

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Dayse Porto de Santana

Série Ó Paí, Ó :  
ritmo e cultura oral da Bahia na TV

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2014

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Dayse Porto de Santana

Série Ó Paí, Ó :  
ritmo e cultura oral da Bahia na TV

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica, área de concentração Signo e Significação nas Mídias, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dra. Jerusa Pires Ferreira.

SÃO PAULO

2014

Dayse Porto de Santana

Série Ó Paí, Ó :  
ritmo e cultura oral da Bahia na TV

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica, área de concentração Signo e Significação nas Mídias, sob a orientação da Profa. Dra. Jerusa Pires Ferreira.

Aprovado em ..... / ..... / .....

BANCA EXAMINADORA

---

---

---

## **DEDICATÓRIA**

A meu pai, Valmir, pelo amor e apoio incondicionais na minha formação, por tantas vezes ter me dito que o conhecimento é o único bem que não nos podem roubar. Admiro e busco em mim sua força e modo de ser obstinado, agradeço por me motivar a vencer desafios com persistência e trabalho.

À minha mãe, Sonia, pelo amor e cuidado e porque acredito que dela herdei uma sensibilidade de ler e escrever.

À Bahia, Recôncavo Baiano, cidades de Cachoeira e Salvador, à força de seu Deus, seus Santos e Orixás, à Santa Bárbara, Oyá. Porque fizeram de mim uma apaixonada, colorem meu olhar e enchem de dança os meu passos, onde quer que escolha ir.

## **AGRADECIMENTOS**

A Jerusa Pires Ferreira, esse grande encontro. Pela orientação dedicada e por sua forma livre de pensar e produzir, por ser Bahia, Cuba, Rússia, o mundo inteiro, por ser tradição e vanguarda. Porque me inspirou e fez desse percurso acadêmico uma fonte de prazer.

A Amálio Pinheiro, pelas tantas colaborações, pela gentileza rara e por ter me apontado um universo cada vez mais livre das oposições. Era o que minha alma, corpo e mente ansiavam.

A Elen Doppenschmitt, pela atenção e disponibilidade desde o exame de qualificação, pelas ricas considerações a este trabalho.

A Marcio Meirelles, diretor e autor da peça Ó Paí, Ó e Monique Gardenberg, diretora do filme e da série Ó Paí, Ó. Por terem sido gentis e acessíveis, pelas entrevistas e outras contribuições. Agradeço, enfim, pela coragem de realizar uma obra tão rica, em suas diferentes versões.

A Jen Dauvergne, a francesa mais brasileira que conheço, que me ajudou na tradução deste resumo.

Enfim, à cidade de São Paulo, por ser o Brasil inteiro num único espaço. E por ser tão bonita, mesmo quando “Narciso acha feio o que não é espelho”.

## RESUMO

A pesquisa investiga as representações do baiano e da Bahia na televisão no contexto de teleficção, a partir das marcas locais da cultura oral e de abordagens temáticas. O corpus é a série de TV “Ó Paí, Ó”, exibida pela Rede Globo em duas temporadas, em 2008 e 2009. A análise centra-se em toda a série, mas especialmente nos episódios “Mercado Branco”, “Brega” e “Negócio Torto”, da primeira temporada, e “Quero Ver a Bahia Tremer”, da segunda temporada por serem considerados emblemáticos das questões centrais. A investigação examina o roteiro, as situações dramáticas e os temas, relacionando-os com a performance em vídeo - desde a dos atores até a de montagem - além da construção de discursos na imprensa. Apresentou-se como problema de pesquisa o modo como são construídas as representações do baiano e da Bahia, com o objetivo de identificar seus mecanismos semióticos e culturais. Concluiu-se que a abordagem temática se dá de modo complexo, usando a apresentação de tipos, ambientes e situações recorrentes do imaginário da Bahia para efeito de comicidade e ironia crítica de estereótipos e temas políticos. Em relação à estética, há um apuro no sentido de transpor elementos da cultura local para a linguagem audiovisual, o que foi analisado principalmente do ponto de vista do ritmo em Meschonnic. A análise dialoga com pesquisas de teledramaturgia, representação, história e cultura da Bahia e oralidade. Como base teórica, apoiamos-nos estudos semióticos ligados à cultura e à linguagem, partindo de conceitos de Iuri Lotman, como a semiosfera - espaço delimitado onde acontecem as significações - e também o conceito de oralidade em Paul Zumthor. É levado em conta o histórico dos textos e suas relações com o teatro e o cinema, considerando o objeto como produto de tradução intersemiótica, conceito trabalhado por Julio Plaza. Do mesmo modo, faz-se uma aproximação com autores da antropologia baiana, como Ubiratan Castro e Milton Moura, entre outros. A metodologia utilizada é de estudo analítico com base na semiótica e nas demais teorias citadas. Trata-se de uma perspectiva transdisciplinar entre os estudos da linguagem e da comunicação.

Palavras-chave :

Programa “Ó Paí, Ó”; teledramaturgia; representação cultural; espaço semiótico; oralidade; cultura baiana

## ABSTRACT

The research investigates the portrayals of the Bahian and of Bahia on television in the context of television fiction, from local marks of the oral culture and the thematic approaches. The corpus is the TV series called "Ó Pai Ó" aired by the Globo network during two seasons, in 2008 and 2009. The analysis focuses on the whole series, but especially on the episodes called "White Market (Mercado Branco)", "Tacky (Brega)" and "Crooked Business" (Negócio Torto) of the first season, and "I Want to see the Bahia Tremble (Quero ver a Bahia Tremer)", of the second season because they are considered emblematic of the issues studied. The research examines the script, the dramatic situations and the themes, linking them with the video performance - from the actors to the montage - besides the discourses construction of the press. The research problematic presented is how the representations of the Bahian and of Bahia are constructed, with the aim of identifying its semiotic and cultural mechanisms. It was concluded that the thematic approach is given in a complex way, using the portrayal types, environments and recurring situations from the imagery of Bahia for comic effect and the critical irony of stereotypes and political issues. Regarding a esthetics, there is a difficulty to transpose elements of the local culture to the audiovisual language, which was mainly analyzed from the point of view of the rhythm in Meschonnic. The analysis dialogues with researches of television play-writing, portrayal, history and culture of Bahia as well as orality. As a theoretical basis, we rely on semiotic studies related to culture and language, starting from concepts of Iuri Lotman, as a semiosphere - delimited space where the meanings happen – as well as the orality concept in Paul Zumthor. It is taken into account the history of the texts and their relation to the theater and cinema, considering the object as the product of intersemiotic translation, concept worked by Julio Plaza. Likewise, it is an approach with authors of the Bahian anthropology, as Ubiratan Castro and Milton Moura, among others. The methodology used is an analytical study based on semiotics and on the other mentioned theories. It is a transdisciplinary perspective between language studies and communication studies

Keywords: "Ó Paí, Ó" Program; television play-writing, cultural portrayal, semiotic space, orality, Bahian culture

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> Roque conversa com o engenheiro sobre o prédio do cortiço	65
<b>Figura 2</b> Negócio Torto dorme na frente da loja de Seu Jerônimo (em pé)	70
<b>Figura 3.1 a 3.3</b> Sequência “Quero Ver a Bahia Tremer”	77
<b>Figura. 4</b> Maria, Reginaldo e o filho abandonam o prédio durante o tremor	78
<b>Figura. 5</b> Carmem e filhos adotivos deixam o prédio durante o tremor	79

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO 1 - ORALIDADE E ESPAÇO SEMIÓTICO</b>	<b>16</b>
1.1 O ritmo da oralidade na tela a partir de Henri Meschonnic	21
1.2 “Gênero”, formato e cultura de massa	22
1.2.1 <i>Tradução Intersemiótica</i>	26
1.3 Configurações identitárias: o processo dinâmico da cultura	28
<b>CAPÍTULO 2 - O QUE É Ó PAÍ, Ó: DO TEATRO À TELEVISÃO</b>	<b>33</b>
2.1 Breve histórico do texto e do Bando de Teatro Olodum	33
2.2 Destrinchando a série: abordagem geral, estrutura, tramas	38
2.2.1 <i>Sobre a questão do estereótipo no seriado</i>	44
<b>CAPÍTULO 3 - ORALIDADE NA TELA: AS REPRESENTAÇÕES</b>	<b>49</b>
3.1 Episódio Mercado Branco: uma voz popular, cômica e política	50
3.2 O uso da expressão “ó paí, ó” nas cenas de abertura	52
3.3 Brega com frescor caribenho: ironia da representação cultural baiana	58
3.4 Linguagem escrita e dispositivos de poder no universo oral	63
3.5 Ritmo de Salvador e ritmo de montagem do seriado	74
3.6 Cores, rua, comida e religiosidade: séries culturais da Bahia	84
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>87</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>90</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>95</b>

## INTRODUÇÃO

Era início da década de 1990 quando o Bando de Teatro Olodum formava-se em Salvador e montava os primeiros espetáculos. Um projeto do bloco afro (Olodum) que assim expandia sua atuação para o teatro. Uma das peças montadas chamava-se Ó Paí, Ó, a segunda de uma trilogia sobre o cotidiano do Pelourinho, centro histórico de Salvador. Em 2007, a peça virou filme com mesmo nome, e no ano seguinte estreava na Globo a primeira temporada da série Ó Paí, Ó.<sup>1</sup>

O trabalho tem como objeto Ó Paí, Ó: a série de televisão, com direção geral de Monique Gardemberg, mesma diretora do filme.<sup>2</sup> Entre tantas questões, uma fundamental: como se constrói a representação da Bahia e do baiano nesse produto televisivo? Dessa pergunta, desdobram-se uma série de outras.

Chegar a uma leitura dessa caracterização, que é antes de tudo cultural, concluir por meio de que recursos ela acontece, e a partir de que imaginários compõem o objetivo principal do trabalho. Aliado a isso, deseja-se aprofundar a discussão sobre cultura e configurações identitárias, passando brevemente por algumas discussões sobre antropologia, entre outros aspectos. As reflexões sobre televisão e mídia são também proposta desta dissertação, que é transdisciplinar e integra estudos de teledramaturgia, comunicação, semiótica, oralidade e afins.

Pessoalmente, acompanho em alguma medida as montagens do Bando de Teatro Olodum desde o início dos anos 2000. Assisti inclusive a uma das montagens de Ó Paí, Ó no Teatro Vila Velha, há cerca de dez anos. Do mesmo modo, assisti ao filme em 2007 num pré-lançamento inusitado, projetado na Concha Acústica do Teatro Castro Alves<sup>3</sup>, local com capacidade para cinco mil pessoas, que estava consideravelmente cheio no dia. Só depois foi anunciado o projeto da série, à qual eu assistia todas as sextas-feiras à noite.

Como baiana<sup>4</sup>, moradora de Salvador, havia da minha parte, e da parte de pessoas com quem convivia, muito interesse em ver a Bahia, os baianos, tanto no cinema, quanto na TV. Eu tinha

---

<sup>1</sup> Faz-se aqui a opção de usar o título da série, Ó Paí, Ó, sem aspas ou outro grifo.

<sup>2</sup> Sempre que o termo Ó Paí, Ó estiver escrito sem ressalvas ele se referirá ao produto televisivo. Quando o assunto for o filme ou a peça de mesmo nome isso será indicado no texto.

<sup>3</sup> Nota sobre o evento na revista Isto É, Gente. Disponível em:

[http://www.terra.com.br/istoegente/395/urgente/urgente\\_07.htm](http://www.terra.com.br/istoegente/395/urgente/urgente_07.htm). Acesso em: 02 mai. 2014.

<sup>4</sup> A autora nasceu em Cachoeira, Recôncavo Baiano, a 119 km de Salvador, e se mudou em 2001, aos 17 anos, para a capital da Bahia. Cachoeira tem cerca de 34.000 habitantes contando toda a zona rural. É uma cidade

uma expectativa particular por ter uma relação de vivência no centro histórico e no Pelourinho. Frequentava as terças da benção<sup>5</sup>, ia a teatro<sup>6</sup>, inúmeras apresentações musicais e bares nas imediações. Tinha, inclusive, amigos moradores da área do centro histórico-. Além disso, desde que terminei a graduação, passei a trabalhar como diretora e roteirista de documentários na TVE Bahia. Samba, percussão, carnaval, teatro e cultura popular eram temas de matérias especiais e documentários que realizei. Posso dizer que vi, conheci, de algum modo convivi com pessoas que se encaixariam perfeitamente nos perfis dos personagens de Ó Paí, Ó.

De maneira geral, o filme e a série agradavam-me. Entre elogios a respeito do roteiro, dos temas tratados, do desempenho cômico dos atores, dos elementos de direção, também escutava de amigos e conhecidos críticas acusando o produto de uma apresentação pitoresca, exótica, com estereótipos. Inquietava-me. E a pergunta que trago para a pesquisa persistia. O que Ó Paí, Ó significava? Que sentidos trazia, propagava?

Minha ansiedade encontrou apoio em muitos elementos que tornam o objeto interessante e rico para uma análise semiótica. Por exemplo, é um produto de grande alcance de público em território nacional. Segundo levantamento da OCA - Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, o filme Ó Paí, Ó alcançou a marca de 397.075 espectadores no cinema em 2007. Os índices de audiência da série na televisão em 2008, primeira temporada, giravam em torno dos 20 pontos na Grande São Paulo<sup>7</sup>. Em Salvador, a audiência chegou a 39 pontos no três primeiros episódios, segundo matéria do jornal A Tarde, o que é comparável à audiência de uma novela das nove da Globo.<sup>8</sup>

Os dados da série particularmente me interessam, já que a TV é o veículo que escolho como fonte de análise, e essa escolha não é em vão. A televisão continua sendo um veículo dos mais populares no Brasil, que participa do cotidiano das famílias há décadas. Autores como Motter (2000), Anna Maria Balogh (2002) e Mungioli (2006), entre muitos outros, destacam aspectos

---

histórica colonial, tombada pelo IPHAN, popularmente conhecida como “berço do samba” e “terra da macumba”.

<sup>5</sup> Terça da Benção é nome dado aos eventos e shows que acontecem todas as terças-feiras nas ruas do Pelourinho. É o dia da missa semanal da igreja do Rosário dos Pretos, e a festa acontece logo após a celebração eucarística. Disponível em: < <http://www.ibahia.com/detalhe/noticia/igrejas-de-salvador-sao-reabertas-ao-publico-apos-restauracao/>> . Acesso em: 08 mai. 2014.

<sup>6</sup> Gostava das peças do Teatro XVIII.

<sup>7</sup> Cada ponto equivale a 60 mil residências sintonizadas no canal. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/suplementos,o-pai-o-baianidade-da-ibope,462476,0.htm>> Acesso em: 07 abr. 2014

<sup>8</sup> Tanto a série quanto o filme foram editados em DVD e os números vendidos não estão contabilizados nesse total.

da telenovela e outros gêneros de ficção televisiva e escrevem inclusive sobre a relação desses produtos com contextos históricos e sociais do Brasil. Nesse sentido, destacam-se o *Obitel*<sup>9</sup> e o *A-Teve*<sup>10</sup>. Além disso a televisão é também meu campo profissional, do que decorre uma aproximação e interesse pelas linguagens e discussões em torno desse veículo.

Impossível falar de representação do baiano e da Bahia sem pensar num panorama do contexto ao qual me refiro. Salvador, primeira capital do Brasil e, na atualidade, a terceira mais populosa, está ligada a imaginários culturais encontrados em canções, na literatura, em obras audiovisuais. Imaginários esses que recentemente vêm sendo forjados também pela maneira como são referenciados o carnaval e o conjunto de estilos musicais que recebem o rótulo de Axé Music. Calor, cores vibrantes, musicalidade, sensualidade, comidas condimentadas, religiosidade sincrética, negritude estão entre os elementos citados quando o assunto é Salvador e a Bahia.

O tratamento dado a essa tipificação suscita reflexões, questionamentos. Existe uma série de obras dedicadas à produção de sentido da cultura, seja ela regional ou brasileira como um todo. A título de exemplo, cito Edil Silva Costa (2005), que discorre sobre os mitos da malandragem e da preguiça na cultura brasileira e faz referências também à Bahia.<sup>11</sup> Bezerra (2011), em sua dissertação sobre o filme *Ó Paí, Ó*, dedica capítulos a aspectos como sexualidade, musicalidade, carnaval, entre outros. A autora localiza Dorival Caymmi e Jorge Amado como alguns dos responsáveis por uma recorrente imagem do baiano. E sobre o compositor Dorival Caymmi diz:

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. (BEZERRA, 2011, p. 37)

---

<sup>9</sup> Observatório Ibero-americano de Ficção Televisiva. Disponível em :< <http://obitel.net>>/. Acesso em 07. abr. 2014.

<sup>10</sup> A-Teve - Laboratório de Análise de Teleficção, do qual a autora foi membro na época de sua graduação. Disponível em: <[ateve.com.br](http://ateve.com.br)>. Acesso em: 07. abr. 2014.

<sup>11</sup> O trabalho citado tem como objeto os contos de João Preguiçoso e Pedro Malasartes, discutidos e analisados à luz de conceitos da oralidade e de autores da antropologia.

Cito esses trabalhos apenas como demonstração de que reflexões próximas as que apresento estão em voga, são pertinentes, fazem parte de temas correntes no meio acadêmico.<sup>12</sup> Essas reiteradas formas de referências sobre o estado da Bahia, e outras regiões, precisam ser revistas, atualizadas, para que não se caia nas visões fixas e estereotipadas.

Outras questões endossam a importância de meu objeto. Os estados do Rio de Janeiro e São Paulo destacam-se como cenário da grande maioria de produções de ficção na televisão brasileira, logo, existe uma demanda por valorizar e estudar as narrativas que fogem a esse padrão e são gravadas em outras paisagens do país. O seriado não apenas se passa em Salvador, como tem a maciça participação de atores baianos, moradores da cidade, não integrantes do elenco fixo da Globo. A série apresenta ainda temáticas ligadas à realidade social de um grupo local. São fortes as marcas culturais em tudo o que compõe a performance em vídeo, desde a construção de personagens, passando pelo vestuário, cenário, trilha sonora, entre outros.

Dessas matrizes, emergem a oralidade e sua cor local. O próprio título da série, *Ó Paí, Ó*, remete a uma expressão e modo de fala. O termo é uma condensação de “Olhe para Isso, Olhe” (LARIÚ, 1991), cujos usos e sentidos irei expor melhor no decorrer do trabalho. Outras formas coloquiais características de Salvador e região estão presentes. Assim, o universo da oralidade foi um caminho claro para olhar, perceber os significados. *Ó Paí, Ó* está ligada às heranças orais, que a tudo deglutiram, desde as tradições africanas, ibéricas, até os próprios impactos da cultura de massas, da televisão, do ritmo das novas linguagens e tecnologias.

Uso noções da semiótica e a perspectiva dos escritos de Iuri Lotman (1996, 1998, 2000). Entender a amplitude da semiosfera e outros conceitos me dão apoio teórico para uma análise aberta, do conteúdo e da estética, como dimensões de uma mesma linguagem. O método de pesquisa incluiu a decupagem dos episódios, o levantamento e a seleção de matérias de jornais, revistas, veículos hospedados em sites de internet, pesquisa de vídeos na rede etc. O texto da peça *Ó Paí, Ó* bem como o roteiro de alguns episódios fizeram parte do corpus, além das entrevistas à diretora geral da série, Monique Gardenberg, e ao autor original do texto, Marcio Meirelles, criador e diretor do Bando de Teatro Olodum e também diretor do espetáculo *Ó Paí, Ó* no teatro.

---

<sup>12</sup> A citação a essas obras não significa que haja uma concordância deste trabalho com elas em relação às questões trabalhadas e conclusões.

No desenvolvimento deste trabalho, apresento primeiramente as bases teóricas, passando pela descrição minuciosa do objeto, até chegar à aplicação direta dessas duas dimensões, tecendo a análise de cenas. No entanto, desde o primeiro capítulo faço a opção por exemplificar situações e personagens, inclusive transcrevendo trechos de diálogos no corpo textual com o objetivo de trazer a ambiência da série e já apontar a articulação que faço entre as referências teóricas e o produto audiovisual que investigo. Alguns episódios e situações foram selecionados como representativos das questões e por isso, alguns deles podem ser citados e ter diferentes trechos transcritos mais de uma vez, inclusive em seções distintas, a depender da observação a ser feita. Do ponto de vista teórico, em alguns momentos, apresento uma pequena antologia de autores, colocando lado a lado suas diferentes considerações para mostrar a força de tudo isso, em seguida chegando às minhas conclusões e considerações.

O primeiro capítulo desta dissertação é intitulado “Oralidade e espaço semiótico”. Nele apresento as bases conceituais ligadas a diversos aspectos que abrangem *Ó Paí, Ó*. Começo com a dimensão do oral, definições e perspectiva pelas quais caracterizo e observo o objeto. Tomo as noções de Zumthor (1996, 1998, 2000) e de Ferreira (2003, 2009), considerando múltiplas acepções da voz, desde a sua materialidade e performance, passando pela oralidade na cultura, até seu sentido discursivo. Em seguida, apresento o método de aproximação, discorro sobre noções como espaço semiótico e texto de cultura em Iuri Lotman.

Há na pesquisa que aqui se desenvolve um feixe de aspectos a serem discutidos, relacionados e complexificados a um só tempo. Por isso, trago para a reflexão ainda o ritmo em Meschonnic (2010), útil para uma análise não apenas temática, mas também estética e semântica. Do mesmo modo, julguei importante a localização de *Ó Paí, Ó* no gênero<sup>13</sup> do seriado brasileiro, assinalando suas idiossincrasias e o diálogo que mantém com outros produtos semelhantes. Isso sem esquecer da historicidade do próprio texto ao qual me dedico, que vem do teatro, com passagem pelo cinema.<sup>14</sup>

O último tópico do primeiro capítulo dá conta de questões teóricas da representação cultural. Elaboro aí discussões sobre o termo “identidade”, o qual substituo por “configurações identitárias”, bem como sobre a ideia de baianidade, a partir de autores como Pinheiro (1994, 2009, 2013), Moura (2001) e Araújo U. C. (2011).

---

<sup>13</sup> Uso a noção de gênero por ser comum, inclusive comercialmente, mas ao mesmo tempo apresento ressalvas ao termo, já que é um conceito vago em certa medida.

<sup>14</sup> Em relação a isso, há uma breve apresentação do conceito de tradução intersemiótica.

No segundo capítulo, “O Que é Ó Paí, Ó: do teatro à televisão”, caracterizo o objeto de pesquisa, em seus aspectos gerais. Trago, inclusive uma revisão histórica do texto “Ó Paí, Ó”, memórias que se confundem com a formação do Bando de Teatro Olodum. Discuto a estrutura dramática do seriado, seu contexto de produção e principais abordagens temáticas. Há também um resumo das tramas de todos os episódios, de modo a dar um panorama real dos tipos de conflito e relações temáticas nas duas temporadas. Trago aí citações à repercussão de Ó Paí, Ó na imprensa, contrapondo diferentes fontes e as minhas observações elaboradas no processo de decupagem e análise do objeto.

Proponho, inclusive, uma breve discussão sobre o estereótipo na série. Trago definições de Bhabha (1998) e observo em que medida esses aspectos “estereotipizantes” são apresentados, problematizados e ironizados. O amplo panorama me permite enfim ter o espaço criado e aberto para os vãos mais livres no universo de Ó Paí, Ó.

O terceiro capítulo, “Oralidade na tela: as representações”, é justamente esse lugar da análise mais particular do seriado, articulando as premissas teóricas com o objeto como um todo. Analiso as cenas de abertura dos episódios da primeira temporada da série. Essas sequências iniciais introduzem conflitos centrais do dia, mas também demonstram os usos da expressão “ó paí, ó” no cotidiano. Como dito, o termo é uma marca local e as situações construídas nas cenas, assim como a entonação de voz e o gestual deixam claro os diferentes significados que uma mesma palavra ou expressão podem trazer. É o conhecimento da cultura oral que permite o entendimento dessas nuances.

No desenvolvimento da seção, discorro sobre a representação cultural dos baianos tomando por base o episódio “Brega”. A própria trama elabora um tratamento de ironia ao tema, o que caracteriza a série como questionadora de estereótipos e lugares-comuns. Demonstro que a abordagem da série como um todo envolve comicidade e ironia, com implicações políticas. Exclusão social e dispositivos de poder, a contraposição entre escrita e linguagem oral estão nas observações sobre situações dramáticas que envolvem problemas de habitação, violência social, racismo, homossexualidade e novos padrões familiares, convivência entre religiões, entre outros assuntos.

Por fim, faço uma análise da montagem de vídeo, articulada com outros elementos estéticos. No episódio “Quero Ver a Bahia Tremer”, percebo como o ritmo presente na cultura transpõe-se para a estética do seriado, desde o seu roteiro, mas sobretudo nas opções de edição e na

relação desta com a música e outros compostos sonoros da diegese. Depois, trago as conclusões como um arremate do que foi desenvolvido ao longo do percurso.

Considero a série de televisão *Ó Paí, Ó* um objeto de destacada importância e complexidade. O olhar investigativo não pode ser outro que não o que respeite e se motive por isso. Lembro aqui do caráter afetivo ao qual está ligada a cultura. Mais que isso, para mim a cultura inspira paixão, e isso norteia a pesquisa. O desenvolvimento do trabalho deve falar por si e espero que fale, em alto e bom som, por meio do texto escrito. Que das palavras aqui escolhidas ecoem uma voz - ou muitas - em sua concepção mais ampla, diversa, complexa e clara ao mesmo tempo. Há vozes em tudo. Espero que a voz elaborada aqui seja interessante de se perceber por muitos sentidos.

## CAPÍTULO 1 - ORALIDADE E ESPAÇO SEMIÓTICO

A expressão “ó pai, ó” é usada em Salvador e Recôncavo Baiano e é uma contração de “olhe para isso, olhe”, usada em “situações de espanto, indignação, lamento, raiva, deboche e outros” (LARIÚ, 1991). O título do meu objeto, que é o mesmo desde a montagem teatral, por si só evidencia uma característica latente no texto, nos diferentes suportes em que se colocou: a oralidade. Essa será uma marca, um elemento muito forte inclusive na série televisiva, sendo destacada como elemento de representação cultural.

Tomo aqui por oralidade não apenas os modos de fala, as emissões vocais nas relações comunicacionais, mas também a performance, enquanto presentidade, no processo de transmissão oral (ZUMTHOR, 1993). Nesse sentido, “o ambiente, a paisagem sonora, os componentes de alegria e de tristeza formam a própria obra oral” (FERREIRA, 2006, p.4) e estão relacionados às poéticas do oral”, em universos específicos.

Essa dimensão é de uma amplitude ligada não apenas à materialidade da voz, mas à própria cultura popular, os modos de viver e passar conhecimento, o cancionero, mitos e narrativas, religião, costumes, danças, manifestações as mais diversas. Em Ó Paí, Ó tudo isso se apresenta na tela, sob o formato de produto televisivo. Além disso, há uma dimensão da voz ligada ao sentido do discurso e a isso também este trabalho está atento. Afinal “(...) seja a voz no discurso, seja a voz em sua materialidade e mediatizada pelo cinema, sua presença mobiliza novas formas de aproximação com o texto fílmico.” (DOPPENSCHMITT, 2012, p. 195)

Döppenschmitt (2012) ao analisar a “política da voz” no filme “Memórias do Subdesenvolvimento”, destaca o fato de que a análise oral do audiovisual permite uma articulação entre dimensões artística e social<sup>15</sup>. É justamente essa articulação que pretendo alcançar.

O texto da peça Ó Paí, Ó nasce de uma pesquisa de campo, tendo como base uma realidade social baiana, popular: a de moradores dos cortiços no bairro do Pelourinho, em Salvador. O resultado, desde a montagem teatral até a série, é um produto “verborrágico”, como qualificou a própria Monique Gardemberg<sup>16</sup>, com uma ambientação marcante das luzes e cores das ruas

---

<sup>15</sup> Ver Döppenschmitt (p 196).

<sup>16</sup> Termo usado em relação à peça na imprensa. Disponível em:

<<http://www.atarde.com.br/cultura/noticia.jsf?id=740786>>. Acesso em: 05 nov. 2013.

do Pelourinho e do cortiço montado num casarão colonial degradado. Nessa “proliferação verbal”, o “como se diz” chama a atenção. Em que contexto, com que entonação, ambientado em que elementos de direção de arte, enquadramentos de câmera, fotografia e com qual ritmo de montagem? Tudo isso tem um papel crucial para a análise proposta e configura a performance do vídeo.

Os diálogos são um elemento à parte, com expressões muito próprias da localidade de Salvador e Recôncavo, as falas têm um ritmo ágil e musical e marcam a caracterização do grupo. São muitas as cenas em que todos falam seguidamente aos outros, metendo-se nas vidas alheias e com um imediatismo de pergunta e resposta, um “toma lá dá cá”, um “disse me disse” que vai além do que diz. Assim, a série destaca que na vivência de grupamentos populares, a habilidade de argumentação, a capacidade retórica é necessária para a sobrevivência, mais do que outras habilidades, como a escrita por exemplo.

Segundo Metz <sup>17</sup> diálogos nunca são apenas diegéticos e “transbordando” um pouco no filme, “a palavra é sempre um pouco porta-voz”. Essa noção de discurso e suas implicações políticas me é cara, assim como os aspectos estilísticos da voz. No caso de *Ó Paí, Ó*, os diálogos trazem ainda o efeito da comicidade, que em grande medida tem relação com a performance do ator. “Seria, pois, impossível, pensar na força dos diálogos sem entender a força (e a fraqueza) do próprio ator, dado que este não diz apenas o texto, mas consiste no próprio texto com todas as expressões de seu corpo” (DOPPENSCHMITT, 2012, p. 217).

Na diegese da série, fala-se muito e alto, com sotaque acentuado e sempre com muito canto, com musicalidade no cotidiano, na comunicação, nas comemorações. Roque (Lázaro Ramos) e Reginaldo (Érico Brás) precisam ser habilidosos nos jogos de palavras, na ironias, ao se defender do delegado no episódio “Mercado Branco”. Essa dinâmica das palavras estão presentes todo tempo nas discussões envolvendo os problemas de sobrevivência e os de convivência entre os moradores. Como exemplo, tem-se o diálogo sobre ocupar ou não novamente o cortiço, depois de um tremor no prédio, no episódio “Quero ver a Bahia Tremer”:

ROQUE- O funcionário deu autorização pra gente ocupar outra vez, foi?

BAIANA- Não, a gente deu autorização pro funcionário se ocupar com outra coisa!

---

<sup>17</sup> apud DOPPENSCHMITT, 2012, p. 71

(...)

ROQUE- Se ele achar que o prédio vai cair, a gente tem mesmo que sair.

JOANA- E se não cair?

ROQUE- A gente perde muito mais se o prédio cair com a gente dentro do que se não cair com a gente fora.

REGINALDO- A gente perde muito menos se não cair com a gente dentro!

O trecho acima é um exemplo do que é uma representação cultural ligada ao “paradoxo da voz” que diz que a palavra é “ao mesmo tempo expressão da idéia e descarga, em que e pela qual toda articulação se faz metafórica” (ZUMTHOR, 2010, p.1). O modo de tecitura das perguntas e respostas deixa entrever perfis dos personagens, irritações, relações entre eles, contexto social. Na série, os moradores são bem mais próximos na convivência do que se concebe para uma sociedade que chamo aqui de urbana de classe média. Na diegese investigada, cada núcleo familiar ocupa uma pequena parte do casarão do cortiço. Sendo as divisórias dos quartos muito precárias, os moradores escutam-se uns aos outros tomando banho, brigando, fazendo sexo.

É um contexto também de super-exposição e reelaboração de padrões sócio-familiares. Sobre a apresentação de questões morais, o ator Matheus Nachtergaele em entrevista ao apresentador Jô Soares diz que “Parece um pouco um naturalismo, de Aluísio Azevedo, assim, um Cortiço<sup>18</sup>(...) Tipos totalmente humanos. A série não julga os personagens nunca. O taxista é casado, apaixonado pela sua mulher, mas também é namorado da travesti.”<sup>19</sup>

A performance é potencializada em *Ó Paí, Ó* como forma dramática, opção estética, mas também de caracterização cultural. Performance que, aliás, existe inclusive quando mediada: “(...) recusa a mimesis e escolhe, de chofre, o partido de uma arte, privada para nós da antiga ilusão representativa. Um ser humano tem lugar aqui, diante de mim, na cena ou na tela, onde se apresenta o vídeo-disco”. (ZUMTHOR, 2010, p. 298) Em relação a isso podemos trazer também as considerações de Ferreira (2009): “As oralidades mediatizadas e levadas à condição prevalente de mídia envolvem organização mais consistente, adesão clara a estereótipos e uma série de procedimentos relativos a cada meio. Rádio, televisão etc.” (FERREIRA, 2009, p.03).

---

18“ O Cortiço”- obra literária de Aluísio Azevedo, 1890, representante do naturalismo brasileiro. Conta histórias de trabalhadores moradores de um cortiço no Rio de Janeiro, com seus hábito e “vícios”.

19 Matéria disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=F7L-TOgDkY>>. Acesso em: 05 nov. 2013

Dedico-me inclusive a uma leitura de Iuri Lotman. A minha aproximação com o semiótico, no entanto, dá conta apenas de algumas questões mais amplas, usadas como ferramentas de apoio para as minhas reflexões. Digo isso porque o universo de Lotman é muito complexo para ser melhor aprofundado nesta dissertação. O próprio conceito de semiosfera demanda sérias discussões.

Para o trabalho, são elucidativas noções como a do texto de cultura: “El texto es un enunciado en un lenguaje cualquiera” (LOTMAN, 1996, p. 78). Isso permite tomar como texto, por exemplo, rituais, cerimônias e uma infinidade de outras construções. Para o autor, os elementos sógnicos não podem ser isolados, mas pertencem a um “contínuon semiótico” e apenas nele podem acontecer em “processos comunicativos, a produção de nova informação”. Destaco ainda o enfoque análogo da semiótica, observando que não há uma hierarquia das linguagens:

(...) “todo el espacio puede ser considerado como um mecanismo único (si no como um organismo). Entonces resulta primário no uno u outro ladrilito, sino el gran sistema denominado semiosfera. La semiosfera es el espacio fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis” (LOTMAN, 1996, P. 23)

Apoiado nisso, o meu olhar para Ó Paí, Ó leva em conta o espaço das relações na comunicação, dinâmico e não homogêneo. Inclui a narrativa, os elementos de direção de arte, direção geral, atuação, assim como aspectos específicos do meio e a repercussão da série em outros veículos de mídia, tais como periódicos impressos e de internet.

Desiderio Navarro, no prefácio de *La Semiosfera I* (1996), fala da importância dessa compilação de textos (a obra completa da *Semiosfera*) no sentido de trazer à tona o pensamento da chamada segunda fase de Iuri Lotman, que se poderia qualificar como “dinâmica” ou “postneoestruturalista”<sup>20</sup>, em oposição a uma primeira etapa mais estruturalista, e é justamente essa noção dinâmica que considero. Destaca-se aí sobretudo a visão de cultura e texto de cultura como geradores de sentido e não uma perspectiva isolada do signo ou suas divisões em primário e secundário, por exemplo.

Há pontos de desalinhamento entre a semiosfera e outras noções da semiótica, como algumas encontradas nos autores Peirce e Saussure. Os dois representam formas diferentes de

---

<sup>20</sup> Termo transcrito do livro, em espanhol.

pensamento, mas têm em comum o fato de considerar o signo a partir de seu elemento mais simples, "átomo", do qual os fenômenos semióticos decorreriam.

Em Lotman não há signo ilhado, há sim um "continuum semiótico"<sup>21</sup>, ideia de um todo, articulado com suas diferentes partes. É aí onde se dão os processos geradores de significados. A noção de semiosfera, em verdade, é uma metáfora do conceito de biosfera, de V. I. Vernadski, e assim como apenas dentro desse sistema, de sua membrana, acontece a vida terrestre, também apenas no espaço semiótico são possíveis as realizações dos processos comunicativos.

Uma das características da semiosfera seria, portanto, a delimitação. É um sistema fechado, tem homogeneidade, tem individualidade, mas obviamente não é hermético. Há trocas, diálogos, traduções com o espaço extra-semiótico e alo-semiótico. A "frontera"<sup>22</sup> seria justamente esse ponto de intersecção, de tradução entre o espaço semiótico e o que está fora dele, sendo "la suma de los traductores <<filtros>> bilingües, pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje que se halla fuera de la semiosfera dada." (LOTMAN, 1996, p. 24)

Essa noção "bilingue" me faz pensar nos pontos de "frontera" do meu objeto Ó Paí, Ó, como o da tradução entre suportes e linguagens: do teatro, para o cinema e para a TV. Isso demanda uma articulação de novos sentidos, do texto e dos para-textos, como ambiência de produção e repercussão social. Ao deixar de ser uma peça de teatro em Salvador e passar a ser um filme e uma série televisiva de abrangência nacional, Ó Paí, Ó ganha outro "status", para além da mudança de linguagem do meio. É referenciada pela imprensa nacional, cuja leitura em relação aos temas, o ambiente, também é diferente da dos meios de comunicação baianos. Passa a ser representativa da cultura baiana e não mais de um bairro de Salvador. Surgem outros tipos de críticas e indagações.

O processo de tradução do teatro para o cinema e desses dois para a TV não é o centro da minha pesquisa, como já foi dito. No entanto, é a partir de um histórico que o texto da série - em seu sentido mais amplo - se constitui, e tenho isso como ponto de partida. Afinal "tomar conciencia de sí mismo en el sentido semiótico-cultural significa tomar conciencia de la propia especificidad, de la propia contraposición a otras esferas." (LOTMAN, 1996, p.28)

---

<sup>21</sup> Ver Lotman (1996, p.22).

<sup>22</sup> Termo espanhol segundo tradução de Desiderio Navarro. Corresponde à "fronteira" em português, mas se optou aqui por não fazer a tradução do termo conceitual.

Uma segunda noção importante que trago de Lotman é a “irregularidad”. A não completa homogeneidade do espaço semiótico, sua mistura de níveis, embaralhamento das hierarquias de linguagens fazem com que haja uma força geradora de nova informação.

Del mismo modo que el objeto reflejado en el espejo genera cientos de reflejos en sus pedazos, el mensaje introducido en la estructura semiótica total se multiplica en niveles más bajos. El sistema es capaz de convertir el texto en una valancha de textos (LOTMAN, 1996, p. 32)

Isso pormenoriza a noção mais aberta da semiótica, em que há uma diversidade de estrutura constante, um processo muito imbricado, complexo, com fronteiras internas, que geram estruturas e subestruturas. Nesse processo, a memória dessa semiosfera é um ponto crucial e “sin esa memoria no puede funcionar”.<sup>23</sup>

### **1.1 O ritmo da oralidade na tela a partir de Henri Meschonnic**

O sentido tradutório em Meschonnic (2010) é bastante amplo e me permite ir para uma seara ainda menos concreta: a do ritmo, que no caso de meu objeto ganha uma importância crucial. O ritmo ligado à musicalidade, presente nos tambores da trilha sonora e na entonação das falas, no modo de andar dos personagens é o ritmo oral da cultura transposto para a tela.

No prefácio do livro “Poética do Traduzir”, de Henri Meschonnic, Jerusa Pires Ferreira, tradutora da obra, lembra sobre o autor francês: “sua proposta passa a ser a descoberta da oralidade no escrito e não apenas no teatro e ainda muito menos no explícito da oralidade em si, na razão etnográfica”. (MESCHONNIC, 2010, p. 13-14)

É a oralidade para além de si mesma, ultrapassando-se até outras linguagens. Nesse sentido, acho crucial assinalar a poética de Ó Paí, Ó e a relação com a sua historicidade. O texto foi montado a partir de técnicas de improviso, provocando a colaboração dos atores como diz o direto Marcio Meirelles: “Dividi o grupo em dois e um deles trabalharia as cenas do interior do cortiço - que foi outro tema trazido por alguns atores - e outro, as cenas da rua. Daí surgiram a maioria das cenas, que misturei, editei, reescrevi, eles reimprovisaram”<sup>24</sup> Era o modo de falar e os costumes do povo do Pelourinho que deveriam ser compostos.

---

<sup>23</sup> Ver Lotman (1996, p. 35).

<sup>24</sup> Comunicação informal de Marcio Meirelles em entrevista concedida por e-mail em 15 mar. 2014.

Inicialmente, portanto, não existiu um roteiro fechado, escrito para o espetáculo, ou seja, o texto teatral era “apenas” oral. Sua fonte era a memória de quem o encarnava dramaticamente, de quem dirigia o espetáculo, o que torna o objeto ainda mais interessante.

As versões de *Ó Paí, Ó* no cinema e na televisão têm pontos de tradução a serem observados. Primeiro o do texto em si, adaptado à estrutura narrativa, dramática, cujas convenções são diferentes a depender do suporte. Mas além do roteiro, do texto escrito, uma obra audiovisual tem uma série de outros elementos de linguagem. Nesse sentido, ousar dizer, que assim como existe um ritmo observável na literatura e na poesia que vem da música e da cultura viva, também na série de TV *Ó Paí, Ó* existe a tradução de um ritmo cultural que é a própria oralidade baiana.

Ela está incutida tanto nas emissões vocais e gestos expansivos do personagem Reginaldo toda vez que é acuado pela mulher, no modo de andar gingado de Roque, assim como no ritmo da edição de muitas sequências do seriado. Mesmo quando não há trilha sonora, fica claro que há a intenção de ritmos como o samba reggae<sup>25</sup>, por exemplo, regendo o tempo de cena, dos diálogos, da sequência de imagens e clipes. Aplicarei melhor essas bases no capítulo 3.

## 1.2 “Gênero”, formato e cultura de massa

*Ó Paí, Ó* é uma série<sup>26</sup> - ou seriado - veiculada a partir de um modelo de produção tradicionalmente não comum na televisão brasileira e na emissora em que foi produzida: TV Globo. Foi realizada em parceria com outra empresa do mercado: a Duetto Produções. Tem a participação do Bando de Teatro Olodum sem que os atores tivessem necessariamente<sup>27</sup> um contrato fixo com a emissora. Marcio Meirelles, no processo de negociação, não teria “aberto mão” de que os atores do bando atuassem na produção televisiva, o que não excluía a

---

<sup>25</sup> Ritmo afro-baiano cuja criação é atribuída principalmente a Neguinho do Samba, mestre percussionista do Olodum. O toque base é oriundo de estilos musicais caribenhos, jamaicanos, música afro, tanto a religiosa quanto a profana, a exemplo do samba. O samba-reggae, por sua vez, é um dos ritmos que influenciaram a formação da chamada Axé Music. Ver em documentário “Samba Reggae : A Arma é musical. Direção : Maira Cristinha.

<sup>26</sup> Série é uma denominação genérica, que pode ser associada inclusive a outros formatos. Ver Balogh (2002).

<sup>27</sup> Comunicação informal de Marcio Meirelles por e-mail: “o contrato foi com o Bando. As três atrizes que não eram mais do grupo assinaram contratos separadamente. Depois vários deles fizeram participações em outras coisas” (na rede Globo). 15 mar. 2014.

participação de outros artistas contratados da casa.<sup>28</sup> Isso estaria, segundo o diretor, inclusive no side letter do contrato.

O formato seriado surgiu e se estabeleceu na televisão norte-americana. Esse modelo, sobretudo no início da TV, estava relacionado a gêneros bem específicos como o western, policial, saga de família e acabaram por influenciar a teledramaturgia de todo o mundo. Na América Latina e no Brasil, outras influências como os formatos e gêneros do folhetim e da radionovela, ligados ao melodrama, somaram-se aos modelos americanos, gerando modos diferenciados. As minisséries constituem um formato de narrativa televisual diferenciada, sendo considerada “La Crème de La Crème” (BALOGH, 2002, p. 123).

Mas o formato de seriado, em estrutura episódica semanal, no Brasil traz relação com o gênero humorístico - como é o caso de *A Grande Família*<sup>29</sup>, *A Diarista*<sup>30</sup> e outros, inclusive de produção mais recente. *Ó Paí, Ó* encaixa-se, assim como os outros citados, no gênero comédia, não sem características próprias e inovações do ponto de vista de abordagem e de produção.

Formatos como as séries estão entre os que mais permitem inovação e originalidade na TV brasileira e especialmente na Globo. Na época da produção e veiculação de *Ó Paí, Ó*, os índices de audiência da televisão aberta estavam em pauta na imprensa. Era um momento de queda dos números de audiência segundo medidores como o IBOPE<sup>31</sup>. Com relação à Globo, esses números eram atribuídos na imprensa à concorrência da Record, à popularização da TV paga e à mudança de hábitos de brasileiros, sobretudo mais jovens, cujo consumo da internet havia aumentado, ao mesmo tempo em que os números de televisores ligados tinha caído 20% entre 2005 e 2008.<sup>32</sup>

Esse contexto ajuda a perceber em que situação os projetos diferenciados são estimulados numa TV comercial competitiva. Balogh (2002) diz que “Os períodos de crise de audiência, no entanto, costumam favorecer experimentações por parte das emissoras partícipes da guerra da audiência” (p. 97). *Ó Paí, Ó*, aliás, foi bem nos índices de audiência nas duas temporadas.

<sup>28</sup> Comunicação informal de Marcio Meirelles em debate aberto no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, em São Paulo, no projeto *Melanina Acentuada*. fev. 2013. Informação confirmada por e-mail em 15 mar. 2014

<sup>29</sup> “*A Grande Família*”, na sua primeira edição, foi exibida de outubro de 1972 a março de 1975, com direção de Milton Gonçalves e Paulo Afonso Grisolli. A segunda versão teve início em março de 2001, atualmente tem direção geral de Luís Felipe Sá e está no ar em 2014, anunciada como última temporada.

<sup>30</sup> *A Diarista* foi exibida na TV Globo de março de 2004 a julho de 2007 com direção de José Alvarenga Junior.

<sup>31</sup> IBOPE- empresa de pesquisa privada. Disponível em: <[www.ibope.com.br](http://www.ibope.com.br)>. Acesso em: 02 mai. 2014.

<sup>32</sup> Dado fornecido em matéria no site da revista *Veja*. nov. 2008. Disponível em: <[http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/perguntas\\_respostas/audiencia-novelas-globo/tv-televisao-ibope-indices-queda-emissora.shtml](http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/perguntas_respostas/audiencia-novelas-globo/tv-televisao-ibope-indices-queda-emissora.shtml)> Acesso em: abr. 2014.

Segundo matéria do jornal “A Tarde”, versão impressa, escrita por Jair Fernandes de Melo, os índices eram semelhantes aos da novela “A Favorita”, que estava no horário das nove na época: de cada dez televisores ligados, sete estavam sintonizados no seriado Ó Paí, Ó.<sup>33</sup> Uma outra matéria, do jornal “O Estado de São Paulo”, escrita por Alline Dauroiz no ano de 2009, traz o título “Baianidade dá Ibope” e destaca o índice de audiência de 24 pontos no episódio de estreia da segunda temporada, “Quero ver a Bahia Tremar”, na Grande São Paulo, o mesmo índice teria sido de 46 pontos em Salvador, segundo a mesma matéria.<sup>34</sup>

A série Ó Paí, Ó relaciona-se com outras semelhantes no modo de produção e em características temáticas como “Cidade dos Homens”<sup>35</sup> e “Antônia”<sup>36</sup>. Hugo Possolo, diretor do grupo de teatro Parlapatões, numa crítica ao DVD da série Ó Paí, Ó feita para a Folha de São Paulo escreve que:

É animador que a maior produtora de ficção do país, a Rede Globo, abra espaço para séries como “Antônia”, “Cidade dos Homens” e “Ó Paí, Ó”, que estabelecem um olhar sobre a periferia e contam, em diferentes cores, histórias riquíssimas sobre a vida dos brasileiros reais. (POSSOLO, 2014)

Essas novas produções, de que faz parte o objeto de análise desta pesquisa, instauram também suas versões próprias de serialidade, que pode ser tomada como “a representação descontínua e fragmentada do sintagma televisual” (MACHADO, 2003, p. 83). Arlindo Machado traz uma tipologia que trata de conceitos e reflexões acerca da serialidade e da forma como ela está ligada aos novos formatos e gêneros. Além disso, não se pode esquecer da ligação entre gênero e abordagem temática.

O gênero não se manifesta apenas pela forma de enunciação ou pela organização de uma narrativa de acontecimentos, mas pela composição articulada entre esses elementos e o tratamento temático. (BAKHTIN apud MUNGIOLI, 2006, p. 244)

<sup>33</sup> Matéria do jornal “A Tarde”, 23 nov. 2008.

<sup>34</sup> Dados fornecidos em matéria de 07 nov. 2009. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/suplementos,o-pai-o-baianidade-da-ibope,462476,0.htm>>. Acesso em: 11 de abr. 2014.

<sup>35</sup> Cidade dos Homens foi exibida na TV Globo entre outubro de 2002 e dezembro de 2005, com 19 episódios e vários diretores, segundo o site “Memória Globo”. Retratava o cotidiano de dois adolescentes numa favela carioca. Dados disponíveis em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/cidade-dos-homens/4-temporada.htm>> Acesso em: 11 abr. 2014.

<sup>36</sup> “Antônia” foi exibida na TV Globo entre novembro de 2006 e outubro de 2007, com 10 episódios e vários diretores, segundo o “Memória Globo”. Conta a história de quatro cantoras de rap na periferia de São Paulo. Disponível em:

<<http://memoriaglobo.globo.com/main.jsp?lumPageId=FF8080813B2DDA1D013B2E2530B920C0&query=antonia>>. Acesso em: 11 abr. 2014.

Pelo ponto de vista do universo temático, *Ó Paí, Ó* pode ser relacionado ainda a outras séries que fizeram referência à Bahia na TV Globo. Entre elas estão “Os Pastores da Noite” (2002), “Dona Flor e Seus Dois Maridos” (1998) e “Tenda dos Milagres” (1985),<sup>37</sup> todas inspiradas na obra de Jorge Amado. O discurso “jorge-amadiano”, como se vê, prepondera na representação da Bahia e de sua gente, a partir de obras literárias escritas há décadas. *Ó Paí, Ó* é contemporâneo, com autor e atores que vivenciavam a realidade representada na época representada. Tudo isso e as questões históricas do texto, de que falarei mais à frente, tornam o objeto de estudo ainda mais relevante.

Para parte da imprensa do Rio de Janeiro da década de 90, o Bando de Teatro Olodum trazia características televisivas nas montagens teatrais. Observações como essa foram feitas pela crítica quando nem era cogitada a produção de uma série televisiva homônima, durante temporada do grupo no Rio com uma série de espetáculos. Isso me faz pensar na linguagem de cultura de massas da série *Ó Paí, Ó*. Esta vem junto com o oral, o popular, e não dissociada ou oposta.

Julgo importante ressaltar essa não oposição e lembrar Martín-Barbero (1997) quando diz que a designação da cultura de massas está relacionada a um movimento político, à “dissolução de um sistema tradicional de diferenças de classe”. E afirma que “a cultura de massa foi constituída acionando e deformando ao mesmo tempo sinais de identidade da antiga cultura popular e integrando ao mercado as novas demandas das massas”. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 167 - 169) Olhares alheios a esse processo complexo há muito vêm tomando a cultura de massas apenas por “um processo de vulgarização e decadência da cultura culta”.

O próprio folhetim foi um dos pioneiros do fenômeno, quando houve uma mudança inclusive de linguagem da literatura, lançando mão de “práticas da comunicação”, entre outros recursos mercantis. *Ó Paí, Ó*, o seriado, sem dúvida está inserido no universo da cultura de massas, ao mesmo tempo em que usa desse espaço para trazer quebras e rupturas. O tom das falas, a grande quantidade de diálogos, a forma de composição dos personagens na tela, o tipo de montagem e de uso das músicas dialogam com a linguagem televisiva propriamente. Ao mesmo tempo, certos planos, detalhes da direção e outros aspectos conferem um acabamento diferenciado para os padrões estéticos televisivos. No sentido do conteúdo articula abordagens

---

37 As duas últimas estão na classificação “minissérie”, da própria emissora. Disponível em : <[www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)>. Acesso em: 06 nov. 2013. E em: <[memoriaglobo.com.br](http://memoriaglobo.com.br)>. Acesso em: 11 abr. 2014

temáticas complexas, e no sentido da forma também apresenta traços de originalidade que serão discutidos mais adiante.

### *1.2.1 Tradução Intersemiótica*

O texto de Ó Paí, Ó demanda um olhar que deve passar pela produção de sentido e pela relação entre cultura e linguagem. Não se pode esquecer que a série se constitui como tradução de um suporte para outro, o que demanda mudanças de linguagem e, portanto, não seria coerente excluir as referências à peça e ao filme.

Nas linhas a seguir, reúno autores como Meschonnic (2010), Balogh (1996) e Julio Plaza (2003) que trazem noções importantes para meu trabalho do ponto de vista da tradução intersemiótica. Os três autores fazem referência a Roman Jakobson (1991) e propõem uma noção ativa e criativa da tradução, sobretudo da chamada transmutação, que implica em processos estéticos. Entre muitos pontos de convergência, entretanto, há especificidades e diferenças entre eles, que buscarei observar e articular em favor da pesquisa.

A tradução intralingual ou reformulação (“rewording”) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, 1969, apud BALOGH, 1996, p. 37)

Coloco o trecho acima para assinalar o fundamento básico de que traduzir não se reduz a transpor um texto verbal de uma língua para outra. A autora citada acima refere-se no trecho à tradução da literatura para a televisão e por isso fala em signos “verbais” e “não verbais”.

Roman Jakobson foi o primeiro a discriminar e definir os tipos possíveis de tradução. A intersemiótica é posta como um problema de interlinguagem nos campos das artes e da comunicação. Afinal, “O que há de comum, por exemplo, entre as imagens de Altamira em forma de Palimpsesto háptico-visual-acústico e a arte abstrata de Kadinski (...)” (PLAZA, 2003, p. 11).

O autor diz que a arte contemporânea não seria “mais do que uma imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica”<sup>38</sup>. A partir de noções da semiótica de Peirce, Julio Plaza coloca o signo com uma dimensão triádica e o processo sígnico como um devir: a semiose. Nesse todo, entra o pensamento como uma ação “em” e “com” os signos. Henri Meschonnic também fala de “pensamento poético”, maneira particular pela qual um sujeito transforma, inventando-se, os modos de significar, de sentir, de pensar, de compreender, de ler, de ver “de viver na linguagem”. (MESCHONNIC, 2010, p. 27)

Transmutação ou tradução intersemiótica são os termos que adoto para o caso do texto *Ó Paí, Ó*, tanto na passagem do teatro para o cinema, quanto para a TV. Balogh (2002) fala também em adaptação, termo comumente usado na televisão para as traduções intersemióticas. Parto do pressuposto de que qualquer que seja a terminologia, as transposições são livres, criativas, permitem uma identificação com a obra referente, mas não têm qualquer tipo de obrigatoriedade em corresponder fidedignamente à obra original. Afinal “a linguagem, que acentua seus caracteres materiais, distrai-se da incompletude do signo e dos significados fechados para tornar-se completa e aberta à interpretação”. (PLAZA, 2003, p. 23)

Para Meschonnic (2010), no entanto, a boa tradução não deve ser considerada interpretação porque esta também se reduz ao sentido do signo. Para este autor, que considera sobretudo a dimensão literária, a unidade da linguagem deixa de ser a palavra, ou qualquer elemento gráfico. A unidade passa a ser o sentido, partindo de um contínuo, e não mais do elemento fragmentado. Essa noção especialmente casa com as de Iuri Lotman, já aqui comentadas.

Ao propor novos modelos de tradução, desfaz-se a dualidade entre forma e sentido do signo. “Fazer aparecer, por meio da observação do traduzir, o que é entendido por poética. A não confundir mais com a estilística. Como não se pode confundir mais a língua com o discurso (...)” (MESCHONNIC, 2010, p. 28) Isso complexifica o texto de forma a torná-lo não simplesmente informacional, comunicacional. Traduzir não seria simplesmente levar um conteúdo de uma língua (ou suporte) para outra (o). As traduções seriam então como uma atividade de pensamento e de contato entre culturas. Traduzir é um “ato da linguagem”<sup>39</sup> e o tradutor não deve se apagar, mas em lugar disso colocar sua audácia para além do “comando do signo”.

No caso de *Ó Paí, Ó*, a identificação entre peça, filme e série é imediata. O título é homônimo e evoca a mesma ideia: a expressão oral coloquial baiana que, representando modos de fala,

---

<sup>38</sup> Ver Plaza (2003, p.12)

<sup>39</sup> Meschonnic (2010, p. XXVI; XXX)

une aqueles personagens a partir de suas marcas culturais e jeito de viver. A situação chave é a mesma: o cotidiano dos moradores de um cortiço do Pelourinho. As relações entre esses personagens são de natureza muito semelhante nos três produtos. Convivem de forma intensa, a abordagem temática é também semelhante.

Muitos dos personagens estão presentes nos três textos. Mesmo os que foram criados para o cinema e para a série são condensações ou recriações e desempenham função dramática parecida, há correspondência. Convergem ainda a caracterização do entorno no Pelourinho, onde a atividade turística envolve os moradores do cortiço e os outros personagens, que convivem no centro histórico.

A diferença entre os suportes do teatro, cinema e TV estabelece variação na própria forma do produto. Na série, por exemplo, a estrutura episódica pede a criação de muitas novas histórias com, em média, uma trama principal e duas tramas menores, que estão relacionadas ou não. A própria estrutura televisual na grade de programação, os ganchos entre os intervalos comerciais e a serialização instituem formas diferenciadas. “A fragmentação demanda uma forma específica de produção de sentido”. (MACHADO, 2003, p.134)

### **1.3 Configurações identitárias: o processo dinâmico da cultura**

Às marcas culturais representadas em *Ó Paí, Ó* chamarei de configurações identitárias e não de identidade. Esse último termo, já gasto no uso do senso comum e inclusive em meios acadêmicos, refere-se a uma idéia de idêntico único, fixo, como se houvesse uma essência de pessoa ou grupo a ser reivindicada.

Pinheiro (1994) chama a atenção para a característica latino-americana de incorporar outras culturas, “deglutir”, bem no sentido do movimento antropofágico de modernistas como Oswald de Andrade, seguido por outros artistas e pensadores do continente como Nicolás Guillén etc. Com isso, quer chamar a atenção para a característica culturalmente móvel, para um modo não polar de conceber a experiência no mundo. Nesse sentido, não haveria uma tendência no modo de configuração latino-americano aos “mecanismos binários”, a uma oposição entre organização/desorganização, bem/mal, matéria/espírito, mas haveria, sim, uma tendência a um modo de organização complexo e a um hibridismo latente no modo de ser e na “imagem do mundo” (PAZ, 1991, apud PINHEIRO, 1994, p. 24).

Citando uma série de autores de países como Brasil, Cuba, Peru, Amálio Pinheiro exemplifica na poesia e em textos sobre geografia e história, novas maneiras de conceber a literatura, o tempo, o espaço, de modo mais complexo e não linear.

Vê-se aí a grande ligação entre os sistemas digitais, quando impõem-se aos sistemas analógicos, e as dicotomias que dividem o mundo em identidades e não-identidades. Instaura-se, então, o aprisionamento da mente nos duplos vínculos, oposicionalmente binários, que brigam sempre à escolha entre o 1 e o 2, pai ou filho, alto ou baixo, erudito ou popular etc (PINHEIRO, 1994, p. 22)

Para esses indivíduos, latinos, mestiços, nascidos desse imbricamento cultural e histórico, “vocal/escritural”, não é tendência enxergar o tempo, por exemplo, de forma linear e que se o faz em algum momento seria pelos “mecanismos facilitadores da ilusão ideológico-institucional”. (PINHEIRO, 1994, p.21)

A cultura baiana, que é também brasileira e latino-americana, é aqui observada a partir de seu caráter híbrido, mestiço e sincrético. Sobre o termo sincretismo, trago a ideia de que: “no campo da antropologia religiosa, ele fez a felicidade dos especialistas das religiões afro-brasileiras. Estas constituem um terreno privilegiado pois reúnem as influências cruzadas dos cultos africanos, ameríndios e cristãos.” (GRUZINSKI, 2001, p. 45)

O trecho em destaque, assim como toda a discussão sobre sincretismo em outros setores da sociedade, são muito adequados ao objeto. Os sincretismos cultural e religioso estão amplamente presentes em *Ó Paí, Ó*. Note-se o episódio em que um bebê é batizado na igreja católica tendo como padrinho o orixá Exu. Na esfera da sexualidade, essa mobilidade e complexidade podem ser vistas, por exemplo, no episódio em que Neuzão (Tânia Toko) mulher homossexual masculinizada, casa-se com a travesti Yolanda (Lyu Arisson), entre outras situações correlatas.

Estamos, portanto, trabalhando com uma ideia de cultura aberta ao outro e que se modifica continuamente, não há nada imutável, fixo, idêntico. Apesar disso, há um senso comum que usa expressões como “identidade” e “baianidade”. Estão em letras de música, em livros e artigos de jornais. Por isso, não poderia me furtar a uma breve discussão sobre a questão, antes de me debruçar sobre a análise do objeto.

Há um “mito da identidade negra” e “utopia identitária”, que ligaria negros e mestiços a um imaginário de África por uma afirmação política. “O tempo e o lugar da liberdade original não podem estar dentro do Brasil”.(CASTRO, 2001, p.1) Aqui não me cabe aprofundar essas

noções, por espaço e por fugir ao foco do trabalho, mas julgo importante colocá-las lado a lado para sugerir uma reflexão, de modo a complexificar diferentes pontos de vista.

Na série não observei diálogos em que as palavras “identidade” ou mesmo “baianidade” sejam ditas pelos personagens. Mas os dois termos, contudo, estão presentes em matérias de jornais, TV, internet e em trabalhos acadêmicos referentes ao produto televisivo.<sup>40</sup>

Uso expressões como marcas culturais, singularidades ou mesmo configurações identitárias para tratar dos elementos de representação de uma cultura baiana, do Recôncavo. Refiro-me à presença na série do compartilhamento dos modos de viver relacionados à etnia, hábitos gastronômicos, aos relacionamentos amorosos e familiares, dança, rezas, crenças concepções ideológicas de mundo, entre outros, com implicações sociais e políticas. Essas características dizem respeito a espaço e tempo determinados e a outros contextos que promovem uma identificação entre pessoas e grupos, localizando-os culturalmente. Isso nada tem a ver com a ideia de uma essência de grupo social ou racial, ou de uma identidade fixa, sem individualidades, mobilidades, reconstruções.

Diante dessa breve exposição, penso cultura como um híbrido que, no caso específico, chegou à mídia televisiva. Os personagens representados são afro-descendentes, não sem outras contribuições étnicas e culturais, entre elas a ibérica ou mesmo mourisca. E tomando essa complexidade como premissa, diz Pinheiro (2009):

(...) daí decorre a necessidade de investigar as relações combinatórias entre textos e séries culturais. Exemplo: vestuário e mobiliário. Vestuário e arquitetura, vestuário e dança e assim por diante, o que redundará nas relações entre micro e macro, entre vestuário e paisagem urbana. (p. 14)

Levando em consideração esse processo identitário complexo, que o tempo reconfigura, associado a elementos globais os mais diversos, gostaria de fazer observações sobre o termo baianidade.

A baianidade é entendida como um texto identitário, ou seja, que realiza a asserção direta de um perfil numa dinâmica de identificação. É compreendida como um ethos baseado em três pilares: a familiaridade, que supõe a ambivalência numa sociedade

---

<sup>40</sup> Como exemplo, tem-se a dissertação de mestrado “A representação do baiano no filme Ó Paí, Ó, de Barbara, Bezerra, e a matéria do jornal Estado de São Paulo intitulada “Baianidade dá ibope”. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/suplementos,o-pai-o-baianidade-da-ibope,462476,0.htm>> . Acesso em: 16 mar. 2014.

tão desigual; a sensualidade, associada à naturalização de papéis e posturas; e a religiosidade, que costuma acontecer como mistificação numa sociedade tão tradicional. Seu estabelecimento é viabilizado pela sua suposta aproblematicidade e marcado pela reiteração de seus enunciados pela mídia, em que se observa a remissão recíproca dos notáveis (MOURA, 2001, p.4)

O autor citado traz uma abordagem complexa do processo que se chama identidade e argumentos a respeito de uma pluralidade cultural nas sociedades, apesar do esforço do estado, grupos religiosos e outros para unificar a nação em torno de um mesmo perfil. “A identidade não pode ser vista como uma categoria ou uma essência, mesmo porque a diferença se situa no âmbito das relações étnicas como também de gênero, de poder político, de classes sociais, de gerações etc” (MOURA, 2001, p. 109)

Fazendo-se um recorte histórico da Bahia, pode-se refletir sobre o discurso de baianidade, que vive entre o tradicional e o moderno. Milton Moura apoia-se em autores que falam desse ethos baiano desde o tempo do Império, como Katia Mattoso, passando pelo período da mudança da capital para o Rio de Janeiro. O autor lembra como a perda de importância da Bahia, sobretudo econômica e política, era associada à ideia da preguiça. Noções como essa surgiriam da tentativa de resposta ao “enigma baiano”: “como um estado com tantas potencialidades pode ter se mantido tão à margem do desenvolvimento capitalista no século XX”<sup>41</sup>. O baiano então passaria a ser responsabilizado pelo não progresso por causa de sua preguiça.<sup>42</sup>

Milton faz ainda um panorama considerando autores como Antonio Risério, que fala no isolamento geográfico de Salvador que implicou num desenvolvimento cultural particular, passa por textos do início do século XIX em que se descrevem as baianas em procissões no Rio de Janeiro, já associadas a uma ideia de luxúria, e se estende até a poesia, literatura e a música popular do século XX. Dorival Caymmi, Vinicius de Moraes e Baden Powell, Jorge Amado e os tropicalistas Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre muitos outros, todos teriam relação com o imaginário de construção/desconstrução da baianidade. É claro que nesses séculos de história, essa imagem de baiano varia, oscila, mas tem em comum um universo de elementos semelhantes de família, sexualidade e religiosidade, ligados ao caráter negro-mestiço.

---

<sup>41</sup> Ver Moura (2001, p. 113)

<sup>42</sup> O autor em nenhum afirma isso como verdade, mas demonstra os modos de pensamento que cristalizam estereótipos e preconceitos.

Uma observação especial é a de que as marcas culturais atribuídas a um “ser baiano” são referentes a uma região muito pequena da Bahia, circunscrita à grande Salvador e cidades da região do Recôncavo. É, sobretudo, área do chamado “Atlântico Negro”<sup>43</sup>. A eleição dessa região como representante de uma cultura baiana está relacionada à hegemonia de Salvador em detrimento de todas as outras regiões do estado. A isso estão relacionadas noções gramscianas de hegemonia e a Teoria do Estado Ampliado.<sup>44</sup>

Nesse sentido, é a baianidade que se discute em *Ó Paí, Ó*, com as mesmas ressalvas feitas ao termo “identidade”. É como se víssemos uma atualização para o século XXI da ambientação referenciada por Jorge Amado, por Caymmi, ou mesmo por autores como Gilberto Freyre (1990). O detalhe é que há uma revisão disso, com questionamentos, com tratamentos diferenciados a personagens do mesmo universo, em um tempo diferente, e com uma linguagem também diversa, que no caso da série é uma linguagem não apenas popular, mas das culturas de massas. Antes de me debruçar sobre a análise do objeto propriamente, necessito ainda fazer uma argumentação histórica sobre “*Ó Paí, Ó*”, respeitando inclusive um caráter memorialista.

---

<sup>43</sup> Ver Goli Guerreiro (2012).

<sup>44</sup> Ver Goli Guerreiro (2012).

## CAPÍTULO 2 - O QUE É PAÍ, Ó: DO TEATRO À TELEVISÃO

A cultura é um “feixe de sistemas semióticos formalizados historicamente” (FERREIRA, 2003, p. 74). Essa noção é tão interessante quanto a de que a “cultura se dirige contra o esquecimento” (p.76), sobretudo porque isso não acontece de maneira fácil. Ao contrário, “todo texto contribui tanto para a memória quanto para o esquecimento. E um texto não é então ‘a realidade’, mas os materiais para reconstruí-la”. (FERREIRA, 2003,p.78)

Isso me faz entender o quanto os textos de cultura, e portanto meu objeto de pesquisa, Ó Paí, Ó, são importantes para a construção, sempre em processo, da cultura e da memória. Novos textos são também releituras. E ao mesmo tempo em que investem em rememorar certos aspectos, automaticamente excluem outros, formando, portanto, a dinâmica de memória e esquecimento. Essa seleção de fatos, de enfoques apresentados, poderá acontecer tanto por questões ideológicas, quanto simplesmente por respeito a um certo limite da memória coletiva - não se pode lembrar de tudo, o tempo inteiro-. Sendo assim, a cultura estaria se resignificando continuamente. Meschonnic (2010) nos traz a noção da:

(...) historicidade definida não como uma situação cronológica, mas administração das tensões entre o presente passado passivo e a invenção de maneiras novas do ver, do dizer, do sentir, do compreender de tal maneira que esta invenção continue a ser invenção muito tempo depois do seu achado, porque ela é uma invenção continuada do sujeito. (p. XXXII – XXXIII)

O texto de Ó Paí, Ó passa por um processo de transformação e recriação ao longo dos anos. Há uma resignificação desde a formulação da primeira montagem, no início da década de 1990, até a segunda temporada da série, em 2009. É nesse sentido que estendo a noção de historicidade para a própria trajetória de meu objeto, que já tem mais de 20 anos desde a origem e continua repercutindo em sua própria semiosfera.

### 2.1 Breve histórico do texto e do Bando de Teatro Olodum

Uma concepção histórica do texto Ó Paí, Ó é importante para esta pesquisa que traz noções de Iuri Lotman como orientação de análise. O semioticista de Tártu, segundo Boris

Schnaiderman, era “essencialmente um historiador”.<sup>45</sup> Mas Lotman era também um semiótico da cultura. Que via a relação da cultura com a informação e a comunicação e, intrinsecamente, a memória. Esse encadeamento me é caro no modo de olhar e entender o texto *Ó Paí, Ó*, considerando suas transformações, inclusive com as mudanças de linguagem.

A história nasce cerca de 15 anos antes da estreia da série, no teatro, criada e encenada pelo Bando de Teatro Olodum em Salvador. A peça homônima é a segunda do que se chamou “Trilogia do Pelô”, de que fazem parte também “Essa é Nossa Praia” (1991) e “Bai Bai Pelô”(1994).<sup>46</sup> O Bando de Teatro Olodum é uma iniciativa do famoso bloco afro-carnavalesco que no ano de 1990 decidiu somar a linguagem cênica a suas atividades. Marcio Meirelles, diretor teatral, integrante do então já extinto grupo de teatro “Avelã e Avestruz”, foi escolhido para dirigir a empreitada.

O Maciel-Pelourinho, área de nove ruas do Centro Histórico de Salvador, é o berço do bloco afro Olodum. Uma antiga região nobre que começou a ser preterida como moradia pelas altas classes a partir da década de 1920 do século passado. Na época do surgimento do Olodum, 1979, o Pelourinho era uma zona degradada, onde tráfico e prostituição eram atividades correntes e que estigmatizavam a todos os moradores, inclusive aos não delinquentes, trabalhadores de baixa renda.

Não poderia ser outro o bairro de Salvador a abrigar os ensaios da companhia de teatro do Olodum. No segundo semestre de 1990, foram realizados os testes para o grupo, na antiga Casa do Benim, e 22 candidatos foram escolhidos. “Elegeram-se como critérios de seleção, o envolvimento do ator com a cultura e as questões da comunidade negra, além de uma predisposição de colaborar na pesquisa dessa linguagem” (UZEL, 2003, p.40) Como se vê, a questão da cultura e a representação de um grupo por parte dos atores está presente desde a formação do Bando, antes mesmo da concepção do texto do qual aqui proponho análise.

Em *Ó Paí, Ó*, além das ruas, era a casa, a intimidade das pessoas viventes ali que interessavam. A pesquisa de campo levou os atores a entrarem nos arruinados sobrados de arquitetura colonial, subdivididos e locados. Cada cômodo era o apartamento de um núcleo familiar, tal como seria representado na peça, no filme e na série. A realidade que chocou os atores fizeram-nos também olhar com proximidade os modos de falar, de viver, a cultura

---

<sup>45</sup> Comunicação informal de Boris Schnaiderman em aula. Jun. 2013.

<sup>46</sup> Os três textos foram registrados numa publicação em 1995 junto com outras peças escritas e dirigidas por Marcio Meirelles, com a colaboração do Bando de Teatro Olodum e co-dirigidas por Chica Carelli. Disponível em: <<http://www.teatrovilavelha.com.br/noticias-gerais/314-textos-de-espetaculos>>. Acesso em: 30 jul. 2013.

daquelas pessoas. Desde o início, a comédia, o linguajar “escrachado”, os números musicais estavam na proposta.<sup>47</sup>

Como ensaiavam no antigo prédio de medicina da Universidade Federal da Bahia, localizado no Terreiro de Jesus, Pelourinho, aquele passou a ser o cotidiano dos atores, em sua maioria negros, moradores de outros bairros da cidade como Cabula, que se poderia classificar de classe média a média baixa.

Decidimos numa reunião que faríamos um espetáculo sobre o assassinato de crianças e adolescentes. Era um tema que pesava muito para nós que convivíamos com vários meninos e meninas de rua em outros projetos, e eles estavam conosco também trabalhando nas improvisações. Daí começamos a improvisar. Dividi o grupo em dois e um deles trabalharia as cenas do interior do cortiço - que foi tema trazido por alguns atores – e outro, as cenas da rua.<sup>48</sup>

O ator Ednaldo Muniz, que interpreta o taxista Reginaldo na primeira montagem da peça, conta o do caso de um garoto participante do Projeto Axé (ONG), instalado na localidade, que passava o dia e fazia as refeições na instituição e à noite dormia na rua, onde uma vez atearam fogo nele, que conseguiu escapar do incêndio.<sup>49</sup> Esse tipo de realidade envolvendo as crianças inspirou a situação de extermínio dos dois meninos Cosme e Damião, em *Ó Paí, Ó*. O mesmo fim trágico permaneceu no filme de 2007, embora tenha desaparecido na série de TV<sup>50</sup>.

Nas primeiras apresentações da peça *Ó Paí, Ó*, o Pelourinho representado era aquele completamente abandonado, repleto de prédios degradados. Em 1992, o governo do estado anunciou o projeto de recuperação do Centro Histórico. Em poucos meses, o Ipac e a Conder implementaram a primeira fase da reforma do Centro Histórico (UZEL, 2003). O Bando de Teatro posicionou-se criticamente em relação a certos aspectos da reforma. Foi contra, por exemplo, ao que diziam ser prioridade dada à atividade comercial e turística.

Fica explícito o caráter mercadológico da intervenção do estado no processo de renovação do Centro Histórico. Priorizou-se, sobretudo, o seu desenvolvimento econômico. Os moradores do bairro tiveram quatro opções: a venda da propriedade; desapropriação; transferência do usufruto; troca da propriedade ou área equivalente.

---

<sup>47</sup> Informações do livro “O Teatro do Bando” de Marcos Uzel (2003).

<sup>48</sup> Comunicação informal de Marcio Meirelles em entrevista concedida por e-mail. 15 mar. 2014.

<sup>49</sup> Ver Uzel (2003, p.67).

<sup>50</sup> Mortos no filme, os dois meninos reaparecem na série sem que se faça qualquer menção de violência contra crianças.

As intervenções do Estado tiveram como consequência um forte impacto sobre o uso do espaço urbano do pelourinho. (ARAUJO F. J. R., 2011, p.3)

Foi então após a reforma, em 1994, que estreou o terceiro espetáculo da trilogia do Bando de Teatro Olodum sobre a realidade do Pelourinho: “Bai Bai, Pelô”. A crítica ao projeto turístico do governo era latente. A escolha foi por uma comédia mais ácida, menos festiva do que se fazia habitualmente, sem os já usuais números musicais e percussivos.<sup>51</sup>

Os textos da Trilogia do Pelô foram escritos apenas em 1995 com o objetivo de serem publicados. Sobre isso, cito Paul Zumthor (1993) quando diz que “no interior de uma sociedade que conhece a escritura, todo texto poético, na medida em que visa ser transmitido a um público, é forçosamente submetido à condição seguinte: produção, recepção, conservação e repetição (p.19)” O Bando de Teatro Olodum continua atuante como grupo residente do histórico Teatro Vila Velha em Salvador,<sup>52</sup> que foi reformado e reaberto em 1994.

A trilogia do Pelô, e em especial a montagem Ó Paí, Ó, já na época repercutiu na imprensa local. Sobre o primeiro espetáculo, “Essa é Nossa Praia”, o jornalista Hamilton Vieira já destacava a caracterização dos “tipos” do Pelourinho, falando em uma fidedignidade ao cenário real do centro histórico. A crítica é em relação à atuação:

Em cada gesto ou fala dos atores, sem qualquer metáfora, é abordado o cotidiano de vidas sofridas, mesclado de cenas muitas vezes tragicômicas (...) O desempenho dos atores é razoável, o que pode ser justificado por serem amadores. A má dicção de alguns atores contribui para retirar um pouco o mérito do espetáculo (...) (Hamilton Vieira, a Tarde, 20.02.1991) (UZEL, 2003, p. 50)

Em relação a uma das montagens de Ó Paí, Ó, as críticas na imprensa observam lado a lado a comédia e a crítica social.

A peça é uma alegria só, do início ao fim. A trupe do Bando arranca risos da plateia a todo momento (...) o texto tem um cunho social muito forte, apesar de todo o abrandamento que a linha de comédia possa lhe trazer (Edson Rodrigues, Correio da Bahia, 13.02.1993) (UZEL, 2003, p. 72)

---

<sup>51</sup> Foi nessa montagem que o ator Lázaro Ramos entrou para o grupo em 1994.

<sup>52</sup> Disponível em: <<http://www.teatrovilavelha.com.br/>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

No início da década de 90, o Bando passou temporada no Rio de Janeiro apresentando diversos espetáculos, entre eles *Ó Paí, Ó*. Sobre essa peça, a crítica de teatro Barbara Heliadora escreveu que “parece ter como objetivo servir de cartão de visita do exotismo já um tanto profissionalizado do que o turista poderá encontrar na Bahia”.<sup>53</sup> Tanto ela quanto outros críticos do Rio de Janeiro elogiam o bom desempenho da banda Olodum Mirim, mas não a atuação do Bando. A jornalista destaca ainda que os diálogos são muitas vezes incompreensíveis para quem não conhece o “baianês”, o que evidencia a questão da oralidade e cultura local aqui em análise.

Um dos admiradores do grupo e da peça é Caetano Veloso e teria sido dele a ideia de fazer um filme com base no texto. O antropólogo Hermano Vianna escreveria o roteiro. A história é confirmada pela diretora Monique Gardenberg em entrevista concedida a Revista Isto É Gente, em 2007, após o lançamento do filme e antes da gravação da série de TV.

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.<sup>54</sup>

Como vemos na entrevista em destaque, ao ser transformado em filme, em condições profissionais e bem estruturadas de realização e distribuição, ganha corpo a perspectiva da representatividade de *Ó Paí, Ó*. A diretora queria falar de sua terra para o resto do país. Como diz na mesma entrevista já citada, Monique é baiana e se mudou para o Rio de Janeiro adolescente.

No filme, a história encenava um dia na vida daquela comunidade de moradores do Pelourinho, em sua maioria habitantes de um cortiço. Esse dia era, não coincidentemente, o primeiro do carnaval. As pequenas situações estavam relacionadas aos preparativos para a festa, que causava agitação e era fonte de trabalho para muitos dos personagens. Algumas cenas e diálogos foram transpostos da montagem teatral para o cinema.

---

<sup>53</sup> Ver Heliadora (apud UZEL, 2003, p.79).

<sup>54</sup> Disponível em : < <http://www.terra.com.br/istoegente/396/entrevista/index.htm>>. Acesso em: 20 mai. 2013.

Houve, sem dúvida, um trabalho notável de condensamento, para dar unidade narrativa à estrutura do filme. Muitos personagens saíram, outros foram reconfigurados, substituídos. Segundo Monique, o personagem de Lázaro Ramos, Roque, é uma fusão de outros dois. O desfecho do filme é trágico, assim como na peça: a última cena traz a morte de duas crianças, Cosme e Damião, filhos de Dona Joana, a dona do cortiço.

## **2.2 Destrinchando a série: abordagem geral, estrutura tramas**

Na série *Ó Paí, Ó*, as cenas e tramas são elaboradas em estrutura episódica, ou seja, a cada dia os conflitos são apresentados e têm seu desfecho. Pobreza, racismo, precariedade de moradia, dificuldade de integração ao trabalho formal, de acesso ao serviço público de saúde, são alguns dos temas tratados. Boa parte dos conflitos relaciona-se também com questões de comportamento.

As situações construídas na tela apresentam a homossexualidade feminina em Neuzão e masculina em Yolanda (travesti), a infidelidade do taxista Érico Brás, casado que se relaciona, inclusive, com a travesti Yolanda, a prostituição de Dandara (Aline Nepomuceno), par romântico de Roque, o caso de amor entre Joana (Luciana Souza) e Queixão (Matheus Nachtergaele), contraventor do bairro. As religiões afro-baianas são representadas pela Baiana de Acarajé (Rejane Maia), senhora respeitada, adepta do candomblé, e mãe Raimunda, vidente, mística, tem como profissão fazer “atendimentos espirituais”. Considero que toda essa configuração temática contribui para a representação do baiano na TV.

Cada episódio é construído de modo a ser assistido separadamente. Isso, claro, não exclui certos pontos de coerência linear na diegese. Em “Mãe e Quenga”, a personagem Maria (Valdinéia Soriano), mulher do taxista Reginaldo, tem um bebê. A partir dos episódios seguintes, essa informação passa a ser considerada e a criança é referenciada ou aparece nas cenas.

Na segunda temporada, esse traço é ainda mais evidente. Os conflitos anteriores às vezes são lembrados e existe nas tramas uma linha de contiguidade. Queixão converte-se em evangélico no final da primeira temporada e essa informação dramática persiste. Há uma mudança de contexto e de personagens que em geral são respeitados.

Os créditos da série diferem um pouco no primeiro e segundo ano. Já na vinheta de abertura, o texto da primeira temporada apresenta-se como: baseado na obra literária “Trilogia do Pelô”/ de Marcio Meirelles/ Redação: Monique Gardenberg, Bando de Teatro Olodum/ Redação final: Guel Arraes, Jorge Furtado, Monique Gardenberg. Na segunda temporada, também na abertura, temos como crédito de texto: baseada em Trilogia do Pelô de Marcio Meirelles/ Roteiro: Adriana Falcão, Guel Arraes, João Falcão.

Sendo assim, os atores do Bando não assinam mais o texto da segunda temporada. A atriz Auristela Sá em relação a isso, fala que “entregamos o nosso corpo para a interpretação. Então, estamos falando de algo que vivemos, mas sob a perspectiva de um outro olhar, o que é um grande desafio”<sup>55</sup>

Acho importante observar essa informação, principalmente do ponto de vista da emissão da voz. A partir do momento em que os atores do grupo baiano não mais participam da escritura das situações, diálogos etc, não há estritamente um discurso de baianos para o Brasil embora continue a tônica de uma série sobre baianos. No entanto, na prática, não há mudanças drásticas nas construções e nos diálogos, por exemplo. Isso talvez porque tanto a direção geral, quanto a maior parte da equipe, inclusive de redatores finais, não foram alterados. A narrativa e o formato do seriado já estavam prontos e foram respeitados.

Dedico-me agora a elaborar um breve resumo dos episódios de Ó Paí, Ó, com o objetivo de deixar claras as articulações dramáticas e temáticas com a realidade representada, considerando a série como um todo. Na primeira temporada, temos seis episódios:

O primeiro deles, “Mercado Branco” trata de racismo e mercado informal. A comerciante Neuzão vive o drama de manter o bar regulamentado enquanto Queixão vende cerveja ilegalmente num isopor em frente ao estabelecimento dela. O músico Roque passa pelo mesmo problema ao ver seu primeiro cd pirateado - também por Queixão. O termo “mercado negro” é posto na série como racista. Roque faz uma música sobre o assunto.

Em “Mãe e Quenga”, traição, prostituição e maternidade são abordados. Maria, mulher do taxista Reginaldo, que está grávida, deixa o marido depois de saber de mais uma de suas traições e tem o filho na casa da vizinha, já que não encontra vagas em hospitais públicos. Roque apaixona-se por Dandara, uma dançarina que também é prostituta. Tanto Reginaldo, o malandro mulhereiro que mantém uma “mulher honesta” em casa, quanto Dandara, a

---

<sup>55</sup> Disponível em: <<http://racabrasil.uol.com.br/cultura-gente/137/artigo155373-3.asp>>. Acesso em: 05 mai. 2013.

dançarina que se prostitui em festas e eventos para turistas são apresentados como parte do universo do Pelourinho. Dandara é contruída como mulher forte, que demonstra orgulho e dignidade a despeito de ser discriminada Roque supera o preconceito em nome do amor. Maria perdoa Reginaldo.

O terceiro episódio da primeira temporada é “Negócio Torto”. Aqui os interesses da atividade turística do Pelourinho é contraposta ao direito de moradia dos personagens. Uma nova fase do projeto de revitalização do centro histórico incluiria o casarão do cortiço. Uma pousada interessa-se pelo negócio e, como condiz com a recente história do bairro, os moradores serão despejados e indenizados. O grupo tenta revogar a decisão do governo. Já os comerciantes do local, Neuzão e Jerônimo, incomodam-se especialmente com a presença de Negócio (Cristóvão Silva) morador de rua que estaria “assustando os turistas”. Negócio é espancado por um policial.

Em “Fiéis e Fanáticos”, religião e futebol são relacionados. O sincretismo religioso é apresentado como traço da cultura local. Maria deseja batizar o filho, Michelângelo, vestido de vermelho e preto, as cores de Exu, o orixá da criança. A questão é que essas são também as cores do Vitória, time rival ao de Reginaldo, torcedor do Bahia. A trama acontece às vésperas de uma final de campeonato, jogo entre Bahia e Vitória, e as cenas de comédia envolvem a rivalidade entre os times e promessas e macumbas feitas em prol dos dois. Há o sincretismo, a convivência sem muitos conflitos entre o catolicismo e o candomblé. Já a religião evangélica é apresentada como opositora das tradições africanas. Há um embate entre a Baiana de Acarajé e Dona Joana, que resolve fazer o “acarajé de Jesus”<sup>56</sup>. Ao final, contudo, há confraternização entre o padre e pastor, que torcem para o mesmo time. Joana e Baiana juntam-se para vender acarajé e cocada no mesmo tabuleiro.

O quinto episódio chama-se “Brega”, expressão usada para designar casa de prostituição. Mais uma vez a habitação é tematizada a partir da precariedade do prédio em que vivem. Os moradores precisam de dinheiro para consertar a fiação elétrica. Reginaldo conhece a produtora de um documentário americano sobre casas de prostituição no Brasil. O taxista propõe aos vizinhos que finjam que o cortiço em que moram é um brega, um prostíbulo, com o intuito de ganharem o dinheiro da locação do filme e assim fazerem os consertos necessários no prédio. Ao falsear uma situação “típica e pitoresca” para o documentário, há

---

<sup>56</sup> Nome popularmente dado a tabuleiros de acarajé de propriedade de pessoas evangélicas, contrapondo-se ao caráter tradicional do alimento: de oferenda do candomblé. Disponível em: <http://mundoafro.atarde.uol.com.br/?p=5008>. Acesso em: 14 abr. 2014.

uma evidente discussão sobre estereótipos e representação. Os moradores são da opinião de que o diretor americano do filme deseja explorá-los e filmá-los de acordo com uma imagem pré-concebida. Assim, os baianos decidem “devolver na mesma moeda e ainda tirar um sarro”.<sup>57</sup>

“Virado do Avesso” é o título do último episódio do primeiro ano. A sexualidade é abordada com humor a partir de uma situação particular. A comerciante Neuzão, lésbica e masculinizada, casa-se com a travesti Yolanda. Esta vestida de noiva, e Neuza vestida de noivo. O matrimônio, na verdade, é apenas uma parceria comercial, mas o casal decide adotar uma criança e enfrenta o preconceito por causa da união “não convencional”. O vilão Queixão converte-se em evangélico, seduz a dona do cortiço, Dona Joana. Mario, o marido de Joana, reaparece, maltratando a esposa. Queixão mostra que não se converteu tanto assim e expulsa Mário sob ameaça, com arma em punho. Dandara reaparece como namorada de Roque. Ele alcança o sucesso e a abandona para fazer uma turnê nacional. Vaidoso, Roque propõe relacionamento aberto à namorada. Mas a carreira dá errado e ele volta atrás, fica escondido no apartamento de Dandara para que os amigos não saibam do fracasso, e sente ciúmes dela.

Na segunda temporada da série, embora cada episódio continue a ter seu conflito e resolução, a temática da habitação é ainda mais presente e permeia todos os quatro episódios:

Em “Quero Ver a Bahia Tremer” o prédio do cortiço ameaça desabar. Os moradores tentam driblar a fiscalização do governo que os despejaria. Roque preocupa-se com a segurança e acha melhor todos deixarem a casa, mas os vizinhos preferem arriscar a vida, já que não têm para onde ir. Queixão, convertido em evangélico e agora namorado de Dona Joana, decide fundar no local o Templo do Tremor Divino, atribuindo os tremores aos desígnios de Deus. Roque tenta desmacará-lo.

Depois tem-se “A Outra”, em que a ideia de representação vira paródia. Dandara quer ser atriz e faz teste para o papel de Dona Flor, do texto de Jorge Amado, no cinema, mas Roque desconfia de que a escolhida será uma mulher não-baiana, do eixo Rio-São Paulo. De fato, Deborah Secco chega à Bahia para disputar o papel. Uma baiana chamada Keila, fisicamente idêntica a Deborah Secco<sup>58</sup>, deixa Reginaldo confuso- ele pensa que Keila é Deborah-. Ao fim do episódio, a escolhida para representar Dona Flor é Angelina Jolie, num tratamento de ironia à representação. O sincretismo religioso é mais uma vez abordado. Joana, que é evangélica, decide consultar os búzios porque sente ciúmes de Queixão. Ela chega a se vestir

<sup>57</sup> Trecho transcrito de diálogo do episódio citado.

<sup>58</sup> As duas personagens são interpretadas pela própria Deborah Secco.

com trajes de santo<sup>59</sup> e a distribuir acarajé no dia da festa de Santa Bárbara, o que seria contra suas crenças religiosas. O Templo do Tremor Divino vira, após isso, uma igreja ecumênica.

Em “Preto no Branco”, a ideia de racismo é discutida quando Roque conhece uma produtora branca, da alta sociedade, que se interessa por gerenciar sua carreira, e os dois passam a ter um caso. Dandara sente-se traída e diz que a produtora, Patrícia, usa Roque para mostrar à sociedade que não tem preconceito contra negros. Ao faltar ao desfile do bloco da comunidade, Roque se indis põe com os moradores do cortiço que o acusam de “vendido”, de abandonar “a gente dele” por interesses pessoais. Roque começa a tocar para a alta sociedade, usa roupas de grife, estilizadas, mas vive um conflito interno. Como vingança, Dandara seduz Patrícia na frente de Roque, que é deixado de escanteio enquanto o clima esquenta entre as duas mulheres.

Em “A Cara do Pai”, o reconhecimento da paternidade é apresentado sob a perspectiva de três personagens. Dandara está grávida de nove meses, mas como tinha reatado o relacionamento com Roque há apenas sete meses, levanta suspeitas entre as pessoas do bairro sobre se o filho é realmente do namorado. Reginaldo leva para sua casa um menino de dez anos e conta a Maria, sua mulher, que é pai da criança e que a mãe do menino havia morrido. Maria aceita Reginho, mas o exame de paternidade indica que o menino não é filho de Reginaldo. Este assume a paternidade do mesmo modo, com o apoio de Maria. Na terceira trama, Neuzão descobre que está grávida de Yolanda, retomando a trama do envolvimento entre os dois, que se casaram no último episódio da primeira temporada.

O último episódio da série, “Virado do Avesso” traz também um desfecho em relação a um dos temas centrais, que vem desde as montagens das peças Trilogia do Pelô: habitação. Sabendo que o prédio será vistoriado mais uma vez, Queixão vende os apartamentos a cada um dos moradores e vai embora com Joana. O prédio desaba com Yolanda e o fiscal da prefeitura dentro – eles começam uma cena sensual. O que parecia ter sido uma tragédia, acaba virando uma paródia a filmes hollywoodianos. Yolanda aparece de dentro dos escombros, intacta, caminhando, e levando o fiscal da prefeitura nos braços. Queixão abandona Joana na estrada, mas acaba provando do próprio veneno. Para no caminho para comprar frutas na mão de um “matuto”<sup>60</sup>, tenta dar um golpe no vendedor e roubar seu dinheiro, mas o matuto lhe dá o troco e rouba seu carro, deixando-o na estrada.

---

<sup>59</sup> Indumentária usada em cerimônias de candomblé.

<sup>60</sup> O matuto é interpretado pelo próprio Mateus Nachtergaele, vestido de Chicó, personagem de “O Auto da Compadecida” vivido também pelo ator.

O terreno onde estava o cortiço, em área turística, muito valorizada, vira um condomínio de luxo. Cada um dos moradores recebe como indenização um apartamento. A última cena é um vídeo publicitário do novo empreendimento imobiliário que traz Roque, Reginaldo e Maria como atores. O texto anuncia “Academia de capoeira, piscina de água de côco e terreiro privê”. É com essa cena paródica que sobem os créditos finais da série.

Em todos os episódios, a voz que se destaca é do humor e da farsa, além da que encarna a representação dos baianos. A questão do modo de representação cultural é consideravelmente abordada na cobertura da imprensa, inclusive em entrevistas em veículos impressos e audiovisuais fornecidos pela equipe do filme. Como apresentarei mais abaixo, o discurso de correspondência com a realidade em termos de ambientação, linguajar, caracterização dos personagens e situações dramáticas é muito frequente.

O sotaque, a ambientação no bairro do Pelourinho são duas das marcas mais imediatas para quem vê *Ó Paí, Ó* no vídeo. Os personagens são dedicados a atividades comerciais e a serviços no próprio bairro, em geral eles não têm horário fixo de trabalho, têm uma relação intensa com a rua, interagem excessivamente com os vizinhos, vivem seus conflitos pessoais e coletivos, relacionados à própria luta pela sobrevivência.

Os jornais impressos “Correio da Bahia” e “A Tarde”, os dois principais da Bahia, fizeram uma cobertura considerável da série na época de sua veiculação em novembro de 2008 e novembro de 2009. Chamam a atenção a simpatia da imprensa para com a série e o discurso de que *Ó Paí, Ó* corresponde à realidade do Pelourinho.

Na Revista da TV do Jornal A Tarde cujo título da matéria principal era “*Ó Paí, Ó* com audiência digna de novela das oito”<sup>61</sup>, o texto destaca os 39 pontos de audiência do programa na grande Salvador, índice semelhante ao da novela “A Favorita”, exibida na época no horário mais nobre da televisão. A mesma matéria tem como fonte moradores “reais” do Pelourinho. O jornalista visitou um casarão como o representado na série. No cortiço visitado pelo jornal, moravam na época oito famílias, entre elas o casal Hércules Eduardo e Clezenilde Barbosa. Os dois entrevistados, que vivem de forma semelhante aos personagens da ficção, afirmam assistir e gostar da série.

---

<sup>61</sup> MELO, Jair Fernandes de. *Ó Paí, Ó* com audiência de novela das oito. **A Tarde**. Salvador, 23 nov. 2008. Revista da TV, p. 8.

A diretora Monique Gardenberg chegou a afirmar: “Um comentário que eu ouvia muito era que "essa gente parece de verdade" e continua na mesma entrevista: “O maior elogio que eu posso receber é dizerem que foi retratado da forma mais verdadeira possível.”<sup>62</sup>

Mas essa caracterização também é questionada. Tomando por base que *Ó Paí, Ó* é o resultado de uma pesquisa dos modos de falar e da vida nos cortiços no Pelourinho, que a peça tinha o claro objetivo de levar para o palco um grupo marginalizado socialmente, poderíamos dizer que ao se transpor *Ó Paí, Ó* para a televisão nacional, como uma representação do baiano, isso gere incongruências de identificação entre os próprios baianos. O contexto dos moradores do Pelourinho é visto de forma ambivalente com identificação e alteridade.

Como exemplo, temos o breve depoimento de José Renato Costa, profissão não identificada, 24 anos: “Achei bacana, especialmente porque o Pelourinho anda meio morto. Agora, por que o baiano é sempre mostrado no meio da malandragem?”<sup>63</sup> Isso leva a uma discussão sempre em voga em representações de grupos e regiões menos favorecidas, historicamente discriminadas: a do estereótipo.

### *2.2.1 Sobre a questão do estereótipo no seriado*

Para Bhabha (1998) o estereótipo está relacionado à ideia de fixidez, é uma estratégia discursiva para reforçar uma ideia, normalmente relacionada ao outro, à alteridade. O autor indiano refere-se a uma teoria do discurso colonial, que usa do poder discriminatório para embasar a “hierarquização racial e cultural”. (BHABHA, 1998, p. 107)

A aproximação com essas ideias nos ajuda nas reflexões deste trabalho, embora o contexto de formação do imaginário colonial nas Américas seja diferente do de países como a Índia, base de observação do autor citado. “O objetivo do discurso é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução (BHABA, 1998. P.110)

Sigo com a noção de estereótipo explicitada acima, que contém efeitos discriminatórios e dominatórios, mas levo em conta a ambivalência e o hibridismo, assim como suas formas de resistência, que muitas vezes são expressas pela ironia, pela relativização das verdades, etc.

<sup>62</sup> Disponível em: <<http://atarde.uol.com.br/noticias/740786>>. Acesso em: 21 mai. 2013.

<sup>63</sup> ‘Ó PAÍ, Ó’: figuras do Pelô de olho na TV. **Correio da Bahia**. Salvador, 2 nov. 2008. 24h\* .

(...) é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre ‘no lugar’, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido... como se a duplicidade essencial do asiático ou a bestial liberdade sexual do africano, que não precisam de prova, não pudessem na verdade ser provadas jamais no discurso (BHABA, 1998, p. 106)

Tendo feito essa apresentação, dedico-me a uma breve discussão do estereótipo em *Ó Paí, Ó*. Sendo o cenário o centro histórico, são preteridas as muitas áreas urbanas como o centro comercial, bairros nobres, populares, grandes avenidas, favelas periféricas etc. Afinal, a cidade representada é a terceira capital do país em população, segundo o IBGE<sup>64</sup>

Há um tom de exagero tomando em conta o que se convencionou ser uma interpretação para a TV. Alguns personagens remetem à figura do malandro.<sup>65</sup> O taxista Reginaldo, por exemplo, mesmo quando providencia dinheiro para o conserto da fiação elétrica do prédio, que beneficiaria a todos, dá um “jeitinho” de tirar um pouco por fora e tirar vantagem sobre os vizinhos.

Mas será que ao trazer esses elementos, comumente presentes quando há um imaginário da cultura baiana, a série reforça estereótipos, endossa a ideia de fixidez? Argumento que não. O contexto que coloquei acima é justamente abordado na série de forma viva, irônica, pelo recurso da comédia, questionando a própria estrutura apresentada. Além disso, é abordada de modo original, com qualidade estética.

Quanto ao caráter crítico da série, o primeiro traço importante é o fato de os personagens serem do povo, apresentados como protagonistas. A “sapatão” Neuzão da Rocha, a travesti Yolanda, Baiana, entre os outros, são negros e mestiços, ligados a um imaginário discriminatório que os colocaria, possivelmente num contexto de outras narrativas televisivas, como personagens farsescos de um desfile carnavalesco<sup>66</sup>.

Em *Ó Paí, Ó*, no entanto, esses personagens tomam o centro. Assumem suas formas de sotaque, seus hábitos, sua oralidade, seu modo de ver o mundo. A série tem um discurso afirmativo que confere dignidade a pessoas marginalizadas. Em muitos diálogos, os personagens demonstram ter consciência da exclusão social e falta de oportunidade a que

<sup>64</sup> “As três maiores capitais brasileiras são São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador. Em 2000, estas capitais concentraram 46,30% da população total residente nos municípios das capitais brasileiras.” Disponível em: <[http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/tendencia\\_demografica/analise\\_resultados/sinopse\\_censo2000.pdf](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/tendencia_demografica/analise_resultados/sinopse_censo2000.pdf)>. Acesso em: 14 mar. 2014.

<sup>65</sup> Ver Costa (2005).

<sup>66</sup> Ver Bakhtin (1993).

estão expostos. Como diz Koch (2013): “Acredita-se que o preconceito étnico-racial e social sobre a mulher afro está presente em *Ó Paí, Ó* para reproduzir uma ‘imagem real’, contrapondo-se à leitura fixadora e rebaixadora da negra instituída pela mídia (...)” (p.5)

O artigo citado acima centra-se na questão da mulher negra, colocando *Ó Paí, Ó* como questionador de estereótipos, e eu aqui amplio a observação, fazendo problematizações para diversos outros aspectos que tomo como constituintes e representantes da imagem do baiano.

(...) ao contrário, proponho que, de forma bem preliminar, o estereótipo é um modo de representação complexo, ambivalente e contraditório, ansioso na mesma proporção em que é afirmativo, exigindo não apenas que ampliemos nossos objetivos críticos e políticos que mudemos o próprio objeto de análise (BHABHA, 1998, p.110)

Na série há, inclusive, uma referência à obra de Jorge Amado num dos episódios que julgo emblemático para várias questões: o “A Outra”, o segundo da segunda temporada. Na cena, Dandara encontra com Roque após fazer um teste para interpretar Dona Flor no cinema, uma grande produção do sudeste. Roque comenta com Dandara que normalmente chamam atrizes não-baianas para fazer papéis das mulheres baianas, “como foi Gabriela no cinema”. Em tom jocosos, Dandara sugere que Roque poderia fazer o teste para o papel de Vadinho, ao que Roque responde debochadamente :

ROQUE – (ri) Eu vou fazer Vadinho? Ô, pretinha, não vai dar não, viu? Sabe porque? Porque no livro de Jorge Amado, Wadinho é louro, eles nunca que vão trocar por um negão. Agora, Dona Flor pode ser até uma escandinava, uma japonesa, uma alemã, uma esquimó! Entendeu?

Em tom de comédia, vê-se na cena uma ironização em relação à representação. Nesse caso, em alusão ao racismo. A citação à obra de Jorge Amado também inclui uma observação, a de que o protagonista é branco, embora esteja relacionado ao mesmo universo em que os personagens de *Ó Paí, Ó* vivem.

Em matéria do jornal “A Tarde”, assinada pela jornalista Maria Santossa, a questão da imagem do baiano é abordada colocando *Ó Paí, Ó* como um produto que rebate e problematiza a questão do estereótipo. Diz que os “maneirismos preguiçosos e a fala arrastada” desagradavam aos baianos e que haveria uma expectativa de que a série

problematizasse, reposicionasse isso. A matéria usa uma aspa de Monique que diz : “Assistindo ao segundo episódio, o público saberá exatamente o que achamos da composição dos nordestinos (feita) para as novelas.”<sup>67</sup> Monique refere-se justamente ao episódio “A Outra”.

O episódio “Brega” vai além e trabalha não apenas em pequenas situações, mas como conflito dramático principal da representação e do estereótipo. Gênero, racismo e preconceito social são conjuntamente abordados, por exemplo, no segundo episódio da primeira temporada em “Mãe e Quenga”:

QUEIXÃO- O cliente paga bem.

DANDARA- E o cliente é aquele ali, é? (referindo-se a Roque)

QUEIXÃO- ( Ri) Tá de onda com a minha cara, é, nega? Aquilo ali é duro, só tem pinta, não tem onde cair morto. Tô falando de cliente chique, elegante. Branco. Chapa branca. Certo?

DANDARA- Branco, é? Pois se quiser fazer negócio, leve aquele seu amigo pintoso, também. Porque branco puro, galego, eu não aguento nem leite.

O discurso de Queixão reproduz de forma corriqueira um imaginário racista que associa boas qualidades ao fenótipo branco. E é com a mesma leveza e naturalidade que Dandara rebate essa noção. Além disso, enquanto Roque é bonito, sério, honesto, inteligente, consciente e engajado socialmente, o cliente branco, que aparecerá em cenas seguintes, é corrupto e representado como um bobo, bestificado, não atraente fisicamente. Esta situação dramática especificamente tem relação com a ambivalência do estereótipo relacionado ao “poder” e “fetichismo”<sup>68</sup>. O mesmo homem branco que faz parte de outro contexto e discrimina o ambiente do Pelourinho, é o que deseja sexualmente a prostituta negra.

O negro é ao mesmo tempo selvagem (canibal) e ainda obediente e digno dos servos (o que serve a comida); ele é a encarnação da sexualidade desenfreada e, todavia, inocente como uma criança; ele é místico, primitivo, simplório e, todavia o mais escolado e acabado mentiroso e manipulador de forças sociais. (BHABHA, 1998, p. 126)

<sup>67</sup> SANTOSSA, Maria. Ó Paí, Ó leva baianidade mais uma vez para a TV. **A Tarde**. Salvador, 23 ago. 2009. Disponível em < <http://atarde.uol.com.br/materias/imprimir/1103166>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

<sup>68</sup> Ver Bhaba (1998).

O trecho acima alude à ambivalência da imagem forjada para pessoas negras, a qual *Ó Paí, Ó* esforça-se em problematizar. Um texto do jornal *A Tarde* menciona que o sotaque acentuado e os personagens tipos deixaram “muita gente de pé atrás”, especialmente “quem conheceu a obra original de Marcio Meirelles”. Mas em defesa da série o mesmo texto afirma que “O decorrer dos capítulos, todavia, tem mostrado que a história pode não ser bem assim”. O jornalista segue dizendo que “assuntos complexos são inseridos nas falas”, apesar do “estereótipo”.<sup>69</sup>

A diretora Monique Gardenberg deu declarações à imprensa, em algumas ocasiões, sobre o que chama de preconceito contra um produto popular. Fala isso, por exemplo, numa entrevista concedida juntamente com o ator Matheus Nachtergaele a Jô Soares<sup>70</sup>: “você trazer a coisa popular nem sempre é algo que seja bem recebido, e a gente tá indo fundo nisso, até na trilha. O de buscar a banda Calypso, cantores populares da Bahia como Riachão, Batatinha, Brown...”

Assim como nesse trecho, Monique responde a outras questões em tom de defesa de sua obra a perguntas realizadas por jornalistas. Rebate as críticas em relação à reprodução de estereótipo com argumentos como: “O filme fala de negro, personagens que de outra maneira nunca seriam protagonistas, estariam sempre como coadjuvantes ou talvez figuração.”<sup>71</sup>

A abordagem da imprensa leva em conta as dimensões temáticas, o discurso, a apresentação de personagens. Mas as qualidades técnicas, estéticas, a atuação, o ritmo, a montagem, a fotografia, o texto, o efeito de humor, a beleza plástica, tudo que compõe um produto audiovisual em geral não são tão evidenciados.

Sim, é verdade que *Ó Paí, Ó* é um texto de questionamentos, o que é coerente com sua própria história, desde o teatro, no discurso explícito da diretora, nos temas, nos conflitos. Mas será mesmo por isso, e só por isso, que a audiência alcançou bons índices? Será que *Ó Paí, Ó* não tem qualidade estéticas, técnicas, não faz uma feliz leitura audiovisual do que a Bahia tem de culturalmente rico e complexo? Argumento que sim. No capítulo seguinte, analisarei a voz da série no sentido temático e também estético.

---

<sup>69</sup> MELO, Jair Fernandes de. *Ó Paí, Ó* com audiência de novela das oito. **A Tarde**. Salvador, 23 nov. 2008. Revista da TV, p. 8.

<sup>70</sup> PROGRAMA do Jô. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=F7L-TOgDkY>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

<sup>71</sup> GARDENBERG, Monique. *A Tarde*. Salvador, 29 mar. 2009. Disponível em: <<http://atarde.uol.com.br/noticias/740786>>. Acesso em: 13 mai. 2013.

### CAPÍTULO 3 - ORALIDADE NA TELA: AS REPRESENTAÇÕES

Dedico-me agora a analisar um pouco mais de perto alguns dos episódios e cenas do seriado Ó Paí. Segundo Martín (2006, apud DOPPENSCHMITT, p. 221) existe uma vocação realista da fala no sentido de que ela é um elemento de caracterização do personagem, assim como a roupa, a cor de pele etc. Sendo assim, a maneira de dizer dos personagens influenciaria na composição do sentido “dado por uma tonalidade humana”.

Mas o oral é também “um termo sincrético”<sup>72</sup>, está na voz, na fala, na linguagem como um todo. Esta análise pretende estudar desde a fala e a performance dos personagens, até aquela do texto escrito da série, roteiro, além do texto mais geral do produto - aquele que se apresenta na tela e tem a ver com enquadramentos, movimento de câmera, edição e montagem, uso da trilha sonora, figurino, direção de arte, entre outros.

Todo esse composto contribui ainda para uma voz da série, um conteúdo expresso no discurso, com dimensões políticas, sociais, envolvendo temáticas diversas, inclusive aquelas diretamente ligadas à representação cultural da referenciada comunidade baiana. O olhar para esse todo é o que considero necessário para se chegar a uma leitura da representação do baiano em Ó Paí Ó.

Ainda no filme Ó Paí, Ó, há a preocupação em fazer o texto compreensível para outros estados e contextos culturais que não o de Salvador e Recôncavo Baiano. Isso se nota, por exemplo, no fato de a primeira cena “explicar” o uso da expressão, como já declarou a diretora em entrevista.<sup>73</sup> Na primeira temporada da série, esse recurso também é utilizado na cena inicial que antecede a vinheta de abertura. Com exceção do primeiro episódio, “Mercado Branco”.

Ao andar pela Paris de sua infância, Paul Zumthor descreve uma vivência: a de parar e escutar cantores de rua. Sua comoção os artistas era de tal natureza que nem a letra da canção, nem a memória, nem a descrição do momento, nada bastava para reproduzir o que havia experimentado: era a própria forma, que não podia ser transcrit, “essa, que só existe na performance”(p. 34), repleta de grandezas não verbais. A performance seria “o único modo vivo de comunicação poética”(ZUMTHOR, 2000, p. 40).

---

<sup>72</sup> Ver Döppenschmitt (2012, p.250).

<sup>73</sup> GARDENBERG, Monique. A Tarde. Salvador, 29 mar. 2009. Disponível em : <<http://atarde.uol.com.br/noticias/740786>>. Acesso em : 13 mai. 2013.

Tendo em mente o relato do autor, pergunto-me: como é possível descrever, analisar as situações performáticas do oral, gestual, representativas de uma cultura? De fato, a experiência que esses elementos proporcionam, não podem ser reproduzidas. No entanto, é justamente essa concepção performativa que me dá a possibilidade de perceber e refletir um objeto, no caso a série *Ó Paí, Ó*, para além dos diálogos, das cenas, ou mesmo do conteúdo narrativo, de seu enredo, considerando todo um amplo espaço de linguagens e construções de sentido.

### **3.1 Episódio mercado branco: uma voz popular, cômica e política**

A sequência inicial da série, exibida numa sexta-feira, por volta das 23h, apresenta um Pelourinho exuberante com o colorido destacado no vermelho, verde e amarelo, com atores negros, personagens com vestes coloridas e curtas, sotaque acentuado, com trilha sonora baiana <sup>74</sup>. À reboque disso, há de cara a introdução dos temas do racismo e do mercado informal. O nome do episódio é “Mercado Branco”, e abaixo destaco alguns elementos da sequência de abertura, antes da vinheta do programa.

Vê-se um plano aberto diurno, num dia de sol no Pelourinho. Sob trilha sonora do estilo samba rock, Roque caminha pela rua de maneira “gingada”, cumprimenta um homem negro que sobe a ladeira. Usa bermuda e camiseta, sandálias, colar, anéis, óculos escuros e outros acessórios muito próprios a ele, que além de mecânico, é cantor e compositor. Entre alguns turistas, muitas pessoas negras na rua.

Roque caminha em direção ao bar de Neuzão. Na frente do estabelecimento, estão pessoas ao lado de caixas de isopor, vendendo cerveja na rua. Ele observa a movimentação, entra no prédio, cumprimenta Neuzão e lhe pede uma cerveja. A comerciante reclama do comércio ambulante diante de seu bar e diz que o negócio foi montado por Queixão, que as vendas informais estão prejudicando o comércio dela. Queixão estaria oferecendo cerveja a R\$ 1,00 (um real), já que não paga os impostos devidos. Indignada, Neuzão refere-se ao comércio ilegal como “mercado negro”. Há então, de cara, uma reação de Roque ao termo usado pela comerciante.

---

<sup>74</sup> A trilha sonora da série inclui Caetano Veloso, Jauperi, Mariene de Castro, Olodum, Daniela Mercury, Batatinha, Ilê Aiyê, além de músicas incidentais de black music. Disponível em: <<http://canalviva.globo.com/programas/trilhas-sonoras/materias/a-trilha-sonora-de-o-pai-o.html>>. Acesso em: 13 abr. 2014.

NEUZÃO- É mercado negro.

ROQUE- É o quê, Neuzão? Você tá fora de si?

NEUZÃO- É o quê, rapá?

ROQUE- Neuzão, os meninos que Queixão explora aí são o que?

NEUZÃO- Neguinho, né?

ROQUE- Certo. E quando a polícia chega, quem é que corre com o isopor na cabeça?

NEUZÃO- Neguinho.

ROQUE- E quem é que se não correr, vai tomar baculejo dos “homi”?

NEUZÃO- Os neguinho.

ROQUE- E quem é que aparece no final somente pra recolher o dinheiro, Neuzão?

NEUZÃO- Queixão.

ROQUE - Que é...

NEUZÃO - Branco.

ROQUE - Portanto, o mercado é...

NEUZÃO - Mercado Branco.

Irritada com a retórica de Roque, Neuzão reage com gestos, onomatopeias e esboços de palavras irreconhecíveis.

NEUZÃO - “ (...) eu querendo trabalhar... vá com seu trocadilho para lá!”

ROQUE - Isso aí é simbólico, viu? É o simbolismo! E outra coisa, eu não vou pagar essa cerveja aqui não porque eu tô sem dinheiro até pra pagar o do isopor.

(Roque sai, sobe a vinheta de abertura.)

A série começa, como vemos, com alguns elementos importantes nessa primeira cena que é como um sketch<sup>75</sup> e dura cerca de dois minutos. A diferenciação do produto está na representação de realidade típica e, sob o recurso do humor, o tratamento de temas como o racismo. Note-se que a fala de Roque logo de cara é contundente, caracterizando-o como um

<sup>75</sup> Do inglês, “sketch”, é uma peça muito curta de TV, rádio ou teatro, com conteúdo humorístico.

personagem consciente. Ele posiciona-se contra uma expressão que considera racista, para o espanto de Neuzão, que não havia se dado conta dessa dimensão “simbólica” da palavra.

Acho interessante destacar que o diálogo poderia ser de um drama, por exemplo, e é aí que entra o elemento da interpretação dos atores, recheada de cores da cultura, da oralidade presentes em cena. A comédia fica por conta do tom de deboche com que as palavras são ditas, das expressões de Neuzão, personagem caricata, masculinizada e, claro, de todo o contexto da cena, que torna o ambiente leve. É engraçado vê-la irritada daquele jeito.

O corpo de Neuzão tem aí também um papel importante, possui andar masculino, postura curvada para a frente. Quanto a isso, podemos lembrar a inspiração inicial da Comédia dell Arte (UZEL, 2003) na formação do bando de teatro Olodum. Embora esteja falando sério, Roque, ao final, retoma o tom de leveza e sai do bar com uma piada, não pagando a cerveja, dando também traço de deboche, que é aceitável por causa da relação amigável que tem com a dona do bar.

A primeira sequência descrita pode ser lida, por exemplo, da seguinte maneira: estamos em Salvador, no turístico Pelourinho, em que os protagonistas são os moradores do lugar, negros, solares, cômicos, personagens exagerados no modo de falar e de vestir, com características físicas sensuais e pitorescas, têm sotaque acentuado, falam alto, de maneira informal e debochada, posicionam-se criticamente frente a temas como o racismo, são afetados por problemas micro-econômicos, como o impacto do crescimento do mercado informal e irregular.

A partir do segundo episódio da primeira temporada, a cena de abertura é escrita de maneira que chamo aqui de demonstrativa. Além de introduzir o tema do dia com uma piada, um sketh cômico, serve como explicação sobre o sentido e os diferentes usos da expressão “Ó Paí, Ó”.

### **3.2 O uso da expressão “ó paí, ó” nas cenas de abertura**

As cenas de abertura que serão descritas abaixo servem como uma demonstração de significado e uso da expressão Ó Paí, Ó, já que se trata de uma expressão local baiana, que pode não ser completamente compreendida em outras regiões do país. Afinal, 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)

Como dito, o episódio inicial, “Mercado Branco”, não apresenta o uso da expressão na abertura, como os demais. Isso acontece a partir do episódio seguinte, “Mãe e Quenga”, em que a primeira imagem é o mar de Salvador numa cena noturna. O taxista Reginaldo (Érico Brás) e uma mulher bonita (Nanda Costa), morena, com vestido e decote sensuais, estão nas pedras próximas ao mar. Os dois procuram alguma coisa no chão. A mulher agacha-se e se insinua para Reginaldo, que a observa com desejo.

MULHER- Será que junto a gente não acha?

REGINALDO- Juntinho?

Sobe trilha sonora: a música “Lá Vem o Guarda”<sup>76</sup>. Reginaldo olha o taxi parado ao lado da calçada, na orla e se aproxima da mulher, que o beija. Os dois caem na grama em beijos e amassos, sob a trilha na diegese. É quando Reginaldo escuta o barulho do carro do guincho. O taxi havia sido rebocado. O taxista corre em direção à pista, semi-nu, gritando pelo taxi, com trejeitos exagerados. Quando vê o taxi se afastar no guincho, Reginaldo, inconformado, em close para a câmera diz :

REGINALDO- Ó Paí, Ó!

Existem pelo menos dois focos: a comédia e a apresentação do personagem. Os elementos apresentados são o mar, a sensualidade da mulher mestiça, com vestido floral, insinuante, e a postura do malandro Reginaldo, casado, mulherengo, que cede aos encantos da moça e ainda comete uma infração de trânsito deixando o carro estacionado em lugar indevido.

A gestualidade de Reginaldo é muito importante para a composição da cena. Assim como Neuzão, ele tem um jeito de falar ora ansioso, ora debochado, que é impossível de descrever

---

<sup>76</sup> “Lá Vem o Guarda”, composição e interpretação de Luiz Caldas. A letra dialoga com a situação e brinca com duplos sentidos de palavras como “guarda” e “tira” e traz trechos como “Só namorei com você porque eu sou muito doido”/Lá Vem o Guarda/( Guarda)/ “Lá Vem o Tira/ (Tira meu Bem).

verbalmente, mas que lhe dão um tom jocoso e muito característico da cultura local. Reginaldo é um dos protagonistas do episódio descrito.

No capítulo seguinte, a sequência de abertura é novamente com o personagem Reginaldo, também em situação sensual e “com outra” (não com a mulher com quem é casado) num ambiente que não é o centro histórico de Salvador: um conjunto habitacional de baixa renda, de casas padronizadas.

Na ação, Reginaldo bate numa das portas. Uma mulher, negra, com vestido florido e sensual, chama-lhe de “meu neguinho” e lhe pergunta se ele “veio buscar o dinheiro do aluguel”. A mulher insinua-se, e Reginaldo tenta fazer com que ela lhe pague em dinheiro o que deve. Ele alega que o aluguel da casa em que ele próprio mora está atrasado, enquanto a mulher lhe beija e lhe toca sensualmente. Reginaldo tenta se conter e resistir, mas não consegue. O taxista faz referência inclusive à sua esposa, Maria (Valdineia Soriano), que, lhe estaria cobrando o dinheiro que a inquilina deve. A mulher debocha:

SOLANGE- Que é isso, Regis? Tu não sabe que o nosso contrato é de boca?

REGINALDO- Ai, Solange.

SOLANGE- De boca só, não, é também de peito, de coxa ...É de bunda, Regis!

REGINALDO- Ôi, assim pai não guenta! Ó Paí Ó!

(Sobe vinheta de abertura)

Nesta cena, a oralidade, o corpo, a sexualidade saltam na tela. Se no capítulo anterior, Reginaldo grita “Ó Paí, Ó” desesperado por terem levado seu taxi, dessa vez a expressão é usada quando ele decide se entregar à tentação da mulher. É como uma espécie de expressão de justificativa. Como se dissesse “Olha só, eu bem que tentei, mas assim eu não aguento!”. Atenemos para a referência à boca, “cavidade primal”, que em diferentes acepções se relaciona com “beber-comer-amar-possuir”<sup>77</sup>. Ao falar que o contrato entre os dois era “de boca”, Solange refere-se ao sentido social, do valor da palavra, e ao sexual, ironizando-o.

No quarto episódio da primeira temporada, “Fiéis e Fanáticos”, a cena preliminar demonstra a expressão Ó Paí, Ó no sentido de irritação e resmungo. Curiosamente, mais uma vez, é o

---

<sup>77</sup> Ver ZUMTHOR (2000, p.99).

taxista Reginaldo que está em cena, junto com Neuzão. Reginaldo pede ajuda a Neuzão para cuidar do filho, Michelângelo, enquanto Maria, mulher de Reginaldo, foi consultar os búzios com a “guia espiritual” Raimunda (Cássia Vale). Reginaldo convida Neuzão para ser madrinha de Michelângelo e ela fica lisongeadada. Já se aproveitando da boa vontade da madrinha, Reginaldo sai e deixa Michelângelo aos cuidados de Neuzão. Irritada com o “golpe” de Reginaldo, Neuzão olha para a câmera e diz:

NEUZÃO : Ó Paí, Ó! ”

(Sobe a vinheta de abertura.)

O episódio “Brega” traz uma cena de abertura que não apenas indica mais um uso da expressão Ó Paí, Ó como também dá uma demonstração de uma característica marcante no grupo: a comunicação dos personagens dentro do cortiço, entre as casas. 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 a queima do disjuntor de energia e, não coincidentemente, todos estão em alguma atividade de sobrecarga da rede elétrica.

No chuveiro elétrico, Roque toma banho cantando a música “Muito Estranho”<sup>78</sup>, 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 toda 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 multi-processador turbo com dispositivo auto-limpante, hein, gente?

---

<sup>78</sup> 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.”

REGINALDO- Aí, hein, Baiana! Tá com multi-processador turbo com dispositivo auto-limpante! 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.)

No sexto e último episódio da primeira temporada, a cena de abertura é um pouco maior, dura cerca de quatro minutos - as outras duravam em torno de dois e dois e meio -. Roque faz um show na frente do bar de Neuzão para se despedir dos moradores. Ele recebeu uma proposta para ir para o Rio de Janeiro fazer shows. Os moradores do Pelourinho comemoram no bar de Neuzão. Roque, já sendo assediado e vaidoso, esnoba Dandara (Aline Nepomuceno), sua namorada, e lhe propõe relacionamento aberto. Yolanda, o vilão Queixão, e o taxista Reginaldo saem do bar bêbados e caminham pelas ladeiras do Pelourinho. Embriagado, Queixão retira uma arma e atira em direção à torre de uma igreja para “tocar o sino”. A polícia aparece e detém os três. Diante da situação, é Yolanda quem dispara, com mãos na cabeça, olhando para a câmera:

YOLANDA- Ó Paí, Ó !

(Sobe a vinheta de abertura.)

Yolanda será uma das protagonistas do conflito central do dia. Isso acontece nos outros episódios, apesar da recorrência com que Reginaldo aparece - em três das sequências iniciais.<sup>79</sup> A sequência desse último episódio, “Virado do Avesso”, merece ser observada não apenas pelo uso da expressão Ó Paí, Ó, mas por outros aspectos temáticos e estéticos.

Ainda nesse sketch inicial, antes da abertura, na cena de confraternização dos moradores em despedida a Roque, o cantor faz um discurso que traz questões interessantes de se assinalar.

---

<sup>79</sup> Em cada episódio há entre dois e três conflitos dramáticos.

Roque diz aos amigos que não vai esquecer suas “origens”, porque “sua arte e suas raízes são a mesma coisa”. A ideia de cultura, de pertencimento, está presente no discurso. Ao mesmo tempo, há uma valorização do fato de Roque deixar o lugar, ir fazer sucesso no Rio de Janeiro. Isso faz ele se sentir mais importante. Quando conversa com Dandara, esquivando-se do compromisso, ela lhe fala: “Subiu para a Cabeça, né?”. Na abordagem, o sucesso para Roque representa deixar aquele lugar e assumir novos hábitos, abandonar a vida antiga, o antigo amor, ganhar dinheiro. Tudo é tratado ironicamente, até porque, como descrevi no resumo, a viagem não acontecerá por conta de um mal entendido e Roque permanecerá na mesma condição de morador pobre do Pelourinho.

Num dos momentos dessa abertura de episódio, Roque e Dandara conversam enquanto Maria, Carmem (Auristela Sá) e Lucia (Edvana Carvalho) escutam. Em seguida, Lucia comenta :

LUCIA- Você tá vendo aí, Carmem? Porque que eu não gosto de homem baiano?

CARMEM- Por que?

LUCIA- O cara dispensa a criatura na frente de todo mundo. Uma esculhambação fuleira da zorra, coisa de pobre, pobreza me dá coceira, viu.

CARMEM- Me deixe viu, Lucia?

LUCIA- Não é o quê, rico não faz isso não. Rico manda e-mail, manda a secretária contactar, faz até terapia e dispensa na classe. Mãe Raimunda, eu quero um desse.<sup>80</sup>

Como se vê, Lucia associa homem baiano à pobreza, à falta de “classe”, e acha bonito o modo impessoal com que os ricos, em sua concepção, tratariam de seus relacionamentos amorosos. Embora faça parte do contexto dos personagens do Pelourinho, Lucia é pedante, malvista pelos conhecidos por não se aceitar como mulher negra, baiana, pobre. O sonho dela é casar com “um gringo” e está em suas falas todo o discurso preconceituoso a respeito de origem, raça, classe, entre muitos outros. As cenas em que aparece são sempre tratadas com ironia e rebatidas pelos demais, como se a série quisesse chamar a atenção para como esse tipo de discurso é descabido, é preconceituoso.

---

<sup>80</sup> Atente-se para expressões como “Não é o quê” e “Me deixe, viu”, muito recorrentes na linguagem coloquial baiana, com uma entonação de fala específica.

Na segunda temporada, a cena inicial não tem mais a “demonstração” da expressão Ó Paí, Ó como na primeira. A abertura da diegese se limita a ser uma introdução ao conflito principal do dia, e a expressão Ó Paí, Ó aparece nas falas dos personagens de modo corriqueiro, como se o público já estivesse habituado à expressão, sem uma necessidade de explicação mais direta.

### **3.3 Brega com frescor caribenho: ironia da representação cultural baiana**

A cultura é a característica base da sociedade humana, organizada pela linguagem, ela não é infra, nem super-estrutura, já que se constitui como uma constante tensão entre aquilo que é produzido e seu próprio produtor. “Cultura e sociedade se encontram em relação geradora mútua” (MORIN, 1997, p.17), isso sem falar na dimensão do indivíduo, que a partir de suas interações também estão lidando com a cultura.

Em Ó Paí, Ó a relação cultura e 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, dialogam questões humanas universais justamente com o contexto e marcas locais. Na série, a discussão sobre a cultura, especialmente sobre o que é ser um grupo baiano, negróide, de baixa renda é tema da série.

É o caso do episódio “Brega”, da primeira temporada, exibido em 2008. Na trama, o disjuntor do cortiço queima por causa da sobrecarga do secador usado pela travesti Yolanda enquanto se prepara para sair com os clientes; por causa também das lâmpadas vermelhas iluminando as inúmeras imagens de santos pela casa da “guia espiritual” Raimunda que começa uma sessão religiosa; o aparelho de som em que o taxista Reginaldo ouve música de sua cadeira de balanço; ou mesmo o “multi-processador turbo com dispositivo auto-limpante” em que “Baiana” (Rejane Maia) tritura o feijão fradinho para a massa de acarajé. O prédio fica sem energia elétrica. É aí que o “circo se arma”. Todos começam a falar de suas casas e são escutados pelos outros, culpam-se mutuamente em pequenas ofensas, inticâncias e deboches.

Dona Joana, a dona do cortiço, cobra de cada um dos moradores a taxa de R\$ 250 (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 personagem é Hipólita (Virgínia Cavendsh)

carioca e produtora de um filme documentário estadunidense. Ela pede a Reginaldo que a leve num “brega” - casa de prostituição - porque o cineasta americano para quem ela trabalhava estava em busca de uma locação para suas filmagens. Reginaldo, intitulando-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 carinhoso”.

A expressão facial, onomatopéias e inflexões vocais de Reginaldo indicam que ele entendeu perfeitamente do que falava Hipólita: ela e o cineasta chegaram na cidade com uma pré-visão determinada do que era uma casa de prostituição na Bahia. Um ponto de vista romantizado e estereotipado, provavelmente reproduzido em produtos de massa em todo o mundo sempre que se refere ao Brasil, ou ao México, Cuba e 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, Reginaldo 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”.

A série apresenta, portanto, um episódio em que se forja uma representação. E com isso, há a constituição em si de uma representação, que é a que a própria série faz daquele grupo de personagens. É a 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 ao índios desde os primeiros tempos da colonização. Diziam os religiosos ser a alma gentia difícil de converter não porque tivessem uma 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, essas considerações 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”<sup>81</sup>. Isso não apenas em relação aos portugueses, mas em relação a outras tribos tupi, inclusive às inimigas. Relaciona-se, inclusive, a práticas como o canibalismo ou mesmo ao costume de entregar filhas e irmãs em casamento a povos distintos.

Essas reflexões me 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\$ 2500 (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\$ 3000 (três mil reais) e Reginaldo omite o fato para os próprios companheiros, apropriando-se dos R\$ 500 (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:

---

<sup>81</sup> Ver Viveiros de Castro (2002, p.200)

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

Todos aceitam, não sem piadas e pequenos conflitos, e ainda combinam uma forma de manter a dona do cortiço, a evangélica Dona Joana, longe de casa no dia da filmagem. Armam um plano com os filhos dela, para que fique mais tempo presa na igreja no dia marcado.

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 a todos 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 um auto-imagem que tem relação com as suas próprias noções de esterótipo 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”<sup>82</sup> 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?

---

<sup>82</sup> 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.

REGINALDO- Ele trabalhou numa cantina italiana aqui embaixo.

Aí ele surta, assim, ele se recebe.

Dona 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 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 à novela latino-americana, filme de ação holywoodiano 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 devidamente pendurada embaixo de sua camisa. Roque finge-se de morto. A polícia chega achando que o crime é 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 de Yolanda, 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 na diegese do 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<sup>83</sup>, com as mãos próximas à cintura onde descansa a arma, esperando o sinal para atirar. Nesse momento, ao contrário da primeira cena do episódio, a gestualidade é engessada e artificial. As falas também são “falsas”, não dizem respeito à cultura daqueles personagens, mas à leitura deles de outras referências, numa imitação vulgar.

Na cena, Queixão cruza a porta e escuta-se a trilha. Com o cigarro na boca e uma gestualidade caricata, caminhando lentamente, Queixão e Roque, Snoop Hot Dog, 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.

Como se vê, a própria noção de caracterização cultural é problematizada num imbricado jogo de representação. A isso relacionam-se considerações de Pinheiro (1994), sobre a dificuldade de se fixar um conceito de identidade e de originalidade. O processo de refazimento, de construção da configuração identitária é constante e é a partir disso que o seriado é observado. As tensões do episódio apenas reforçam a idéia de mestiçagem em autores como Gruzinski (2001), “nascida da interpenetração e da conjugação dos contrários.”(p.45)

### **3.4 Linguagem escrita e dispositivos de poder no universo oral**

Como dramatização de sociedade em que a oralidade impera na grande maioria dos aspectos, a questão da linguagem escrita em *Ó Paí, Ó O* chama a atenção: a menção a esses textos quase sempre são ligados à burocracia, serviços financeiros, documentações em órgãos públicos,

---

<sup>83</sup> Recurso de “câmera lenta”.

fiscalização etc. Fora isso, essa forma de linguagem não faz parte do dia a dia, das relações dos personagens. Ninguém tem o hábito de ler, as crianças não são mostradas indo à escola, não se trabalha com essa linguagem. O que está escrito é quase sempre a norma e a lei e, em geral, elas não atendem aos interesses dos moradores do cortiço. Ao contrário, são vistas como algo que os exclui.

Quando Neuzão vai pagar seu débito no banco, depara-se com um texto citado pelo gerente (escrito num computador) para provar que o valor de sua dívida duplicou por causa dos juros. Em outra cena, o fiscal da prefeitura escreve um relatório que aponta irregularidades no bar da mesma personagem, Neuzão. São em situações como essas que há a presença da palavra escrita - quase sempre acompanhada de números.

A hierarquização da escritura acontece a partir da modernidade e está relacionada à economia dessa época. A partir de então o “aparelho escriturístico”, com o advento da imprensa, passou a exercer um poder disciplinar e a separar o povo da burguesia, gerando uma “disjunção entre escrita e oralidade”. (CERTEAU, 1994, p.222-223)

Uma vez que a escrita se estabelece como hegemônica, a fala passa a ser aquilo que escapa à dominação de uma economia sócio-cultural (p.252). Ao termo fala relaciono palavra que é a “linguagem vocalizada”, e também trago o termo “voz”, como aquilo que ultrapassa a linguagem e a envolve (ZUMTHOR, 2002, p.13).

“Negócio Torto” é o nome do terceiro episódio apresentado em 2008. Ele é o que, dentre os dez episódios tem maior número de citações à palavra escrita. Na trama, os moradores do cortiço recebem a notícia de que se dará início uma nova fase da reforma do centro histórico. No local onde moram os protagonistas, será construída uma pousada. A notícia chega por meio de um engenheiro com sotaque sulista, contratado para o projeto, que vai até o local fazer uma inspeção.

Quem recebe o engenheiro é Roque, junto com alguns outros moradores. A primeira cena traz também a primeira referência à leitura, usada como uma tentativa de defesa. Roque lê um artigo de jornal para rebater o argumento do engenheiro: segundo o material impresso, a região em que o casarão fica é estritamente residencial por lei, sendo proibida a construção de estabelecimentos comerciais.

A discussão é toda pautada na legitimação do que está escrito. Considerando o contexto da série, isso só acontece porque está havendo uma interlocução entre alguém de dentro do grupo marginalizado com alguém de fora. A conversa precisa então ser respaldada pelo que está

escrito. Já nas relações entre os membros da comunidade tudo seria decidido pelos acordos de palavra oral.

O engenheiro argumenta que o casarão do cortiço fica justamente em cima da linha do polígono destinado a fins residenciais. Uma parte do telhado da casa estaria fora desse polígono e, por isso, o prédio onde eles vivem poderá sim ser demolido e, no local, construída uma pousada. Essa é, portanto, a base do conflito central do episódio. Preocupados em serem despejados, Roque e os outros personagens vão falar com Joana, dona do cortiço. Os moradores querem convencê-la a não vender o prédio.



Fig. 1 Roque conversa com o engenheiro sobre o prédio do cortiço

Depois há uma carta da prefeitura recebida pelo casal Reginaldo e Maria. De acordo com o documento, a casa do programa habitacional num subúrbio afastado, já estaria pronta. Isso é o centro de um outro conflito da série. Reginaldo, o marido, tenta enganar Maria, dizendo que se trata de uma carta modelo apenas. O que ele quer, na verdade, é esconder da mulher que a casa ficou pronta, mas quem mora no local é a amante dele. Esta é uma sub-trama do episódio, também relacionado à questão da moradia.

A terceira referência à escritura feita no episódio é uma norma restritiva ao comportamento dos inquilinos: aproveitando-se da vulnerabilidade dos moradores do cortiço, dona Joana escreve os “dez mandamentos do prédio”, uma referência bíblica, em que estão regras como

“não beberás”, “não ouvirás música profana”, “não chegarás depois das dez da noite”, entre outras.

Mesmo assim, os moradores recebem uma carta de despejo, informando que o prédio havia sido vendido. Escandalizada, Joana vai até o cartório porque não havia assinado documento algum. Alegava que o documento era falso. O tratamento da funcionária pública para com os moradores do cortiço é de superioridade e descaso, debruçada sobre papéis, termos e grandes gavetas de arquivo, respaldando-se na lei, que pouco faz parte do cotidiano daquelas pessoas:

JOANA- Aqui tá dizendo que meu imóvel foi vendido, mas eu não assinei nada.

FUNCIONÁRIA- Ô, minha linda, então chegue em casa, pelo amor de Deus, de Jeová e de Oxalá, e procure saber quem foi que deu essa bendita assinatura.

JOANA- Minha senhora, em casa só tem eu e meus filhos porque meu marido está viajando, de formas que só pode ter sido um engano.

A funcionária pega a contragosto a carta de despejo e se levanta de má vontade para checar uma gaveta de papéis de arquivo.

FUNCIONÁRIA - A senhora acha que eu estou brincando em serviço, é? CARMEM- Oxe<sup>84</sup>, minha senhora, não é nada disso, não, Ave Maria!

FUNCIONÁRIA - Eu sou estatutária. São dez, quinze, vinte e cinco mais cinco, trinta anos! Aposentadoria, ô meu Deus do céu, prontinha pra cair no mundo. Me deixe quieta! (Acha o documento) Está aqui: o contrato de venda foi assinado pelo sr Mário de Arruda Câmara.

JOANA- Mário?!

O marido de Joana, Mário (João Miguel), que havia abandonado o lar, vendeu o prédio sem o consentimento da mulher. Os moradores reúnem-se e, liderados por Roque, conseguem driblar as regras institucionais. Roque descobre que o telhado foi construído sem licença, procura o patrimônio histórico para que a parte do teto seja derrubada. Com isso, o prédio

---

<sup>84</sup>Atenção para termos como “oxe”, típico do linguajar nordestino, e também para expressões coloquiais, excessivamente informais e irônicas, como “minha linda”, além do uso de “Deus” e “Jeová”, referências cristãs, e “Oxalá”, orixá do candomblé.

ficaria totalmente dentro da área residencial, não podendo mais ser vendido para fins comerciais.

Os moradores voltam ao cartório com um documento atestando que o prédio não poderá ser vendido e são maltratados pela funcionária, inclusive com alusões racistas, apesar da atendente também ser negra. Contando com a carta de despejo e o documento do cartório, são seis as vezes em que há a referência direta na cena a um texto escrito. Apenas na última, “a lei” é reivindicada em favor dos moradores do cortiço.

Numa sociedade sempre mais escrita, organizada pelo poder de modificar as coisas e reformar as estruturas a partir de modelos escritos (científicos, econômicos, políticos), mudada aos poucos em textos combinados (administrativos, urbanos, industriais etc), pode-se muitas vezes substituir o binômio produção-consumo por seu equivalente e revelador geral, o binômio ‘escrita-leitura’ (CERTEAU, 1994, p. 262-263)

A linguagem escrita aparece ainda de outros modos na série: na citação da Bíblia pelos evangélicos, sempre com o estigma da “verdade”, lida em voz alta; no curso de “piranhagem” oferecido por uma prostituta no episódio “Brega”; e em poucas cenas do personagem Roque, que cita poesias de compositores e até pronuncia uma frase feita que atribui a Nietzsche. É também Roque o único que aparece escrevendo, ao compor, apesar de poucas vezes.

Isso pode ser relacionado à hegemonia na realidade social dada - há o exercício de um poder representado pela escrita. No episódio “Negócio Torto” figuram o poder do estado e dos interesses comerciais turísticos em detrimento dos interesses e necessidades da população do cortiço. Pode-se pensar essas questões a partir de estudos como os da biopolítica.

Foucault (apud Vilela, 2011) passa a fazer referência à biopolítica a partir da década de 70, relacionando o termo ao exercício do biopoder. O biopoder teria se configurado após os poderes “soberano” e “disciplinar”, que imperavam até o fim do século XVII. Ao soberano caberia “o poder de fazer morrer e deixar viver”, que com o biopoder passaria a ser substituído pelo “poder de fazer viver e deixar morrer”. Após a modernidade, surgiria o estado “em que a vida é assumida pelo poder como um objeto fundamental”. (VILELA, 2011, p. 13-16) Esse poder não envolveria mais o homem individualmente e, sim, a massa.

O biopoder não extingue os mecanismos do poder soberano, nem os do poder disciplinar - aquele ligado a uma ação direta sobre o corpo - mas os complexifica. Na figura do estado, a

instituição hegemônica passa a se interessar pelas políticas de natalidade, saúde, higienização das massas e exerce controle cada vez maior sobre a vida.

O trecho acima faz ainda mais sentido se ampliarmos a análise para uma segunda trama do mesmo episódio: a que envolve o morador de rua apelidado de Negócio Torto (Cristóvão Silva), nome que dá título ao episódio. Ele é mudo, vive sujo, jogado pelas ruas, de baixa estatura e postura corporal irregular, é dotado de trejeitos na forma de andar e se expressar gestualmente que o estigmatizam como deficiente ou incapaz. É de temperamento muito dócil, servil para com todos e triste e acuado quando é maltratado, bobamente alegre com qualquer afago ou doação dos moradores. A presença de Negócio Torto incomoda uma parte dos personagens. Dormindo na frente dos estabelecimentos comerciais, ou acomodando-se na entrada do cortiço, ele cheira mal. Outra parcela dos moradores se compadece dele, enquanto Roque é seu maior defensor.

Entre as facetas do biopoder estão o controle da natalidade, a higienização, entre outros aspectos assumidos pelo estado. O cuidado específico da medicalização das massas está associado a uma forma de cuidar do corpo para a produtividade, o trabalho. O personagem Negócio Torto não trabalha, é tratado como um estorvo que atrapalha a atividade econômica local ligada ao turismo.

A medicina de estado estaria associada à tentativa de controle por parte do próprio estado, inclusive no modelo de medicina social, ligada ao desenvolvimento da urbanização.<sup>85</sup> Usando Paris como exemplo, Foucault (1984) versa sobre o interesse desse esquema de poder na unificação do espaço urbano. Ó Paí Ó é ambientado no centro histórico da cidade de Salvadorco, um espaço que atualmente é mais associado na mídia ao pitoresco que ao urbano propriamente. Contudo, todas as problemáticas apresentadas na série, como a questão da moradia e outras tensões formadas pela aglomeração de pessoas etc, são urbanas, ligadas ao contexto das grandes cidades. Jogado nas ruas, Negócio desafia qualquer padrão burguês de organização da cidade.

Na primeira cena em que o personagem Negócio Torto aparece no episódio, ele está deitado na calçada, em frente ao estabelecimento de seu Jerônimo - comerciante de antiguidades - e dorme malvestido e sujo. Yolanda o vê e faz um comentário com Neuzão - diz que Negócio tem que “jogar pipoca pro velho” - numa referência ao orixá Omolu, “o velho”, cuja oferenda é a pipoca. Ela atribui a situação de Negócio à espiritualidade. Neuzão, notando a presença do

---

<sup>85</sup> Ver Foucault (1984, p. 85).

indigente, fala alto para seu Jerônimo, que chega na porta de seu comércio, do outro lado da rua:

NEUZÃO- Ô, Jerônimo! Tá vendo aí, né? Eu querendo despachar minha porta e fica Negócio, de manhã cedo, nessa. Tá vendo aí porque que eu me reto<sup>86</sup>, rapaz?

JERÔNIMO- Pois é, Neuzão, fica esse encosto aqui na frente da loja empatando o movimento da gente. (olhando para dentro da loja) Ô, Lucia, faça o favor, tira essa alma penada daqui!

Lucia, que é funcionária da loja de Jerônimo, vestida em trajes típicos de baiana sai para a frente do estabelecimento e olha Negócio Torto:

LUCIA- Ô, minha gente, vamos acabando com esse ato subversivo que isso aqui é um estabelecimento comercial, não é? (Lucia olha para Negócio no chão e com um espanador bate em seu rosto.)

LUCIA- Xô, “espírito” ruim. Xô “espírito”<sup>87</sup> ruim. (Negócio move-se com o toque, mas não não acorda. Lucia refere-se ao mau cheiro.)

LUCIA- Ai, que banda-gira.<sup>88</sup> Ô seu Jerônimo, eu não tô podendo não, que Negócio tá muito carregado e eu não ganho pra isso, tá? (Lucia, rebolando o corpo em deboche entra na loja.)

JERÔNIMO- Vá lá e dê seus pulinhos.

Em meio ao humor e à expressão da oralidade local com termos como “vá lá e dê seus pulinhos”, ou seja, “dê um jeiro”, “se vire”, há a ironia, a crítica, a denúncia desse tom de tratamento ao personagem Negócio. O problema social é encarado por alguns moradores como ligado à espiritualidade, como indica o uso de termos como “encosto”, “carregado”, “banda-gira”.

<sup>86</sup> “Me reto”, de “retada”, ou seja, ficar nervosa, enraivecida. Atenção para essa e outras expressões que marcam o regionalismo na fala.

<sup>87</sup> Sic.

<sup>88</sup> Expressão ligada ao candomblé e umbanda, aqui usada para falar do mau cheiro como uma sobrecarga espiritual.



Fig. 2 Negócio Torto dorme na frente da loja de Seu Jerônimo (em pé)

Na cena subsequente, a personagem Carmem ajuda Baiana a montar o tabuleiro também diante do comércio de seu Jerônimo e diante de Negócio, que continua dormindo no chão, sob um papelão. Dessa vez o tratamento é diferente. Carmem, Baiana, junto com Raimunda e Raimundinho (Leno Sacramento), que se juntam às duas, comentam que conhecem Negócio, lamentam a situação dele.

Negócio acorda, Carmem oferece-lhe comida - um abará-. Ele é simpático com as mulheres. Numa cena cômica, Carmem, Baiana e Raimunda sentam-se em bancos do tabuleiro de acarajé e tentam conversar com Negócio por meio de mímicas. Ele “conta” como chegou do interior e virou catador de papelão. A cena é leve, apesar do drama por trás dela, e os personagens usam de tiques e trejeitos que os caracterizam individualmente e como grupo:

RAIMUNDA- Felicidade é comer, né não, meu nego?

BAIANA- Isso é que é. É miserável e ainda tem alegria. Isso eu gosto dele.<sup>89</sup>

<sup>89</sup> Negócio Torto é mudo, não tem direito à voz, e a felicidade dele “é comer”. Atenção para os usos e acepções relacionados à boca, órgão oral, que aqui já foi mencionado.

Negócio é um marginalizado dos marginalizados. A consideração dele como um ser desprovido de direitos fica clara na conversa que os comerciantes Jerônimo e Neuzão têm sobre sua presença em outra cena:

JERÔNIMO- Tem que tirar esse sujeito daqui. Ele tá sujando o Pelourinho. O turista vem pra cá pra fotografar, filmar a imagem da Bahia e tem esse tipo de cenário com essa coisa?

NEUZÃO- Negócio vai ter que sair, viu, Jerônimo? Sexta-feira vai chegar aí um navio de turista, o pessoal cheio de “não-me-toques”, cheio de perfume francês, e fica Negócio nessa aí, rapaz?

Roque e Matias (Jorge Washington) escutam a conversa ao fundo enquanto bebem e decidem intervir na conversa.

MATIAS- E você vai se curvar pra turista, é, Neuzão? Deixar ele dá as ordens? Ói, quem muito se abaixa, o furico aparece, viu?

Neuzão e Matias discutem. Jerônimo continua seu discurso pró-atividade turística, dessa vez referindo-se também a Yolanda, travesti:

JERÔNIMO - Essa Yolanda, também, ela vai ter que sair daqui.

NEUZÃO - Ela vai sair. A prostituição tem que ser banida do centro histórico de vez.

O personagem Roque intervém.

ROQUE - Yolanda e Negócio Torto fazem parte da realidade desse país, seu Jerônimo. Os turistas têm que conhecer os moradores daqui.

As discussões em torno do turismo, atividade econômica e das tensões sociais do local são recorrentes nas montagens do grupo e voltam de maneira emblemática nesse episódio da série. Os comerciantes defendem a forma de exclusão que poderíamos associar à noção de biopoder, já que tem relação com aspectos do estado e de políticas sociais.

A exclusão é feita pela condição de indigente e de deficiente, mas não se pode ignorar o fato de Negócio ser negro. O racismo contra ele é ainda mais feroz que contra os outros moradores, como se ele assumisse o emblema do discriminado. Isso será enfatizado na cena final.

O racismo assume, assim, uma importância crucial para o exercício do biopoder, pois se o poder de normalização deseja exercer o velho o poder soberano de matar, a condição sob a qual se pode exercer esse direito é, precisamente, o racismo. (...) Foucault não aponta apenas o assassinio direto, mas também, todas as formas de assassinio indirecto, ou seja, os diferentes modos de expor à morte e multiplicar o risco de morte, tal como rejeição ou expulsão (VILELA, 2011, p. 31)

Negócio Torto é espancado duas vezes no mesmo episódio. Na primeira, é encontrado machucado. Roque e outros moradores desconfiam que Jerônimo havia sido o mandante. As falas são marcadas ideologicamente pela desqualificação de Negócio, por parte de Jerônimo, e pela defesa dele enquanto ser humano, por Roque. Alguns personagens, a favor desse modelo turístico, ainda que excludente, encarnam falas irônicas como “O povo não sabe o valor histórico desse patrimônio”. O que, segundo o discurso da série, pode ser lido como o valor meramente da atividade turística e do mascaramento da realidade local. Lucia, a funcionária de Jerônimo que sonha em se casar com um “gringo”, também assume falas como “Vocês vão é pra bem longe mesmo e de preferência numa casa habitacional, sabe por que? Porque lugar de pobre é na periferia”.

A segunda agressão a Negócio é no final do episódio, na última sequência de cenas. Durante um show de Roque na frente do bar de Neuzão, quando todos estão entretidos, o policial do bairro, aparentemente a mando de Jerônimo (Stênio Garcia), arrasta Negócio para uma rua escura, espancando-o. A montagem entre as sequências de Roque e os moradores na festa, de um lado, e as de Negócio sendo espancado, de outro, são alternadas. O efeito é de contraste. Na cena da festa, a diversidade e a convivência entre os moradores do Pelourinho é celebrada. Enquanto Roque canta no palco, o taxista Reginaldo faz cena de ciúme da mulher, Yolanda beija Raimundinho diante da multidão. Alegria, música, tolerância e diversidade no show, violência física e exclusão num beco ao lado do local do show.

O episódio termina sem um desfecho. Deixa-se a cena de espancamento no ar. Não se sabe o que veio a acontecer com Negócio Torto, mas o fato é que ele não aparecerá mais na série. Nenhuma referência será feita a ele, o que é possível porque a série é episódica, não tem uma

continuidade narrativa. A última cena de Negócio apresenta um close no rosto machucado do indigente e um outro do punho cerrado do policial. Enquanto isso, a música de fundo é a mesma que Roque canta em cima do palco:

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

Fica clara a relação que se faz entre o tipo de violência e o racismo. A letra da música conduz a isso e leva a uma representação complexa, já que o agressor é também negro, policial à paisana, que age sob a ordem de um comerciante, economicamente mais favorecido em relação aos demais moradores. No sentido dramaturgico, é curiosa a forma de colocar comédia, escracho, festa, e esses contrastes sem que o episódio ganhe o peso que o faria mudar de gênero para um drama, por exemplo.

A biopolítica reparte assim o seu poder por diferentes campos de intervenção: da natalidade à mortalidade, às incapacidades biológicas, aos efeitos do meio sobre a espécie. O problema sanitário surge como um de seus principais campos de atuação: procura-se desenvolver uma medicina que, assumindo a função de higiene pública, vai coordenar suas atividades com organismos de centralização da informação e de normalização do saber, dando origem a uma campanha de aprendizagem da higiene de medicalização da população (VILELA, 2011, p. 24).

### 3.5 Ritmo de Salvador e ritmo de montagem do seriado

Bastaria ligar a televisão e assistir por alguns segundos a *Ó Paí, Ó* para perceber um universo que não é muito comum nesse veículo de comunicação. As cores, as músicas, as características físicas dos personagens, incontáveis detalhes invadem a percepção da audiência como algo tropical, negro-mestiço, baiano. Mexem com os sentidos de uma maneira particular, e mesmo sem se ater a enredo, conflito, conteúdos e diálogos, mesmo sem saber de que fala a história, apreende-se muitos e novos significados.

O modo de expressão, nas artes, na comunicação em geral, tem um ritmo. Isso é de uma força que se confunde com a da cultura, com significados imbricados na composição oral dos agrupamentos humanos. O que está na oralidade é o que está na música, por exemplo. “O ritmo é aquele que ocupa a parte mais ativa do trabalho com a linguagem”, e é essa noção que trago para a escritura da tela, para o texto audiovisual de cultura, afinal “(...) observou-se que o ritmo, associado à ideia de movimento, aparecia como a própria essência da arte cinematográfica”. (DOPPENSCHMITT, 2012, p. 251).

Poderíamos definir ritmo como essa variação de sons e silêncios, intervalo de tempo entre um elemento e outro, seja a imagem na tela, seja a fala, acontecimentos os mais diversos, notas musicais. Ele está também na poesia e nos conduz a universos mágicos, com significados escondidos.

O ritmo baiano é sincopado, assim como as células musicais afro-brasileiras, como também as caribenhas, por exemplo. No especial de TV *Percussivos*<sup>90</sup>, com roteiro e entrevistas de minha autoria, percussionistas baianos mais destacados da atualidade falam sobre sua relação com a percussão – citada no cotidiano como o próprio sinônimo de ritmo-. A maioria deles, nascidos em bairros populares de Salvador, enfatiza o quanto a percussão e a musicalidade eram algo natural em suas vidas, fazendo parte do dia a dia, das brincadeiras na rua - o tocar lata, tambor, os atabaques no candomblé, os pandeiros e timbaus nas festas de família-. Sobre a percussão, o historiador e baterista Jaime Sodré afirma no programa: “quando você bate uma palma da mão contra a outra, você eleva o espírito do outro”.

O estilo, o andamento e as implicações estéticas têm a ver também com o tom. Bakhtin (2003) escreve que o tom não é determinado pelo conteúdo do enunciado, mas pela atitude do locutor

---

<sup>90</sup> Especial realizado pela TVE Bahia em 2011, com direção de Edinilson Motta Pará, entrevistas, roteiro e produção de Dayse Porto.

(p. 219). Essa atitude estaria ligada, por exemplo, a uma oposição social hierárquica, o juiz, o chefe, o pai que fala, levando em conta para quem se fala. No caso da série *Ó Paí, Ó*, a enunciação é mais complexa porque é realizada feita pelo principal canal de televisão do país, mas quem fala são personagens baianos, integrantes de um contexto social bastante específico - e atores que em alguma medida estão próximos dos personagens “reais” e da história -..

O tom único é impossível, e um mesmo locutor se reportará de formas diferentes para interlocutores diferentes e em situações diferentes. Há um modo específico de *Ó Paí, Ó* se reportar à audiência televisiva nacional, que é diferente do modo do filme e diferente daquele da peça, não apenas pelas características do suporte, mas também pelo lugar de fala e do público pressuposto. Ainda assim, levando em conta essas idiossincrasias e diferenças, muitos aspectos do tom e de outros elementos estão presentes em *Ó Paí, Ó* tanto nas versões do teatro, quanto do cinema e da TV. Esses pontos em comum vêm justamente do ritmo da cultura baiana, que o texto tem como referência de criação estética.

Na série *Ó Paí, Ó*, o tom, a forma presentes no roteiro, no enquadramento de câmera, atuações, figurino, direção de arte e, sobretudo nos diálogos e na montagem são “quebrados”, mestiços. Têm base percussiva forte e assimétrica, melodia livre correndo pelos compassos não lineares, como se não fossem harmônicos, mas são. Essas quebras e recortes estão também nas formas da natureza baiana, na paisagem urbana, assim como na estilística oral de autores como Jorge Amado, sendo tudo isso semelhante, análogo, mas igualmente variante.

É assim também nas músicas compostas para Iemanjá, orixá das águas salgadas, que têm ao fundo o ritmo do movimento das ondas. Ou no toque para Iansã, vigoroso, evocando a agitação do vento, das tempestades e do fogo se espalhando, elementos pelos quais é representada. Risério (2004) enfatiza o caráter musical mestiço em Salvador: “uma predominância do conceito rítmico africano de organização que fornece um pano de fundo sobre o qual as influências européias, manifestadas em implicações harmônicas e melódicas encontram suporte.” (RISÉRIO, 2004, p. 171)

Nicolás Guillén (apud PINHEIRO, 2013) faz de sua poesia uma tradução da música cubana, o que pode ser notado, por exemplo no título de um dos poemas: “Sóngoro Cosongo”(p. 19). Do mesmo modo, *Ó Paí, Ó* faz em ficção audiovisual a tradução da oralidade do Pelourinho, de forma entre e com a música e uma série de outros elementos. Veja-se, por exemplo, o episódio “Quero Ver a Bahia Tremer”, o primeiro da segunda temporada. A cena inicial, já aqui brevemente descrita, traz uma construção rítmica interessante.

Na sequência, é noite. Roque e os companheiros de banda aproximam-se sorrateiros da fachada do prédio do cortiço. Os sons de ruídos desta cena estão em evidência, não há música diegética ambiental. Entre uma série de ambiências sonoras, Roque fala com os amigos, que caminham com instrumentos de percussão nas mãos, e demonstra por gestos como devem tocar. Ao fundo, em volume gradativamente mais alto, alguns ruídos se sobressaem no silêncio, como por exemplo o latido de cachorro e os passos do grupo de Roque sobre os paralelepípedos do Pelourinho.

Vê-se um plano sequência, com movimento suave. A imagem sobe a fachada do cortiço, mostrando uma bandeira da Jamaica pendurada em um das sacadas e “entra” pela janela nos cômodos dos moradores, invadindo a intimidade. À medida em que o enquadramento se aproxima do prédio do cortiço, outros ruídos ficam mais em evidência como o ronco de Reginaldo, que aparece em cena dormindo e ao mesmo tempo falando e se movendo enquanto sua mulher, Maria, brinca de assoprar em seu ouvido.

Há um cuidado na direção de cena, sobretudo se levarmos em conta o veículo televisão, em que se prioriza uma produção com maior velocidade e menor apuro artístico e estético. A cena inicial, do plano sequência que “entra” pela janela, não é exatamente um recurso novo e remete, por exemplo, ao início do filme “Psicose” de Alfred Hitchcock. Na obra de 1960, a imagem panorâmica da cidade e seus prédios movimenta-se em direção à janela de um dos edifícios e entra por ela, também num plano sequência, descortinando a privacidade do quarto, revelando uma mulher deitada na cama e um homem em pé a seu lado. Em Ó Paí, Ó, além do movimento panorâmico da câmera, destaca-se a utilização dos ruídos de cena na configuração estética, enquanto que na sequência de Hitchcock, há uma trilha sonora em lugar da ambiência.

Num outro plano contínuo da série, a imagem “atravessa” um buraco no teto do quarto de Maria e Reginaldo. Teto este que é também piso do cômodo acima. Ali, o barulho do ranger de cama fica evidente e se mostra apenas a mola do colchão em “vai e vêm” e um take de dois pés entrelaçados movendo-se, sugerindo duas pessoas fazendo sexo. Não se revela o rosto ou outras características dos personagens em cena.



Fig. 3.1

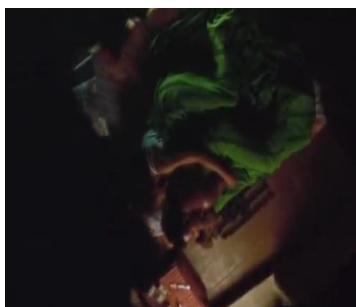


Fig. 3.2

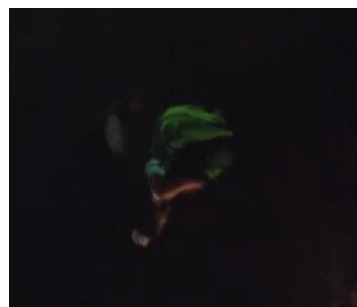


Fig. 3.3

Sequência “Quero Ver a Bahia Tremer”

O jogo entre movimento de câmera suave, em plano sequência, e a propagação de ruídos às vezes mais, às vezes menos próximos continua. Vê-se a sala de Mãe Raimunda, que chacoalha e joga búzios para um cliente, aumentando a composição sonora. Yolanda faz as unhas de Lucia. É aí que entra, alta e sobre todos os outros sons, a música de Roque e sua banda. Um axé que fala de carnaval e da agitação rítmica da festa.

Todos, de suas casas, escutam a música de Roque e interagem com ela. Yolanda bate nos peitos de Lucia como se fosse um tambor. Os ruídos que se escutava anteriormente não somem da cena, mas ao contrário, compõem a percussão da própria música executada por Roque e sua banda. O ronco de Reginaldo, o ranger da cama do casal são montados exatamente no ritmo, usados como instrumentos. Do mesmo modo, aparecem outros moradores em atividades que também se somam ao axé tocado por Roque e sua banda como acompanhamento percussivo: a baiana batendo a massa de acarajé na panela com seu toque duro, os já citados búzios de Raimunda, que viram chocalhos sobre a melodia, e até Carmem esfregando a roupa na bacia contribui. Na virada para o refrão, Matias, o marido de Baiana, bate uma porta - marcando o tempo mais forte - e o mesmo acontece com o barulho da cera depilatória sendo puxada por Yolanda da perna de Lucia, que grita também dentro do compasso.

Tudo entra na música de forma elaborada. O ritmo de montagem vai ficando cada vez mais acelerado, com os ruídos gradativamente presentes em espaços de tempo mais curtos. A cena vira um clipe musical, frenético, intercalando imagens de Roque e sua banda num cômodo, com os outros moradores nas várias atividades descritas acima. Enfim, chega a o refrão da música, cuja letra diz :

Quero ver a Bahia balançar  
Quero ver todo mundo cacoalhar.<sup>91</sup>

É justamente nesse ponto de clímax que a música e toda a cena é interrompida pelo tremor do prédio. Destroços caem do teto e toda a imagem treme. É uma ruptura e os moradores, desesperados, deixam suas casas. Ao contrário das sequências anteriores em que há uma tradução intersemiótica do ritmo da Bahia de maneira fluida, nesse momento o ritmo é interrompido, quebrado de forma não harmônica, deflagrando o conflito principal do episódio, relacionado ao risco de desabamento do prédio.



Fig. 4 Maria, Reginaldo e o filho abandonam o prédio durante o tremor.

---

<sup>91</sup> Quero aqui assinalar a dimensão semântica do termo “tremar”. É muito usado em trios elétricos, por seus cantores no carnaval, como alusão à dança, animação, ao ato de pular ao som da música. O termo tem relação também com “balançar” e “chacoalhar”, presentes na música cantada por Roque na diegese. Além disso, a ideia de “balançar”, “tremar”, oscilar é recorrente no humor, como algo que ameaça, “faz que vai, mas não vai”. A título de exemplo no Brasil, pode-se usar o humorístico “Balança mas não Cai”, uma reedição da Globo a partir de 1968 de um popular programa da Rádio Nacional da década de 50. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor/balanca-mas-nao-cai.htm>>. Acesso em: 11 mai. 2014.



Fig. 5 Carmem e filhos adotivos deixam o prédio durante o tremor.

Uma obra de arte ou produto da cultura de massa é antes de conteúdo, uma invasão estética, relaciona-se com os sentidos, com o modo de expressão. Como diz Pinheiro (2013) os textos orais se ramificam como trepadeiras para o “canto, a literatura, o jornal” (p. 35). Nesse caso, o mesmo se aplica à ficção televisiva.

A cena descrita acima foi dirigida por Monique Gardenberg, diretora também do filme *Ó Paí, Ó*, e que assina ainda a direção geral da série. É nítido o papel que os enquadramentos, movimentos de câmera e sobretudo a montagem têm no desenvolvimento da sequência, que se desenvolve num “crescendo” rítmico, com clímax e quebra. Isso é elaborado sem nenhum diálogo, mas com imagens, suas ações e variações, música e intervenções sonoras.

Há uma íntima relação entre o ritmo e a montagem no cinema - que aqui amplio ao audiovisual como um todo, inclusive na televisão-. A música tem uma importância crucial de “marcar o caráter dinâmico do movimento na tela”<sup>92</sup>. Arnheim (1990 apud DOPPENSCHMITT, 2012, p. 253) aborda a importância do movimento no cinema, gestos, montagem entre outros, e era defensor do cinema mudo. Aqui, estamos falando de um outro contexto, mas a ideia de gesto, movimento, pausas e da importância de todo esse composto para o audiovisual é o que me interessa.

Por falar na importância da montagem, aliás, Eisenstein é um dos mais relevantes autores nesse sentido. Para ele, o ritmo seria o próprio método de criação do cinema, ou seja, ele

<sup>92</sup> Ver Döppenschmitt (2012, p. 253).

percebe a importância do som em sua “teoria da montagem”, inclusive o papel desse som como um contraponto à imagem.<sup>93</sup> Nessa reflexão destaco a conclusão de que o estilo de montagem é um estilo de escrita do filme. Em *Ó Paí, Ó* ele tem o ritmo da musicalidade soteropolitana - ao mesmo tempo o ritmo da cultura oral-.

O seriado já foi aqui remetido a outras produções como “Antônia”<sup>94</sup> e “Cidade dos Homens”<sup>95</sup>. As três obras têm em comum o fato de serem projetos especiais, terem relação com o cinema, realizadas por parceria entre a Globo e produtoras independentes. Não coincidentemente, *Ó Paí, Ó*, “Antônia” e “Cidade dos Homens” apresentam uma estética um tanto diferenciada da maioria das produções globais, em termos, por exemplo, da fotografia e edição.

No caso de “Antônia”, se tomarmos logo o primeiro episódio da série, intitulado “De volta para casa”, pode-se perceber a estética de “câmera na mão”, imagens trêmulas, que em alguns momentos remetem a filmes documentais. A fotografia também se destaca, mais escura, com tons entre o azul e o esverdeado, dando a verve do universo apresentado - a periferia da cidade de São Paulo. A musicalidade nesse caso também está bastante presente, mas com outro ritmo: o hip hop. A história centra-se em quatro jovens mulheres que têm o sonho de ser cantoras. Como se trata de uma narrativa sobre um conjunto musical, as canções têm um maior protagonismo, e há clipes de música em meio à narrativa, na diegese, com as quatro personagens principais cantando.

Em *Ó Paí, Ó*, a linguagem de videoclipe também é apresentada, mas de forma menos direta, as canções não entram na história, na diegese, mas são usadas como trilha sonora<sup>96</sup>, sob as imagens em velocidade de clipe servindo para a progressão dramática. Recurso semelhante é também utilizado em “Cidade dos Homens”. Ambientada numa favela do Rio de Janeiro, a linguagem aproxima-se do cinema, é mais naturalista e experimental, apresenta planos em que alguns personagens têm as cabeças cortadas, por exemplo. O ritmo musical é aqui regido pelo funk.

---

<sup>93</sup> Ver Döppenschmitt (2012, p. 254 - 257)

<sup>94</sup> “Antônia” é inspirado no filme homônimo de Tata Amaral. Na direção da série, além de Tata, estão Luciano Moura, Roberto Moreira, Fabrizia Pinto e Gisele Barroco

<sup>95</sup> “Cidade dos Homens” tem direção geral do mesmo diretor de “Cidade de Deus”, Fernando Meirelles. A narrativa e o argumento são diferentes, mas os dois produtos têm em comum a representação do universo de favelas cariocas. Atores e parte da equipe são os mesmos que os do filme. Cidade dos Homens também ganhou versão para o cinema.

<sup>96</sup> O chamado Back Ground, em linguagem de produção televisiva.

Voltando a Ó Paí, Ó, ainda no episódio “Quero Ver a Bahia Tremer”, os moradores deixam o prédio ameaçado de cair, mas acabam voltando para ele. A condição para isso é não se mexerem, evitar impactos que ocasionariam o desabamento do edifício. É aí que entra uma sequência que julgo tão interessante quanto a primeira descrita.

Após a vinheta do intervalo, todos os moradores chegam em suas casas. Ao contrário do início do episódio, os movimentos de todos são artificiais, excessivamente vagarosos. A composição sonora ambiente e o ritmo acompanham e evidenciam isso. A imagem na tela é irregular, torta, dando uma ideia de que o próprio prédio está torto, e tudo assume um outro tempo. Na sequência seguinte, os personagens agem como em câmera lenta: não há o uso desse recurso no vídeo, mas os atores fazem uma paródia, executando todos os movimentos e expressões num ritmo muito devagar.

Yolanda caminha com o salto na mão, na ponta do pé. O assoalho do prédio range, como se fosse quebrar, a cada passo temeroso da travesti. Também a vidente Raimunda incensa a casa e os santos lentamente, tendo inclusive as feições do rosto congeladas, quase sem se mover. Carmem varre a casa e briga com os filhos como se fosse em slow-motion, e é assim também o jantar na casa de Joana, em que Queixão dá um tapa em ritmo lento na mão de uma das crianças. Até o casal Reginaldo e Maria fazem sexo devagar.

A edição é feita de forma semelhante à primeira cena, numa espécie de clipe, sendo que não há a câmera em plano sequência e sendo o ritmo completamente diferente, nada dinâmico. Na primeira cena, o ritmo é vivo, orgânico, musical, próprio daquele lugar, daquele grupo. Na segunda, o ritmo é vagaroso, engessado, tem a ver com o controle a que são submetidos os moradores.

De repente, a mesma música de Roque entra novamente em som alto. Há a quebra. Ele ensaia com a banda, mais uma vez, para o festival de música em que se inscreveu. Os moradores ficam indignados já que estão se esforçando para não se mexerem e evitar a queda do prédio. O edifício volta a tremer. É quando mais uma vez, o ritmo real volta à cena. Os ruídos de utensílios domésticos e tremeliques dos personagens acompanham a música de Roque, mais uma vez há uma composição rítmica. O tremor passa e, na cena seguinte, os moradores batem na porta de Roque para reclamar do ensaio.

Em “Cidade dos Homens”, no episódio “A Coroa do Imperador”, há uma sequência que lembra essa mudança de ritmo e interrupção em que os personagens Acerola e Laranjinha estão na farmácia comprando um remédio. O estilo remete ao documental e a velocidade da

cena, aparentemente cotidiana, muda completamente quando se escuta barulhos de tiros na diegese. A imagem, ainda dentro da farmácia, fica trêmula, o ritmo de montagem torna-se muito rápido, passando a perturbação de pessoas na favela correndo, fechando portas e tentando se abrigar.

O personagem Roque, como dito, ensaiava uma música para um festival de axé. Com a impossibilidade de fazer barulho e atividades de impacto no prédio, ele grava a canção apenas com o violão e cantando quase em sussurro. Isso faz com que os jurados do festival o elejam como o criador do “Bossa Axé”. A brincadeira, ironia, entre a Bossa Nova e o Axé Music é mais uma camada da discussão sobre a questão do ritmo.

A dinâmica dos diálogos entre os moradores chama a atenção. É muito comum a reunião de várias pessoas nas mais diversas situações, seja para comemorarem, brigarem, tomando uns os posicionamentos contrários aos outros, ou para tentarem resolver algum problema da comunidade. Para falar sobre os diálogos, penso em autores da análise fílmica, já que há características gerais para a construção de bons diálogos, mesmo levando em conta a diferença de suportes entre TV e cinema, por exemplo.<sup>97</sup>

Os diálogos fazem progredir a ação, informam, revelam conflitos e estados emocionais dos personagens (CHION, 1989). Devem ainda ser dinâmicos, não se constituindo apenas de perguntas e respostas. Na série *Ó Paí, Ó* as falas dos personagens são ágeis, poderiam remeter ao pingue pongue, só que com múltiplos jogadores, pela rapidez de mudança de tom, de pessoa, de questão levantada.

Para Martin (2013), “a fala é sentido, mas também tonalidade humana”(p. 198). E isso fica claro nas cenas de *Ó Paí, Ó*. Cada personagem tem suas falas que, mesmo curtas, remetem a uma caracterização do próprio personagem, é algo que só aquele diria e não outro. Seguindo com o episódio “Quero Ver a Bahia Tremer” como referência, após o tremor do prédio, antes de voltarem ao edifício, os moradores se reúnem na rua, na frente do prédio onde moram e discutem a visita de um fiscal da prefeitura. A cena é introduzida com os personagens

---

<sup>97</sup> Comparato (1995) fala das da relação entre cinema e TV e assinala que entre as principais diferenças estão as tecnológicas, as “sócio-político-econômicas no processo de decisão e emissão por parte do emissor”(p. 38), além das condições de recepção, gêneros e programação de conteúdo.

caminhando “em bando”, tendo como trilha a música “Baianada”<sup>98</sup>. Eles param em frente ao cortiço, a música cessa:

MARIA- Ô meu senhor do Bonfim, se essa prefeitura resolver interditar o único lugar que a gente tem pra morar?

REGINALDO- Maria, pense positivo. Vai que o funcionário não vem?

CARMEN- Ah, Regi, você já ouviu falar de funcionário não vir quando a gente quer que ele não venha?

MATIAS- Funcionário só não vem, quando a gente quer que ele venha, isso é certo.

REGINALDO- Peraí, vocês não acham que é uma visão muito pessimista, não?

YOLANDA- Só se você achar que aquela visão ali, Ó, deslumbrante, não é o funcionário vindo.

CARMEM- Ai, meu Deus!

REGINALDO- Deus é mais!

FUNCIONÁRIO- Bom dia.

TODOS- Bom dia

FUNCIONÁRIO- Cês são moradores desse prédio aqui?

REGINALDO- Moradores?

JOANA- Prédio?

RAIMUNDINHO- Aqui?

BAIANA- O que?

YOLANDA- Onde?

FUNCIONÁRIO- Eu perguntei se vocês moram nesse prédio aí!

CARMEM- O que? Não entendi, moço!

MATIAS - Articule um pouco melhor, aí.

A quantidade de participantes do diálogo imprime dinamicidade. A própria edição é mais ágil, oscilando os takes dos rostos dos respectivos personagens, principalmente nos trechos “Moradores?/ Prédio?/ Aqui?/ O que?/ Onde?”. A interpretação dos atores, com sotaques e trejeitos, completam a performance oral.

<sup>98</sup> Composição de Gordurinha, cantada por Gilberto Gil. A letra é uma ironia ao preconceito contra os baianos por parte de brasileiros do sudeste, com versos como: “Um baiano, um coco/ Dois baianos, dois cocos/ Três baianos, uma cocada/ Quatro baianos, uma baianada/”

Os diálogos também trazem referências culturais a partir das mínimas expressões, gírias. A citação ao Senhor do Bonfim, por exemplo, é algo que em todo o Brasil é reconhecido como baiano.<sup>99</sup> Na passagem, como em muitas outras da série, não é tanto o conteúdo que interessa, mas o modo de construção do jogo entre os moradores para tentar enganar o funcionário e evitar que faça a inspeção no prédio condenado. O efeito cômico é um resultado imediato.

### **3.6 Cores, rua, comida e religiosidade: séries culturais da Bahia**

As observações que tenho feito aqui levam em conta também a direção de arte de Ó Paí, Ó, afinal, como já foi dito, o ritmo está presente nas mais variadas séries culturais. Na descrição da primeira cena de “Quero Ver a Bahia Tremar”, as cores vermelho, verde e amarelo, na bandeira da Jamaica - pendurada numa sacada do cortiço - chamam a atenção por serem as mesmas do Bloco Afro Olodum, ao qual está ligado o grupo dos atores da série, cujo ritmo base é o samba reggae, já aqui citado.<sup>100</sup>

Essas cores são também as predominantes na fotografia, nos objetos de cena. O amarelo, o verde e o vermelho sem dúvida destacam-se nas duas temporadas do seriado. A luz do dia, nas externas, é um tom de amarelo forte, dourado. Já no cenário do “Templo do Tremor Divino”, vê-se o tom esverdeado saltar. No bar de Neuzão, de um lado está o verde refletido na porta do estabelecimento, do outro lado, são os tons avermelhados que chamam atenção no balcão, desde a a parede, até os utensílios.

O vestuário é na maioria das vezes colorido, como é o caso das estampas étnicas nos vestidos de Maria, as florais das camisas de Reginaldo, as roupas estilosas de Roque, sempre com balangandãs, acessórios, colares, anéis. É assim em quase todos os personagens, sendo que as roupas de Baiana quase sempre são brancas e as de Joana, personagem evangélico e mais engessado, são sóbrias, em tons pastéis, com muito menos variação.

A rua é um espaço de convivência tão intenso quanto o próprio cortiço que os moradores dividem. É como a extensão da casa. Ao redor do tabuleiro de Baiana, instalado em plena “Ladeira do Pelô”, desenrolam-se as fofocas, os pedidos de ajuda, os gestos de solidariedade,

<sup>99</sup> Senhor do Bonfim é uma das representações católicas de Jesus Cristo, está entre os cultos mais populares da Bahia, cuja expressão máxima é a Lavagem do Bonfim, festa religiosa-profana na segunda quinta-feira de cada ano.

<sup>100</sup> A Jamaica é constantemente citada em canções baianas. Na música “Alegria da Cidade”, de Lazzo Matumbi e Jorge Portugal, um dos versos diz : “Eu sou o sol da Jamaica/ sou a cor da Bahia/ Eu sou você e você não sabia.”

batuques, danças, comemorações, sempre com alguma referência a um acarajé, um abará, comprado, cobrado ou doado pela Baiana. No episódio “Fiéis e Fanáticos”, é na rua, em frente ao bar de Neuzão, que as pessoas se reúnem para acompanhar o jogo entre os times Bahia e Vitória<sup>101</sup>. Lá também Baiana e Joana disputam o ponto de acarajé, em cujos diálogos os repertórios orais, como o conhecimento afro-religioso e católico são demonstrados:

RAIMUNDA- Comade, que muvuqueira<sup>102</sup> é aquela ali de Joana, hein?

BAIANA- Que mulé é essa! Ô, Raimunda, você já viu Jesus comendo acarajé, criatura?

RAIMUNDA- Eu nunca soube que ele fosse do azeite!

BAIANA- Come é pão, né não?

Mais uma vez aqui, a religiosidade ligada à voz, ao conhecimento passado pela fala, e à comida assumem um papel importantíssimo. A discussão sobre a tradição e novos costumes, realidades, ressignificações, como o crescimento do grupo evangélico aparece em falas como a do pastor:

PASTOR- Irmãos, o acarajé é uma tradição de todos os baianos e não um monopólio do candomblé. Por isso, traga sua roupa aqui que eu vou ungi-la.

Sobre o batismo do filho de Maria e Reginaldo com as cores de Exú, o padre diz:

PADRE- Realmente, não convém uma criança ser batizada com as cores de um orixá. Mas não chega a ser um sacrilégio.

Essas dobras compõem um todo representativo da Bahia em Ó Paí, ó que é diverso e complexo. Esses, é claro, não são os únicos elementos da cultura baiana - Salvador é das maiores cidades do país, desenvolve-se em muitos setores da economia, e é moderna, urbana, aberta a novos hábitos, modos de vida globalizantes, para o bem e para o mal, como em todo

<sup>101</sup> Principais times baianos, os jogos entre os dois são popularmente chamados de Ba-Vi.

<sup>102</sup> Muvuqueira: confusão. Atenção também para o termo “comade”, que poderia ser transcrito inclusive como “cumade”. É um exemplo da forma coloquial popular de fala.

o mundo. Contudo, a série propõe-se, pelas ditas questões, a mostrar uma narrativa contemporânea no centro histórico da cidade, onde os elementos tradicionais, recorrentes, estão mais em evidência, onde a especificidade, o diferencial do lugar é que estão sendo discutidos.

## CONCLUSÃO

O desenvolvimento deste trabalho foi em si uma leitura. O objeto é um texto de cultura muito rico, com uma amplitude de sentidos digna do contexto que representa: uma cultura baiana, negro-mestiça, urbana, marginalizada, num ambiente turístico em que pessoas sobrevivem apesar e também por meio disso.

A série de TV *Ó Paí, Ó* apresenta um baiano-tipo de Salvador, do Pelourinho, da música percussiva, de roupas coloridas e curtas, da religiosidade afro-cristã-brasileira, um baiano pobre, um baiano negro. Que fala alto, que se requebra, dança e canta por quase tudo, que briga, “faz barraco”, que usa da “lábria”, da sedução para alcançar seus objetivos. Ao mesmo tempo, distancia-se do folclore já que esse baiano é mostrado como alvo de preconceito social, racial, que é agredido por sua cor, por sua classe. Que sabe revidar, luta por seus direitos. Um baiano que é musical, talentoso, criativo, empreendedor. Apesar de não lhe serem oferecidas formação digna, boas oportunidades, batalha a própria renda como vendedor ambulante, seja como pequeno comerciante ou guia espiritual e, quando oportuno, usa da esperteza para assegurar a sobrevivência.

Com intensas e múltiplas vivências religiosas, não se limita a dogmas, sincretiza crenças, não simpatiza com a intolerância de religiões mais fechadas, discriminadoras. Ele (esse baiano) não tem educação formal, não lê, não escreve, mas é consciente socialmente, reage, tem orgulho de si, defende-se por meios legais, por sua arte, pelo grito, pelo jogo de cintura. Nesse sentido, ele é melhor quando se une à chamada “comunidade”.

É sensual, rebolante. Quando é homem, é machista, do tipo que deixa a mulher em casa esperando enquanto se diverte com “outras” na rua. Mas se relaciona também com travestis, liberta-se na sexualidade e se vê obrigado a superar os próprios preconceitos. A mulher, por sua vez - o lado baiana dessa imagem do baiano - tem a sua própria voz, chefia famílias, é mãe zelosa e deixa o marido ao se sentir traída, pode ser lésbica e dona de bar, ou mesmo prostituta, que não aceita ser humilhada por isso. “Não é mole” esse baiano, não é fácil. Não é fácil de se ler. É complexo, é digno de olhos e ouvidos atentos, de conhecimento histórico, cultural, de mente sã.

A descrição acima se refere a um todo, a contextos, tramas, caracterizações de diferentes personagens em *Ó Paí, Ó*. Com essas palavras, esse tom, esse ritmo, condensa minha leitura sobre como é construída a representação do baiano na série. Não é uma mera reprodução de

lugares-comuns, de estereótipos, “do fácil”. Ao mesmo tempo em que revisita a chamada “cor local” da Bahia, do Pelourinho, da sensualidade, da musicalidade, da comida, o faz não para fixar as mesmas antigas visões, mas sim para renová-las, usando a ironia e comicidade como principais recursos.

A linguagem, sim, é televisiva, é verborrágica, é “fácil” como se propõem a ser os seriados de humor da TV aberta brasileira. Isso em nenhum momento impossibilita toda a gama de sentidos descritos nos parágrafos acima. Apenas torna esse produto televisivo ainda mais relevante do ponto de vista analítico - por meio do veículo que ainda é o mais popular do Brasil, ele se comunica com multidões -. A oralidade é aí atualizada, redimensionada. O produto leva tradições, ritmos da cultura oral para a televisão e ao mesmo tempo assimila a linguagem dessa mesma televisão. A oralidade reconfigura-se: domínio popular, ela também está na cultura de massas.

Palavras como “baianidade”, “identidade” não aparecem nas cenas, não há um discurso de enfrentamento direto, diálogos panfletários em relação à imagem feita dos baianos e da Bahia. No entanto, existe uma caracterização para além dessas noções e um questionamento político, social, que ironiza os estereótipos de forma bem humorada, nas entrelinhas do texto: do texto de cultura.

São muitas as vozes que ecoam em *Ó Paí, Ó*. Algumas delas estiveram aqui, expressando-se, num feixe de articulação entre cultura e história da Bahia, oralidade, semiótica, produto de massas e linguagem televisiva, conceitos antropológicos, diversas articulações, ecos de uma mesma voz.

A cultura baiana contemporânea acontece. Ela continua sendo vista, ouvida, a partir dos fáceis e não discutidos estereótipos, preconceitos, mas também se renova, reage, com a mobilidade, com o ritmo que lhe é próprio. É necessário que se olhe para essa dimensão local como parte integrante e essencial da cultura e da história brasileiras. Sendo assim, este trabalho procura dar conta de algumas questões, procura fazer uma leitura. *Ó Paí, Ó* - peça, filme e série - permite outras. Esse é um imbricado jogo em que acontece o conhecimento.

Para a autora, a leitura do texto *Ó Paí, Ó* foi sobretudo uma fonte de prazer. O prazer de escutar uma voz familiar, mas também de percebê-la com uma perspectiva diferente, mais distanciada, investigativa. Novos tons, novos timbres, novos sentidos. Essa voz familiar é uma voz da Bahia, seu ritmo, sua oralidade revisitada. Compreensão, revisão, questionamento que só são possíveis com a análise, mas que também lançam mão das memórias, da intimidade

com o tema, num processo de ir e vir, de nuances, de sim e não. Ler, escutar, dizer são exercícios. Assim fez a autora, e assim, certamente, o leitor que chegar até aqui.

## REFERÊNCIAS

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Valores captados por produtora e por projeto (1995 a 2012). Disponível em : <<http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2405.pdf>>. Acesso em : 07 abr. 2014.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do estado**. (Trad. Joaquim José de Moura Ramos). Lisboa: Presença, 1980.

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

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

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

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

ARAÚJO, Fabio José Reis de. **Paletando no Pelô** : uma análise da revitalização do centro histórico de Salvador. In : SEMINÁRIO DE ESTUDOS CULTURAIS, IDENTIDADES E RELAÇÕES INTERÉTNICAS, 2. , 2011, São Cristóvão, SE. Anais eletrônicos. São Cristóvão : Universidade Federal de Sergipe, 2011. Disponível em : <[http://200.17.141.110/pos/antropologia/seciri\\_anais\\_eletronicos/trabalhos\\_2011.htm](http://200.17.141.110/pos/antropologia/seciri_anais_eletronicos/trabalhos_2011.htm)>. Acesso em : 12 abr. 2014.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média: o contexto de François Rabelais**.(Trad. de Yara Frateschi Vieira). São Paulo: Hucitec, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. (Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira). São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. (Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira) São Paulo: Hucitec, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. (Trad. Paulo Bezerra). São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções/disjunções/ transmutações** : da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: ANNABLUME, 1996.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV**: sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

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](http://portal.anhembi.br/wp-content/uploads/barbara_lira_bezerra.pdf)>. Acesso em : 23 mai. 2013.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BRANDÃO, Helena N. **Introdução à análise do discurso**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. (Trad. Ephraim Ferreira Alves). Petrópolis: Vozes, 1994

CHION, Michel. **O roteiro de cinema**. (Trad. Eduardo Brandão). São Paulo: Martins Fontes, 1989.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. 5ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

COSTA, Edil Silva. **Comunicação sem Reservas**: ensaios de malandragem e preguiça. (Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

COUTINHO, Carlos Nelson (org.). **O leitor de Gramsci**: escritos escolhidos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

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= TODOS&terminos=Jerusa%20Pires%20Ferreira&indice\\_resultados=0&pagina=1](http://bidi.xoc.uam.mx/busqueda.php?indice=AUTOR&tipo_material= TODOS&terminos=Jerusa%20Pires%20Ferreira&indice_resultados=0&pagina=1)>. Acesso em: 16 abr. 2014.

FIORIM, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 4ª ed. (Trad. Roberto Machado) Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FREYRE, Gilberto. **Bahia e baianos**. (Org. Edson Nery da Fonseca). Salvador: Fundação das Artes/ Empresa Gráfica da Bahia, 1990.

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

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. (Org). Rítmicos em trânsito. Sócio – antropologia da música baiana. São Paulo: Dinâmica Editora / Salvador: Programa a Cor da Bahia e projeto SAMBA, 1997. pp.97-122.

GUERREIRO, Goli. **Terceira diáspora**: Salvador da Bahia e outros portos atlânticos. In : Enecult, Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 5., 2009, Salvador. Anais eletrônicos. Salvador : Universidade Federal da Bahia, 2009. Disponível em : <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19287.pdf>>. Acesso em : 23 out. 2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 8ª ed. (Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Lobo). Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

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

KOCH, V.M. de Sá. A Mulher em Ó Paí, Ó : porta voz de uma denúncia e de representações identitárias. In: ENECULT ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 6., 2010, Salvador. **Anais eletrônicos**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2010. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/wordpress/24532.pdf>>. Acesso em: 23 mai. 2013.

LARIÚ, Nivaldo. **Dicionário de baianês**. Salvador: s.e., 1991.

LOPES, M. I. V.(org.). **Telenovela**: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyola, 2004.

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

LOTMAN, Iuri **La semiosfera**. (Trad.Desiderio Navarro). Madrid: Ediciones Cátedra Universitat de València, 1998. v. II

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera**. (Trad.Desiderio Navarro). Madrid: Ediciones Cátedra Universitat de València, 2000. v. III

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 3 ed. São Paulo: editora Senac São Paulo, 2003.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. (Trad. Paulo Neves). São Paulo: Brasiliense, 2013.

MARTINS, Gilberto de Andrade; TEÓFILO, Carlos Renato. **Metodologia da investigação científica para ciências sociais aplicadas**. São Paulo: Atlas, 2009, 2. ed.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. (Trad. Ronaldo Polito e Sergio Alcides). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. (Trad. Fidelina González) São Paulo : Loyola, 2004.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. (Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich). São Paulo: Perspectiva, 2010.

MORIN, Edgar. **O método: as ideias**. (Trad. Juremir Machado da Silva). Lisboa: Europa-América, 1997. v. IV

MOTTER, Maria Lourdes. **A telenovela: documento histórico e lugar de memória**. 2000, São Paulo. Revista Usp. n.48, 2000. Disponível em:  
<<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/32893>> Acesso em: 07 abr. 2014.

MOURA, Milton. **Carnaval e baianidade: arestas e curvas na coreografias de identidades no carnaval de Salvador**. (Tese de Doutorado em em Comunicação e Cultura Contemporâneas) Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. **Minissérie Grande Sertão Veredas: gêneros e temas construindo um sentido identitário de nação**. (Tese de Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise do discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2002, 4. ed.

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

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

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

RISÉRIO, Antonio. **Uma história da cidade da Bahia**. 2 ed. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

SOBRAL, Adail. Estética da criação verbal. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (org). **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. p. 113-133

SOUZA, Maria Carmem Jacob de; OROFINO, Isabel ; WAJNMAN, Solange; RIGHINI, Rafael Roso. **Criadores** na dramatização da juventude, do feminino e da pobreza. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Ficção Televisiva no Brasil: temas e perspectivas**. São Paulo: Globo, 2009.

UZEL, Marcos. **O Teatro do Bando: negro, baiano e popular**. Salvador: Fundação Cultural Palmares, 2003.

VILELA, Eugênia. Do biopoder: ensaio sobre a relação entre política e a vida em Michel Foucault. **Revista de Estudos Universitários**, v. 37, n. 2, Sorocaba, 2011. Disponível em: <<http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php?journal=reu&page=article&op=view&path%5B%5D=643>>. Acesso em: 23 jun. 2013.

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

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. (Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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

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

## PERIÓDICOS, SITES, OBRAS AUDIOVISUAIS

ANTÔNIA, A série. Direção: Luciano Moura, Tata Amaral, Roberto Moreira, Fabrizia Pinto e Gisele Barroco. Globo e O2. Brasil: Som Livre, 2006. 2DVDs.

A-TEVÊ - Laboratório de Análise de Teleficção. Disponível em: <[ateve.com.br](http://ateve.com.br)>. Acesso em 07. abr. 2014.

A TRILHA sonora de Ó Paí, Ó. Canal Viva. Disponível em: <<http://canalviva.globo.com/programas/trilhas-sonoras/materias/a-trilha-sonora-de-o-pai-o.html>>. Acesso em: 13 abr. 2014.

AUDIÊNCIA das novelas da globo. **Veja**. nov. 2008. Disponível em: <[http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/perguntas\\_respostas/audiencia-novelas-globo/tv-televisao-ibope-indices-queda-emissora.shtml](http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/perguntas_respostas/audiencia-novelas-globo/tv-televisao-ibope-indices-queda-emissora.shtml)>. Acesso em 23 abr. 2014.

AZEVEDO, Maíra. **Revista Raça**. Disponível em: <<http://racabrasil.uol.com.br/cultura-gente/137/artigo155373-3.asp>>. Acesso em: 05 mai. 2013.

BALANÇA, Mas Não Cai. Memória Globo. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor/balanca-mas-nao-cai.htm>. Acesso em: 11 mai. 2014.

BLOG do Nilson Xavier. Disponível em: <[www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)>. Acesso em: 06 nov. 2013. Acesso em: 22 abr. 2014

CIDADE dos Homens. Direção : Fernando Meirelles, Paulo Morelli, Regina Casé, Katia Lund, Paulo Lins, Cesar Charlone, Eduardo Tripa, Roberto Moreira. Globo e O2. Brasil: Som Livre, 2007. 4 DVDs.

CIDADE dos homens. Memória Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/cidade-dos-homens/4-temporada.htm>> Acesso em 11 abr. 2014

DAUROIZ, Aline. Ó, Paí, Ó: baianidade dá ibope. **O Estado de São Paulo**. 07 nov. 2009. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/suplementos,o-pai-o-baianidade-da-ibope,462476,0.htm>. Acesso em 07 abr. 2014.

DONA Flor e seus Dois Maridos. De Dias Gomes. Direção geral: Mauro Mendonça Filho. Globo. Brasil: Som Livre, 2005 s DVDs.

GARDENBERG, Monique. **Isto É Gente**. abr. 2007. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/istoegente/396/entrevista/index.htm>>. Acesso em: 20 mai. 2013.

GARDENBERG, Monique. **A Tarde**. Salvador, 29 mar. 2009. Disponível em : <<http://atarde.uol.com.br/noticias/740786>>. Acesso em : 13 mai. 2013.

IBOPE. Disponível em: <[www.ibope.com.br](http://www.ibope.com.br)>. Acesso em: 23 abr. 2014.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Departamento de População e Indicadores Sociais. Tendências demográficas: uma análise dos resultados da sinopse preliminar do censo demográfico 2000. Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: <[http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/tendencia\\_demografica/analise\\_resultados/sinopse\\_censo2000.pdf](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/tendencia_demografica/analise_resultados/sinopse_censo2000.pdf)>. Acesso em: 14 mar. 2014.

JANELA Indiscreta. Direção: Alfred Hitchcock. Universl Pictures do Brasil, 1954.

MARCIO Meirelles disponibiliza textos de espetáculos para download. Disponível em: <<http://www.teatrovilavelha.com.br/noticias-gerais/314-textos-de-espetaculos>>. Acesso em: 30 jul. 2013.

MELO, Jair Fernandes de. Ó Paí, Ó com audiência digna de novela das oito. **A Tarde**. Salvador, 23 nov. 2008. Revista da TV, p. 8

MONTOJOS, Márcia. Caetano Veloso prestigia pré-estreia de Ó Paí Ó. **Isto é Gente**. 26 mar. 2007. Disponível em: [http://www.terra.com.br/istoegente/395/urgente/urgente\\_07.htm](http://www.terra.com.br/istoegente/395/urgente/urgente_07.htm). Acesso em: 02 mai. 2014.

OBSERVATÓRIO Ibero-americano de Ficção Televisiva. Disponível em: <<http://obitel.net>>. Acesso em: 07 abr. 2014.

Ó paí, ó: figuras do Pelô de olho na TV. **Correio da Bahia**. Salvador, 2 nov. 2008. 24h\*

Ó pai, ó. 1ª temporada. Direção geral: Monique Gardenberg. Globo e Dueto Filmes. Brasil: Som Livre, 2009. 2 DVDs.

Ó pai, ó. 2ª temporada. Direção geral: Monique Gardenberg. Globo e Dueto Filmes. Brasil: Som Livre. 2 DVDs.

PASTORES da Noite(da obra de Jorge Amado). Direção: Mauricio Farias. Globo. Brasil: Som Livre, 2002

PERCUSSIVOS. Direção: Ednilson Motta Pará. Salvador : TVE Bahia, 2011. Disponível em: <<http://www.irdeb.ba.gov.br/tve/catalogo/media/view/1816>>. Acesso em: 14 abr. 2014.

POSSOLO, Hugo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 02 mai. 2009. Disponível em : <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0205200921.htm>>. Acesso em : 16 mar. 2014.

PROGRAMA do Jô. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=\\_F7L-TOgDkY](http://www.youtube.com/watch?v=_F7L-TOgDkY)>. Acesso em: 05 nov. 2013.

SAMBA Reggae - A arma é musical (documentário). Direção: Maira Cristina. Realização TVE Bahia, 2011. Disponível em: <<http://www.irdeb.ba.gov.br/tve/catalogo/media/view/1910?template=irdeb>>. Acesso em: 24 abr. 2014.

SANTOSSA, Maria. Ó Paí, Ó leva baianidade mais uma vez para a TV. **A Tarde**. Salvador, 23 ago. 2009. Disponível em < <http://atarde.uol.com.br/materias/imprimir/1103166>>. Acesso em : 12 abr. 2014.

SODRÉ, Jaime. Balaio de ideias: acarajé de Jesus. **A Tarde**. jun. 2012. Disponível em: <<http://mundoafro.atarde.uol.com.br/?p=5008>>. Acesso em: 14 abr. 2014.

A TARDE ON LINE. Disponível em: <<http://www.atarde.com.br/cultura/noticia.jsf?id=740786>>. Acesso em: 05 nov. 2013.

TENDA dos Milagres (minissérie). Direção geral: Paulo Afonso Grisoli. Roteiro final: Aginaldo Silva. Brasil: Som Livre, 2006. 4 DVDs.

# ANEXOS

**ANEXO A – Trilha Sonora de Abertura****Música : “Ó Paí, Ó”****Letra: Caetano Veloso e Davi Moraes –****Interpretação na série: Jauperi & Caetano  
Veloso <sup>1</sup>**

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  
Ijexá.

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

---

<sup>1</sup> A canção é trilha também do filme Ó Paí, Ó. Note-se a referência à realidade do carnaval de Salvador. Na série, a música é o tema das vinhetas de abertura e de encerramento, não fazendo parte da diegese.

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

## ANEXO B –Principais Personagens<sup>2</sup>



**Período de exibição: 31/10/2008 – 05/12/2008 / 13/11/2009 – 04/12/2009**

**Exibição: às sextas-feiras, às 23h**

**Nº de episódios: 6 (1ª temporada) e 4 (2ª temporada)**



Jorge Washington interpreta:

Mattias - Vendedor ambulante de cafezinho, militante do movimento negro e casado com a Baiana do Acarajé.

<sup>2</sup> Os textos e ilustrações deste anexo foram extraídos do site Memória Globo. Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-271951,00.html>. Acesso em: 05 mai. 2014. O referido site não faz menção a personagens também importantes como Baiana e Seu Jerônimo, Negócio Torto.



Leno Sacramento interpreta:  
Raimundinho - Afilhado de Mãe Raimunda, tem um grupo de hip hop.



Cássia Valle interpreta :  
Mãe Raimunda - Mãe de santo, vidente esotérica, joga búzios para turistas e lê o futuro para seus vizinhos do cortiço.



Valdinéia Soriano interpreta:  
Maria - Ela está sempre atrás de seu marido Reginaldo, o tipo mais simpático e também o maior 171 do Pelô.



Luciana Souza interpreta:  
Dona Joana - Religiosa fervorosa, se diz dona do cortiço e o administra. Faz de tudo para controlar a vida dos moradores do animado prédio no coração do Pelourinho. Criou os filhos Cosme e Damião sozinha.



Érico Brás interpreta:

Reginaldo - O taxista é aquele típico malandro que só se dá mal. É casado com Maria (Valdinéia Soriano), com quem tem um filho, mas não resiste ao charme feminino.



Lázaro Ramos interpreta:

Roque - Um rapaz charmoso, de bom coração, poeta, informado e politizado. Seu sonho é se tornar cantor famoso, mas para ganhar a vida tem uma oficina de pintura afro.



Matheus Nachtergaele interpreta :  
Queixão - Amalucado e racista, sobrevive à custa de pequenos golpes e contravenções.



Aline Nepomuceno interpreta:  
Dandara - Uma dançarina sensual, de olhar profundo e misterioso, que encantará Roque.



Tânia Toko interpreta:

Neusão da Rocha - Sapatona arretada, está sempre envolvida com as histórias dos moradores do cortiço, que frequentam seu bar e a tomam por confidente. Devido à amizade que nutre por todos, vende fiado e vive com problemas de caixa.



Lyu Arisson interpreta:

Yolanda - Travesti ousado, safado e de língua ferina, vive atrás de Reginaldo.