aproveitamos do sentimento cristão de pena ou do sentimento socialista de igualdade social para tratar dos pobrezinhos da favela, humilhados pelo sistema malvado); ou vender nós mesmos dentro de uma estética do palatável, através de uma sátira pequeno-burguesa de efeito imediato (por exemplo; aquele estilo *sitcom* que invadiu feito praga o teatro e o cinema), onde rimos de nossas mazelas mais comuns e que menos incomodam, e que perpetuam – pois o que não incomoda não modifica – a mesmice e a mediocridade, a postura de rebanho, de comum? [grifo do autor].

Em seu artigo, Tavares não chega a citar explicitamente a dramaturgia baiana. Mas, se substituirmos o “homem do morro” do parágrafo acima transcrito pelo “morador do Pelourinho” ou pelo “morador do subúrbio”, a questão de Tavares pode servir como uma luva a parte do teatro baiano.

Assim, em *O muro*, Cacilda Povoas (2004), uma autora da classe média, fala sobre jovens do subúrbio, em estado de extrema pobreza, que precisam traficar os alimentos da merenda escolar para sua família através do muro da escola em que estudam. Em *Esse Glauber*, Aninha Franco (2005), outra autora da classe média, dois cordeiros – aqueles trabalham no carnaval, segurando as cordas dos blocos – esperam pelo pagamento. Apesar de ambas as autoras terem saído do espaço clichê de Salvador, não deixam de repetir o estereótipo do baiano pobre.

Por outro lado, quando o dramaturgo baiano volta seus olhos para a classe média, tende a omitir as marcas identitárias da cidade, não criando uma classe média soteropolitana, mas uma classe média que pode pertencer a qualquer grande cidade, uma “cidade imaginária liberta de tais marcas” (GOMES, 2000). É o caso de Cláudia Barral (2000), em *O cego e o louco*, em que, um homem de classe média imagina cuidar do irmão cego – trata-se de um delírio da personagem –, enquanto filosofam sobre a vida e discorrem sobre temas cotidianos.

Além desses textos teatrais, que reafirmam o estereótipo da cidade pobre ou que negam a identificação da classe média com a cidade, há também textos que tratam de temas que estão fora da cidade de Salvador, como é o caso de *O vôo da asa-branca*, de Deolindo Checucci, sobre a vida do cantor e compositor Luiz Gonzaga, ou o *Auto de Angicos*, de Marcos Barbosa, que imagina o último café da manhã de Lampião e Maria Bonita.

Sobram, na nova dramaturgia soteropolitana, poucos textos e autores que voltem seus olhos para a classe média da cidade. Talvez porque a classe média da cidade não seja, de fato, interessante ou talvez porque não se pareça interessante escrever sobre a classe média numa cidade tão cheia de história como Salvador.

Porém, é essa classe média que vive e cria a Salvador urbana, com pretensões cosmopolitas, com tudo de bom e de ruim que isso possa acarretar. Não representar essa classe média é condenar a cidade imaginária a permanecer com a mesma construção do passado.

REFERÊNCIAS

ALVES, Lizir Arcanjo; BACELAR, Jeferson; CUNHA, Eneida Leal. Bahia, colonização e culturas. In: RAMOS, Natália; RUBIM, Antonio Albino Canelas. (Org.). *Estudos da cultura no Brasil e em Portugal*. Salvador: EDUFBA, 2008, v. 1, p. 15-66.

CAJAÍBA, Luiz Cláudio. Sobre a “estética axé” no teatro baiano. In: *Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*. Salvador, n. 8 (Recepção na arte e na educação), p. 35, dez. 1999.

CUNHA, Eneida Leal. Cenas e cenários da cidade negra. *Semear*, Rio de Janeiro, n.3, 1999. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/3Sem_12.html>. Acesso em: 14 jul. 2008.

EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. São Paulo: UNESP, 2005. 204 p.

FRAGA FILHO, Walter. *Mendigos, moleques e vadios na Bahia do século XIX*. Salvador: Hucitec/EDUFBA, 1996.

FRANCO, Aninha. *Esse Glauber*. Salvador: Gráfica Cartograf, 2005.

GOMES, Renato Cordeiro. Cartografias urbanas: representações da cidade na literatura. *Semear*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 1997. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/1Sem_12.html>. Acesso em: 30 ago. 2005.

GOMES, Renato Cordeiro. Cidade e nação na narrativa brasileira contemporânea: uma guerra de relatos. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Porto - Portugal, v. 03, n. 02, p. 609-619, 2000. Disponível em: <<http://www.lusitanistasail.net/gomes01.htm>>. Acesso em 14 jul. 2008.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v.2, p. 955-987.

PECHMAN, Robert Moses. Pedra e discurso: cidade, história e literatura. *Semear*, Rio de Janeiro, n.3, 1999. Disponível em: <http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/3Sem_06.html>. Acesso em: 30 ago. 2005.

POVOAS, Cacilda. *O muro*. 2004. (Recebido por e-mail em 25 ago. 2005.)

SANTOS, Mônica de Menezes. As Bahias de Godofredo Filho. In: I ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2005, Salvador. *CULT – Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador: UFBA. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecul2005/MonicadeMenezesSantos.pdf>>. Acesso em 14 jul. 2008.

TAVARES, Gil Vicente. Crise na dramaturgia brasileira. *Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*. Salvador, n. 12 (Matrizes estéticas na cena contemporânea), p. 101, jul. 2004.