

BREGA COM FRESCOR CARIBENHO

Dayse Porto de Santana

A série *Ó Paí, Ó* foi exibida entre 2008 e 2009 na rede Globo, com direção geral de Monique Gardenberg. Originário do teatro, o texto narra o cotidiano de moradores de um cortiço no centro histórico de Salvador, na atualidade. Desde o título, a obra traz uma referência à cultura oral baiana, popular, urbana, da população de baixa renda, e se propõe claramente a discutir a representação, especificamente desse grupo de pessoas.

A relação cultura *versus* grupo social ultrapassa a construção de personagens e suas relações familiares, afetivas, sociais. Ultrapassa mesmo os conflitos básicos que, como é comum em boa dramaturgia, traçam um diálogo entre questões humanas universais justamente com o contexto e marcas locais. Na série, a discussão sobre a cultura, especialmente sobre o que é pertencer a um grupo baiano, negro, de baixa renda, é o tema.

É o caso do episódio “Brega”, da primeira temporada, exibido em 2008. Assim como acontece em outros episódios, a cena de abertura é um esquete cômico que introduz o tema do dia e demonstra o uso da expressão “Ó Paí, Ó” – uma abreviação de “Olhe para isso, Olhe”, usada em situações de espanto, indignação, lamento, deboche, entre outros. A necessidade de explicar em cena o termo oral evidencia que a palavra não é suficiente para a plena comunicação e significação. Ela é implementada, modificada, por exemplo, pela *performance*, que está ligada a um “acontecimento oral e gestual”, com a ideia de uma presença de corpo, a ligação a um espaço e uma situação de teatralidade, além da presença do público, num composto que originaria a “energia propriamente poética”. (ZUMTHOR, 2000, p. 40).

A cena inicial em “Brega” não apenas indica mais um uso da expressão *Ó Paí, Ó* como também chama a atenção para uma característica marcante no grupo: a comunicação dos personagens dentro do cortiço, entre os apartamentos. Em cenas subsequentes e rápidas, cada um dos moradores é mostrado em sua casa, ou seja, subdivisão do sobrado, fazendo suas atividades corriqueiras. Trata-se da cena que antecede à queima do disjuntor de energia e, não coincidentemente, todos estão em alguma atividade de sobrecarga da rede elétrica.

No chuveiro, Roque toma banho cantando a música “Muito Estranho”¹, composição de Nando Reis. Mãe Raimunda está diante de seus santos cujas luzes não acendem.

RAIMUNDA- *Oxente! Raimundinho, ó pá qui! Ó Pá qui, que loucura!*

RAIMUNDINHO- *Loucura? Loucura é Roque cantando alto o tempo todo na cabeça da gente!*

(Raimunda chega numa fenda para a casa de Roque)

RAIMUNDA- *Ô, Roque! Vamo parar aí com esse banho que eu quero armar minha tenda!*

(Roque segue cantando sem escutar.)

BAIANA- *O que vocês estão ligando aí que eu quero usar meu multiprocessador turbo com dispositivo autolimpante, hein, gente?*

REGINALDO- *Aí, hein, Baiana! Tá com multiprocessador turbo com dispositivo autolimpante! Depois vem dizer que acarajé não dá dinheiro!*

Com a sobrecarga, o disjuntor queima e todos ficam no escuro. O personagem Roque percebe que a água está fria e sai do banho interrompido, com espuma de sabão pelo corpo.

ROQUE - *Ó Paí, Ó!*

(Sobe vinheta de abertura.)

Nesse caso, a expressão Ó Paí, Ó funciona como uma reação à situação nada agradável da falta de energia elétrica naquele momento nada oportuno. Tem efeito de comicidade, o modo como Roque fala, com a espuma branca do sabão sobre o corpo. Chama a atenção especialmente toda a construção da cena, que representa um modo de vida muito ancorado na forte marca da oralidade. Como demonstrado na transcrição, há uma convivência próxima, como que familiar, entre os vizinhos, que desafia os padrões burgueses de privacidade. Isso será reiterado nos diálogos, nos modos de interação em diversos outros momentos.

Após a queima do disjuntor, Joana, a dona do cortiço, cobra de cada um dos moradores a taxa de R\$ 250,00 (duzentos e cinquenta reais) pelo conserto da estrutura elétrica do prédio. Ninguém tem o dinheiro. Da cena da reunião, corta para uma cena num hotel de luxo de Salvador em que Reginaldo, o taxista, vai buscar uma passageira. O nome da

¹ A canção “Muito Estranho” é uma composição de Nando Reis, muito tocada nas rádios populares na voz de Dalto, na década de 80. É também chamada de “Cuida bem de mim”, por causa do refrão: “Cuida bem de mim/ Então misture tudo dentro de nós.”

personagem é Hipólita (Virgínia Cavendsh), carioca e produtora de um filme documentário estadunidense. Ela pede a Reginaldo que a leve a um “brega” – casa de prostituição –, porque o cineasta americano para quem ela trabalhava está em busca de uma locação para suas filmagens. Reginaldo, intitulado-se “o maior guia turístico bregueiro de Salvador da Bahia de Todos os Santos”, leva a carioca a uma moderna boate, climatizada, com globos, luzes, ambiente “internacional”. Decepcionada, Hipólita diz que quer algo “pitoresco”, com um certo “frescor **caribenho**”.

A expressão facial, onomatopeias e inflexões vocais de Reginaldo indicam que ele entendeu perfeitamente do que falava Hipólita: ela e o cineasta chegaram à cidade com uma pré-visão determinada do que era uma casa de prostituição na Bahia. Um ponto de vista romantizado ou estereotipado, provavelmente reproduzido em produtos de massa em todo o mundo quando a referência é Brasil, México, Cuba ou outras realidades da América Latina – desprezando-se, inclusive, suas imensas diferenças. O documentário, em verdade, seria a reprodução desse imaginário e não uma observação atual, complexa.

Embora tenha consciência disso, Reginaldo, longe de se ofender, dotado do que aqui chamo de mobilidade cultural, “jogo de cintura”, tenta se aproveitar disso. Como Hipólita prometeu pagar pela locação, o taxista reúne-se com os vizinhos e propõe que eles representem para “os gringos”. Que façam do cortiço um “brega”, um prostíbulo. As donas de casa e mães de santo deveriam se fingir de “putas”.

Se na cena de abertura, nas conversas aos gritos entre os cômodos, há a representação cultural em que estão inscritos os personagens, nas cenas em que estão sendo filmados para o documentário americano a representação é forjada, falseada. É essa dinâmica que compõe a configuração identitária na diegese, a partir da figura do palimpsesto, que tanto tem a ver com as teorias da cultura que propõem uma visão híbrida.

Eduardo Viverios de Castro no capítulo “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem” (2002) fala sobre a posição de padres jesuítas missionários, em relação aos índios, desde os primeiros tempos da colonização. Diziam os religiosos ser a alma gentia difícil de converter não porque tivessem outra fé arraigada e fechada e portanto oferecesse uma grave resistência à fé e dogmas católicos, mas, ao contrário, os índios eram de difícil conversão porque em tudo criam. Sendo assim, conseguiam aceitar a catequese católica sem abrir mão da antiga fé ou de outras novas que lhes fossem apresentadas. “No Brasil, em troca, a palavra de deus era acolhida alegremente por um ouvido e ignorada com displicência pelo outro. O inimigo aqui não era um dogma diferente, mas uma indiferença ao dogma, uma recusa de escolher.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 185)

Segundo o autor, tais considerações de jesuítas serviram de base para teorias sobre superficialidade e selvageria, que viam nessas características do grupo algo menor. Mas havia aí, no entanto, um modo de pensar diferenciado, que os europeus, partindo de seus princípios de não contradição, não eram capazes de entender: uma relação de aceitação da alteridade. Interessava aos indígenas absorver o outro, no caso, os portugueses. Interessava “a troca e não a identidade”². Isso não apenas em relação aos portugueses, mas em relação a outras tribos tupis, inclusive às inimigas, o que traz uma nova perspectiva para práticas como o canibalismo ou mesmo para o costume de entregar filhas e irmãs em casamento a povos distintos.

Essas reflexões são úteis para observar como a atitude dos personagens de *Ó Paí, Ó*, no episódio “Brega”, tem relação com uma ideia de mobilidade, de virar o jogo. Isso fica claro quando o taxista Reginaldo discute com os moradores a questão das filmagens dentro do cortiço. O argumento do taxista é o dinheiro; diz que se todos fingirem que o cortiço é um prostíbulo, a produção do filme lhes pagará R\$ 2.500,00 (dois mil e quinhentos reais), exatamente o valor que precisam para consertar o disjuntor e evitar novos curtos-circuitos e falta de energia elétrica. Um detalhe é que a oferta na verdade foi de R\$ 3.000,00 (três mil reais) e Reginaldo omite o fato para os próprios companheiros, apropriando-se dos R\$ 500,00 (quinhentos reais) restantes.

Os moradores do cortiço acham a ideia um absurdo a, princípio. Alegam moral, a dificuldade que têm para conquistar respeito sendo pobres e alvo de preconceito:

BAIANA- [...] eu passei minha vida toda lutando pra ser valorizada e reconhecida, aí vem o senhor, com esse negócio de filmagem, pra nos expor ao ridículo, seu Reginaldo? [...]

CARMEM- A Baiana tem razão, viu. Porque a gente aqui na comunidade já é confundido com ladrão, viciado e outros bichos...

NEUZÃO- Principalmente outros bichos.

Mas todos são convencidos quando Roque argumenta que:

ROQUE- Minha primeira reação também foi dizer não, mas depois eu tava pensando aqui... Esse pessoal vem de lá, filmar a comunidade do jeito que eles fantasiam que nós somos, a

² Ver Viveiros de Castro (2002, p.200)

Bardas. Revista do Centro de Estudos da Oralidade, n.1, p. 77-84, 2014.

maneira que eles acham melhor. A gente podia matar dois coelhos com uma cajadada só dessa vez.

No decorrer do episódio, as situações dramáticas sucedem-se em tom de farsa. As mulheres do cortiço tomam um “curso intensivo de piranhagem” com uma prostituta do Pelourinho; Queixão, o contraventor do bairro, descobre tudo e ameaça o grupo para também entrar no jogo e, assim, levar uma parte do dinheiro. Roque e Queixão ensaiam uma cena do que entendem ser uma típica briga de brega latino-mericano, com referências e diálogos extraídos de filmes de Western – no Brasil conhecidos como Bang-Bang.

O grupo dos moradores do cortiço acha que “o outro” tem dele uma imagem estereotipada, caricatural. Mas desconhecendo que imagem propriamente é essa, os personagens forjam uma auto-imagem que tem relação com as suas próprias noções de estereótipo e caricaturas. Interessante notar que esse “outro” é o cineasta americano, a priori, mas inclui, em certa medida, uma brasileira do sudeste, centro econômico. Isso se evidencia, por exemplo, na cena em que dona Joana referindo-se a Hipólita pergunta a Roque: “E ela é estrangeira?”, ao que Roque responde: “É do Sul, né”?

No dia da filmagem, o cortiço é transformado em brega, a caracterização do ambiente é algo dentro da estética do “kitsch”³ e as referências são as mais diversas e híbridas, constituindo um humor carnavalizado. As luzes vermelhas, o bolero de fundo, as mulheres vestidas como dançarinas de Can Can empobrecidas. Roque interpreta o cafetão “Snoop Hot Dog”, um misto de mafioso italiano com amante latino-americano e dono de cabaré cubano. Veste-se de branco, com chapéu panamá, fuma um charuto gigante, tem passos lentos e falas artificiais, com sotaque italiano. Hipólita estranha o personagem Snoop Hot Dog:

HIPÓLITA- *E por que ele fala assim? Ele morou na Itália?*

REGINALDO- *Ele trabalhou numa cantina italiana aqui embaixo. Aí ele surta, assim, ele se recebe.*

A fala, as dimensões do oral, em geral são os traços mais imediatos na representação cultural em todo o seriado. Na diegese, Joana volta antes para casa por causa do curto-circuito no prédio que deixa todo o bairro sem luz. Ela flagra a própria casa transformada em prostíbulo e tem um ataque. A cena é de total escracho. Hipólita e os moradores convencem a

³ Termo relacionado à estética, usado em certa medida como sinônimo de “brega”, designando elementos vulgares, baratos, de mau gosto, que copiam referências culturais tidas como superiores.

evangélica a aceitar as filmagens por meio da argumentação do dinheiro e de que o filme serviria como uma denúncia contra a prostituição no Brasil.

O americano não desconfia de nada. É representado como bobo, que está “adorando” ser enganado, afinal encontrou um lugar que é exatamente tudo o que ele pensava que o país fosse. Já Hipólita, a carioca produtora, embora seja enganada por todos e também vista como “outro”, vai desconfiando gradativamente, até descobrir a armação.

O clímax do episódio mistura referências estéticas de novela latino-americana, filme de ação hollywoodiano e western. Os moradores do cortiço fazem cena “para gringo ver”. Queixão e Roque simulam um embate entre meliantes. Queixão dá uma facada em Roque que atinge uma bexiga com groselha estrategicamente colocada embaixo de sua camisa. Roque finge-se de morto. Policiais chegam tratando o crime como real, mas até o delegado é convencido a participar da farsa para levar sua parte de vantagem. Hipólita ainda planeja contar tudo para o documentarista em nome de sua ética profissional, quando o americano flerta e se aproxima por Yolanda, o travesti. É aí que o disjuntor dá um novo curto-circuito e tudo fica às escuras no cortiço.

Nesses momentos finais e “decisivos”, em que há uma briga falseada para o documentarista “gringo”, existe no episódio uma oralidade e performance também falseadas, que nem por isso deixa de se enquadrar no conceito aqui proposto. “O som vocal divaga a menos que, falsa oralidade, apenas verbalize uma escrita” (ZUMTHOR, 2010, P. 14).

Na cena em que o cineasta está filmando o “cotidiano do brega”, os moradores dançam sensualmente, sendo que o espectador percebe que eles estão representando mal, o que seria uma “performance falsa ou ruim”. Isso fica ainda mais evidente quando Queixão entra no sobrado ameaçando Roque, ou melhor, Snoop Hot Dog, de morte. A trilha usada nesse trecho é típica dos filmes de western e os personagens reproduzem a clássica cena do estilo de filme hollywoodiano em que os duelistas caminham com as pernas abertas, em *slow-motion*⁴, com as mãos próximas à cintura, onde descansa a arma, esperando o sinal para atirar. Ao contrário da primeira cena do episódio, em que há naturalidade e expressão livre, orgânica dos personagens, a gestualidade aqui é engessada e artificial. As falas também são “falsas”, não dizem respeito ao contexto dos personagens, mas sim à leitura deles de outras referências, numa imitação vulgar.

⁴ Recurso de “câmera lenta”.

Na cena, Queixão cruza a porta e escuta-se a trilha. Com o cigarro na boca e gestualidade caricata, caminhando lentamente, ele aproxima-se de Roque, Snoop Hot Dog. Os dois trocam olhares ameaçadores.

QUEIXÃO- *Se não é o velho e negro Snoop Hot Dog?!*

ROQUE- *(interjeição de descaso) Queixada! Há 15 malditos anos eu espero você entrar por essa porta.*

QUEIXÃO- *Já matei mulheres e crianças. Já matei tudo que anda ou rasteja, vim aqui para matar você.*

Queixão puxa um canivete e dá sequência à cena já descrita em que simula uma facada em Roque. A fala arrastada, imitando as dublagens de filmes norte-americanos, deslocadas para um cortiço na Bahia, são claramente uma paródia.

“A Bahia tem um jeito”, disse Caymmi, e certamente esse jeito não é fácil, não é linear, mas cheio de meandros, de contrários, como é a própria figura da ironia, utilizada em todo o episódio intitulado “Brega”, desde a concepção do próprio argumento. Como principal recurso para esse jogo de significados, figuram as palavras em contraponto com as *performances*, ora debochadas, ou falseadas, ora mais naturalizadas. Uma dinâmica de sim e de não que só a experiência do oral pode dar conta.

REFERÊNCIAS

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

AMADO, Jorge. **Jubiabá**.. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. (Coleção Jorge Amado).

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

ARAÚJO, Ubiratan Castro de. **Conexão atlântica: história, memória e identidade**. Site da Fundação Palmares, 2011. Disponível em : <<http://www.palmares.gov.br/artigos-institucionais-conexao-atlantica-historia-memoria-e-identidade/>>. Acesso em: 16 mai. 2013

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BEZERRA, Bárbara de Lira. **A Representação do baiano no filme Ó Paí, Ó**. (Dissertação de Mestrado em Comunicação Contemporânea). Faculdade de Comunicação, Universidade

Anhembi Morumbi, São Paulo, 2011. Disponível em : <http://portal.anhembi.br/wp-content/uploads/barbara_lira_bezerra.pdf>. Acesso em : 23 mai. 2013.

DOPPENSCMITT, Elen. **Políticas da voz no cinema em memórias do subdesenvolvimento**. São Paulo: EDUC; FAPESP, 2012.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da memória: e outros ensaios**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Oralidade, corpo e mídia**. Site da Universidad Autónoma Metropolitana (Xochimilco, México), 2009. Disponível em : <http://bidi.xoc.uam.mx/busqueda.php?indice=AUTOR&tipo_material=TODO&terminos=Jerusa%20Pires%20Ferreira&indice_resultados=0&pagina=1>. Acesso em: 16 abr. 2014.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera**. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra Universitat de València, 1996. (vol. I).

_____. **La semiosfera**. (Trad. Desiderio Navarro). Madrid: Ediciones Cátedra Universitat de València, 1998. (vol. II).

_____. **La semiosfera**. (Trad. Desiderio Navarro). Madrid: Ediciones Cátedra Universitat de València, 2000. (vol. III).

PINHEIRO, Amálio. **Aquém da identidade e da oposição**. Piracicaba: Unimep, 1994.

_____. **Barroco, cidade e jornal**. São Paulo: Intermeios, 2013.

PINHEIRO, Amálio (org). **O meio é a mestiçagem**. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2009.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução a poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.