



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

INSTITUTO DE LETRAS

PAULA ALICE BAPTISTA BORGES

**ENCENAÇÕES DA IDENTIDADE E
DO CARNAVAL EM *ESSE GLAUBER*
E *VIXE MARIA! DEUS E O DIABO*
NA BAHIA**

SALVADOR
2008

PAULA ALICE BAPTISTA BORGES

**ENCENAÇÕES DA IDENTIDADE E
DO CARNAVAL EM *ESSE GLAUBER*
E *VIXE MARIA! DEUS E O DIABO*
NA BAHIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito à obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Eneida Leal Cunha

SALVADOR
2008

Biblioteca Central Reitor Macêdo Costa - UFBA

B732 Borges, Paula Alice Baptista.
Encenações da identidade e do carnaval em Esse Glauber e Vixe Maria! Deus e o Diabo na
Bahia / Paula Alice Baptista Borges. - 2008.
110 f. + anexos.

Orientadora : Profª Drª Eneida Leal Cunha.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2008.

1. Teatro - Bahia. 2. Identidade - Bahia. 3. Cidades e vilas. 4. Bahia - Carnaval. I. Cunha,
Eneida Leal. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 792.98124
CDU - 792(813.8)

TERMO DE APROVAÇÃO

ENCENAÇÕES DA IDENTIDADE E DO CARNAVAL EM *ESSE GLAUBER E VIXE MARIA!* *DEUS E O DIABO NA BAHIA*

PAULA ALICE BAPTISTA BORGES

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Florentina da Silva Souza

Prof. Dr. Cleise Furtado Mendes

Prof. Dr. Eneida Leal Cunha (orientadora)

Dissertação defendida e aprovada em 10 de julho de 2008

Para

*Nisalva, Lourdes, Neusa, Lindival, Ana, Kátia,
Mariana, Marcelos, Júlia, Julinda, Suzana,
Dimenti – nomes próprios que abarcam pelo
menos cento e vinte e cinco identidades cada
um. Isso sem falar no amor.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço e dedico este trabalho à minha mãe e à minha avó, conexão direta com santos, anjos e divindades afins. Minha tia Neusa, pelas horas de cuidado presencial ou telefônico. Minhas irmãs e meus sobrinhos, presentes sempre no meu sumiço dissertativo. Minha afilhada que, do pico de seus dois anos, nem sonha no bem que me faz a sua risada aguda.

Agradeço à minha orientadora, Eneida Leal Cunha, leitora arguta e professora-referência. É muita admiração!

Aos colegas de mestrado e de graduação que contribuíram com este trabalho mais do que possam imaginar. Em especial, a Andréa Viana, Adriana Telles, Marcos Aurélio, Lorena Grisi, Stefan Dudovitz e Maricelma da Silva (que me traz sempre as primeiras notícias sobre o que escrevo). E, em mais super especial ainda, a Osny Telles, que veio junto e junto é sempre mais fácil.

Aos professores que tive no ILUBA, tão presentes neste trabalho quanto na minha construção como professora e pesquisadora. Evelina Hoisel e Lígia Telles, teoria literária e elegância na medida certa. Décio Torres e Silvia Anastácio, competência e carinho, sempre. Eliana Mara Chiossi, do afeto, da troca, da torcida, da admiração, da inspiração.

Aos amigos que viveram comigo este trabalho, em ansiedades, ausências e cafés com torta entre um parágrafo e outro: Lia, Gal, Larissa, Alan, Nilson. Aos companheiros de palco do novíssimo Vagapara, amigos-mola sempre me jogando para frente e para o alto.

Agradeço a cada metade minha do Dimenti, em especial a Jorge e Ellen. A conclusão desta etapa coincide com a celebração dos nossos primeiros dez aninhos juntos (é mais fácil) e é também fruto do que fomos nos tornando ao longo do caminho. Palco, estrada, laptops amigos, resenhas de corredor, conversas na roda e ao pé do ouvido. Amo vocês.

Agradeço, por fim, à Fapesb, instituição que possibilitou a concretização desta pesquisa.

A identidade é teatro e política, é representação e ação.

Nestor García Canclini

RESUMO

A dissertação intitulada *Encenações da identidade e do carnaval em Esse Glauber e Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia* se propõe a formular uma análise comparativa entre os dois espetáculos referidos no título. A reflexão aborda as representações que as montagens fazem da Cidade da Bahia e também do carnaval baiano. Através de estratégias narrativas semelhantes, que se utilizam do dualismo para estabelecer o jogo de oposição de seus personagens centrais, nomeados Deus e o Diabo, Todo Mundo e Qualquer Um, as montagens propõem chaves interpretativas que nos levam a diferentes proposições sobre a cidade. Entre ler a Bahia tendo como premissa a “essencial” contradição de seu povo, como em *Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia*, e propor uma leitura sobre a cidade que verifique o problema da convivência de pólos antagônicos, como em *Esse Glauber*, situam-se questões identitárias que nos levam a algumas maneiras de compreender a eficácia do estereótipo, constantemente vivificado pela reiteração de imagens reconhecíveis. O trabalho é composto de três capítulos que analisam o texto teatral, a encenação e, mais especificamente, os personagens das duas tramas supracitadas.

Palavras-chave:

teatro, identidade, carnaval, cidade, Bahia.

ABSTRACT

This dissertation, called *Representations of carnival and identity in Esse Glauber and Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia* aims to formulate a comparative analysis between the two referred plays. The study focus on the representations of the City of Bahia and also Bahia's carnival in both plays. Through similar narrative strategies, which use dualism to establish an opposition game of its characters, namely God and the Devil and Everybody and Nobody, the plays propose interpretative keys which lead us to different propositions of the city. Between reading Bahia as having as premise the "essential" contradiction of its people, in the *Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia* case, and proposing an interpretation of the city that verifies the problem of so opposed poles living together, in the *Esse Glauber* case, there are identity issues that lead us to some of the ways to understanding the effectiveness of the stereotype, constantly vivified by the reiteration of recognizable images. The study is constituted by three chapters that analyze the dramatic text, the staging and, more specifically, the characters of the two cited plots.

Keywords:

theater, identity, carnival, city, Bahia.

SUMÁRIO

PRÓLOGO	11
1 ENCENAÇÕES DA IDENTIDADE - BAHIA, DO CARTÃO-POSTAL À CORDA BAMBA	14
1.1 NO FOYER	14
1.2 ABRINDO AS CORTINAS	17
1.3 NO PALCO: A CIDADE DA BAHIA	23
1.4 O CARTÃO-POSTAL E A CORDA BAMBA	33
2 ENCENAÇÕES DO CARNAVAL – DO CARNAVAL-NEGÓCIO AO CARNAVAL-METÁFORA	52
2.1 ABRE-ALAS	52
2.2 TODOS OS CARNAVAIS, O CARNAVAL	52
2.3 DA RUA AO PALCO; NO PALCO, A RUA	60
2.4 O NEGÓCIO E A METÁFORA	63
3 ENTRE DEUS E O DIABO, ENTRE TODO MUNDO E QUALQUER UM	78
3.1 GLAUBERIANDO...	78
3.2 VIXE MARIA! ESSE “GRAUBER” NA BAHIA	80
3.3 O POVO NA TERRA DO SOL	84
3.4 ENTRE TODO MUNDO E QUALQUER UM, ENTRE DEUS E O DIABO	94
4 EPÍLOGO	104
5 REFERÊNCIAS	107

PRÓLOGO

Da barroca “Senhora Dona Bahia” de Gregório de Mattos, descrita para além de suas cinco letras pelos FFs do Boca do Inferno, à Bahia de Dorival Caymmi, que, do alto de sua rede, nos dizia que “tudo, tudo na Bahia faz a gente querer bem, a Bahia tem um jeito, que nenhuma terra tem”, passando por Jorge Amado e seu Pelourinho de palavras, chegando a Caetano e Gil, o que se vê é que a Bahia é uma musa. Músicos, escritores, pintores, cineastas, diretores teatrais têm criado para a Bahia contornos variados ao longo desses mais de quinhentos anos. Seus traços foram inventados pelo pincel de Caribé, que leu o candomblé em suas telas, e também pela câmera de Glauber Rocha e seu sertão de personagens alegóricos, recortados em ângulos imprevisíveis.

Se, no nosso atual momento, podemos nos arriscar a falar sobre uma suposta “baianidade”, podemos, também, delimitar o percurso dessa construção. Para além dos desejos essencializantes, cantar a Bahia é, hoje, falar de possibilidades. Digo hoje porque a preocupação em formular uma identidade já produziu feitos como o de José de Alencar e seu mapeamento do Brasil em romances, num tempo em que havia o projeto de pensar e inventar um país, de face ainda embaçada. Agora, se nos auto-proclamamos o país do futebol, o país do carnaval e também o país da Cidade de Deus, sabemos, também, que o significante *brasileiro* pode abarcar outros significados.

A contemporaneidade tira Dorival Caymmi da rede e nos mostra outras faces que dão conta de imagens que, por vezes, são sobrepostas pelo estereótipo que se formula, um perigo gerado por identidades muito solidificadas. Historicizar o processo que associa a Bahia ao dendê e discutir os interesses vigentes na concepção de determinadas imagens desnaturaliza-as e nos dá uma dimensão de processo e de construção. Demarcar emergências é bagunçar o coreto das verdades. E este é o caminho que, por hora, escolho, nesta dissertação.

Minha leitura tenta compreender a formulação de imagens e discursos relativos à Bahia construídos por duas montagens contemporâneas do teatro baiano. *Esse Glauber e Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia* são eventos cênicos realizados em 2004 e dirigidos, respectivamente, por Márcio Meirelles, atual Secretário de Cultura do Estado da Bahia, e Fernando Guerreiro, um dos diretores teatrais mais reconhecidos dentro e fora da Bahia. Os textos foram assinados por Aninha Franco, no primeiro caso, e pela tríade Claudio Simões, Gil Vicente Tavares e Cacilda Povoas, no segundo. Ambas as

montagens contaram com subsídios estatais: *Esse Glauber*, através do Theatro XVIII, e *Vixe Maria!*, através da Fundação Cultural do Estado da Bahia, órgão governamental que propôs a criação da peça e a financiou, como comemoração de seus trinta anos de existência.

Para compreender e formular uma leitura sobre os espetáculos, dentro do recorte que escolhi, focalizando identidade e carnaval, julguei necessário investir em uma contextualização histórica que pudesse instrumentalizar minha análise. Muitas páginas do primeiro e do segundo capítulos são dedicadas à compreensão do percurso histórico que deu existência simbólica à Bahia e ao entendimento do processo histórico que vem delineando o atual formato do carnaval baiano. Esses capítulos se centram na análise do texto dramático e da encenação dos espetáculos. O primeiro capítulo versa sobre a construção de Bahia que as montagens empreendem, e o segundo, sobre as relações que as mesmas travam com o carnaval.

Dois interesses são freqüentes em minha leitura: a investigação das relações entre a cidade letrada e a rua e a constante referência à estratégia narrativa das montagens, que centram no dualismo de seus personagens principais seu recurso dramático de maior relevo. Algumas inquietações me perseguiram, determinando essa eleição. Como articular propostas cênicas tão obviamente divergentes, política e esteticamente? Como fugir dos perigos de uma avaliação preconconceituosa e/ou filiada ao meu gosto pessoal? Ao mesmo tempo, como utilizar de forma produtiva minhas sensações de espectadora, levando em consideração o meu lugar de fala, que inclui minhas relações com os estudos que fiz na área de Letras, como pesquisadora, e minha experiência como professora e atriz de teatro?

O projeto *Etnicidades*, sob responsabilidade de Eneida Leal Cunha e Florentina Souza, fez com que eu entrasse em contato com o primeiro interesse, a cidade letrada e a rua, expressão que diz respeito à contribuição de produtores e produtos culturais que estabelecem uma mediação entre uma tradição letrada e as matrizes culturais não eruditas ou africanas, o que colabora para atribuições de valor ambíguo à mestiçagem cultural e racial. Uma chave de leitura muito produtiva para se pensar os espetáculos que abordo, ambos produzidos e criados por uma elite letrada, tradição do teatro baiano, e que trazem em suas proposições cênicas o trânsito desse universo com a experiência popular encenada nas ruas de Salvador.

Uma ressalva precisa ser feita. O tratamento dado, aqui, a esse binômio, a cidade letrada e a rua, admite uma formulação precisa para o primeiro termo e algumas

possibilidades, para o segundo. A cidade letrada, como o próprio nome já sugere, diz respeito a uma classe letrada que, através do domínio escrito, artístico, intelectual, foi responsável por muitas das imagens de cidade que temos em nosso repertório cultural e em nosso imaginário. Já a rua, nesse trabalho, é tratada, por vezes, em seu sentido literal, de espaço físico, palco de muitos dos acontecimentos populares que inspiraram as montagens em questão e, outras vezes, em seu sentido metafórico, que engloba o acervo cultural e as experiências populares, relacionadas comumente à tradição oral, às matrizes africanas e/ou às expressões e formas massivas.

O segundo interesse partiu da observação do aspecto dual que as montagens ressaltavam, através da criação de personagens claramente imbuídos da tarefa de contruir um jogo de oposição. Deus e o Diabo, já oriundos da oposição céu *versus* inferno, são tratados na montagem *Vixe Maria! Deus e Diabo na Bahia* como elementos que pontuam o caráter contraditório da Bahia. A montagem afirma, na fusão de elementos antagônicos, uma característica inerente ao “ser baiano”. Todo Mundo e Qualquer Um, personagens do outro espetáculo, *Esse Glauber*, são cordeiros de bloco de trio do carnaval de Salvador. Também nesse espetáculo a situação dramática nos inflinge o paralelismo de visões de mundo completamente contrastantes. Entretanto, a peça não propõe a soma dessas idéias para formular uma leitura sobre a cidade, mas o tratamento da contradição, da dualidade, como um problema.

O que ficará evidente, posteriormente, é a leitura da complementaridade, da convivência entre esferas aparentemente dissonantes, como uma possibilidade fértil de reflexão sobre a Bahia. Nesse sentido, os conceitos de estereótipo e sincretismo acrescentarão muito. Esse é foco de interesse do terceiro e último capítulo, que se centra na análise dos personagens das montagens, na perspectiva do dualismo, e investe, ainda, em criar relações entre essas figuras e os personagens que Glauber Rocha propõe em seu filme de maior repercussão, *Deus e o Diabo na terra do sol*. O pensamento do cineasta também encontra terreno na reflexão elaborada por esta dissertação.

A ambivalência do meu lugar de fala talvez tenha contribuído para uma compreensão mais encarnada das ambivalências que as peças propõem. Afirmar a produtividade da convivência de esferas opostas talvez seja uma boa forma de explorar as muitas contradições e ambigüidades que a contemporaneidade formulou para nós. Ainda mais quando se tange o terreno ardiloso das construções identitárias.

1 ENCENAÇÕES DA IDENTIDADE – BAHIA, DO CARTÃO-POSTAL À CORDA BAMBA

Identidade

*Quem for enterrado
Vestindo só a sua pele
Não descansa
Vagueia pelos caminhos*

Ana Paula Tavares

1.1 NO FOYER

No conto de Machado de Assis, *A igreja do Diabo*, lançado no livro *Histórias sem data*, de 1884, o Diabo, cansado de viver das migalhas de Deus, decide fundar sua própria igreja, pautado no argumento de que as virtudes são comparáveis às rainhas, “cujo manto de veludo rematasse em franjas de algodão”¹. Através dessa metáfora, que incide sobre a descrença e a negação da possibilidade de virtude, o Diabo angaria seus fiéis, convencendo-os a viver em um mundo que atribui valor positivo ao que é tido como pecado por Deus.

Passado algum tempo, eis o espanto do Diabo quando surpreende o populacho praticando boas ações. Imerso em dúvidas, decide subir ao céu e ter com Deus, a fim de conseguir alguma explicação para tal fenômeno:

Deus ouviu-o com infinita complacência; não o interrompeu, não o repreendeu, não triunfou, sequer, daquela agonia satânica. Pôs os olhos nele, e disse: - Que queres tu, meu pobre Diabo? As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu? É a eterna contradição humana.²

Machado nega e afirma a dicotomia das figuras de Deus e do Diabo, rindo dessa intransigência humana “de agarrar o que lhe oferecem sem refletir sobre isso” e rindo, “inclusive, da ‘eterna contradição humana’, e do gosto pelo proibido”³.

¹ASSIS, Machado. *A igreja do Diabo*. In: ASSIS, Machado. **A cartomante e outros contos**. São Paulo: Moderna, 1995, p. 78.

²Ibidem, p. 82.

³SILVA, Elias dos Santos; PEREIRA, Juvelina Zompero. **A dialética machadiana em A igreja do diabo: o homem como faces antagônicas em confronto perene**. Disponível em: <<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.phtml?cod=34735&cat=Artigos>>. Acesso em: jul. 2007.

O mote central do conto é o argumento do espetáculo *Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia*, estreado em Salvador no ano de 2004, sob a direção de Fernando Guerreiro. A peça foi escrita em parceria por três dramaturgos: Cacilda Povoas, Cláudio Simões e Gil Vicente Tavares. A direção musical é assinada por Jarbas Bittencourt, o cenário, por Euro Pires, e os figurinos, por Miguel Carvalho. O espetáculo é fruto da comemoração dos trinta anos da Fundação Cultural do Estado da Bahia - FUNCEB, tendo sido criado especialmente para essa ocasião.

No enredo da versão baiana do conto machadiano, o Diabo, saturado das migalhas divinas, decide fundar sua igreja em Salvador, na época do verão, período que concentra muitas datas comemorativas, em que a cidade está “fervendo”, com muitas festas e atrações turísticas. O Diabo encontra apoio junto a um pastor evangélico que consegue angariar alguns fiéis, entretanto, a contradição do povo é tanta que, ao invés de praticar maldades, seus fiéis passam a ajudar as pessoas. Aborrecido, o Diabo vai embora, levando consigo toda a alegria, a pimenta e o tempero que animavam a Bahia. O carnaval desanimadíssimo daquele ano obriga Deus a chamar de volta o Diabo e a assumir que a Bahia é feita dessa dualidade, assumindo, na contradição de seu povo, a “essência” da baianidade.

Na peça, mais dois personagens são centrais, além de Deus e do Diabo. Naja, esposa do Diabo, e o anjo Gabriel, que acompanha Deus na terra, marcam o contraponto de humor. Um coro de atores e bailarinos compõe o restante do elenco e é responsável pela paisagem das cenas, criando ambientes que nos remetem a lugares e comemorações que, auxiliados pela música e pelas coreografias, vão dando o contorno de uma visão de Bahia. Com clara inspiração no teatro de revista, agregada ao universo do *trash* e do teatro de cordel, a peça passeia pelo escracho, pelo deboche e pela sátira.

Nada a fazer. Essa frase marca o início da tragicomédia em dois atos de Samuel Beckett, *Esperando Godot*, publicada em 1952 e pontuada pela imobilidade, pela ausência de acontecimentos dramáticos do início ao fim. A peça envolve cinco personagens, centrando-se mais em dois deles, Estragon e Vladimir. Sentados à tarde na estrada, perto de uma árvore, eles travam um diálogo e se põem à espera de Godot, que, ao cabo de cada ato, manda avisar, por um garoto, que não vai, que só aparecerá no dia seguinte. O texto sugere, em sua finalização, a mesma imobilidade do início: “ESTRAGON - Então, vamos? VLADIMIR - Sim, vamos. (*Eles não se movem.*)”⁴.

⁴BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 187.

Claramente inspirados em Estragon e Vladimir, nos são apresentados os personagens do espetáculo *Esse Glauber*, *Todo Mundo e Qualquer Um*, apelidados de Mundinha e Qué. Márcio Meirelles assina argumento, roteiro, concepção, figurino, cenário e direção do espetáculo, que conta com texto de Aninha Franco e direção musical de Jarbas Bittencourt, que compôs, junto com a dramaturga, canções originais para a peça. A montagem é uma produção do ano de 2004 do Theatro XVIII.

Mundinha e Qué, na versão baiana da fábula beckettiana, são cordeiros de bloco dos trios elétricos do carnaval de Salvador. Cordeiros esses que, na definição de Aninha Franco, presente em nota de rodapé do próprio texto do espetáculo, são:

homens e mulheres que, durante os sete dias do carnaval baiano, trabalham segurando as cordas que cercam os blocos carnavalescos, nos quais se divertem aqueles que podem pagar por suas altas inscrições. Esses cordeiros são geralmente negros e desempregados durante o resto do ano.⁵

Esses personagens dialogam também com o *Auto da Lusitânia*, de Gil Vicente. Nesse texto teatral, representado pela primeira vez em 1532, um rico mercador, chamado *Todo o Mundo*, e um homem pobre, cujo nome é *Ninguém*, encontram-se e põem-se a conversar sobre o que desejam neste mundo. Em torno desta conversa, dois demônios, Belzebu e Dinato, tecem comentários espirituosos, fazem trocadilhos, procurando evidenciar temas ligados à verdade, à cobiça, à vaidade, à virtude e à honra dos homens.

A peça de Aninha Franco gira em torno da espera desses dois personagens pelo pagamento, sempre incerto, do trabalho que executaram como cordeiros durante os sete dias de folia. Alternando os tempos da ação entre o momento presente da espera e os flashbacks que indicam como eles se conheceram, e também fatos ocorridos ao longo do carnaval e lembranças afins, a narrativa vai mostrando ao leitor dois pontos de vista diferenciados com relação à festa. Mundinha e Qué apresentam visões de mundo dissonantes, até mesmo contraditórias. Enquanto Qué procura o carnaval como o momento de catarse, de explosão, de entrega à bebida, às mulheres, bebendo o resto da cerveja “dos barão”, Mundinha concentra-se nas injustiças que vêm na rebarba da festa, ambos à espera de um Godot que nunca chega.

As duas montagens acima referidas trouxeram ao público, no ano de 2004, imagens que, por recortes e interesses diferentes, concebem alguns contornos para o

⁵FRANCO, Aninha. **Esse Glauber**. Salvador: Gráfica Cartograf, 2005, p. 8.

significante Bahia. O estudo contrastivo e a análise dessas imagens, através da dramaturgia dos espetáculos, em diálogo contínuo com a informação histórico-cultural acerca da cidade de Salvador e com formulações teórico-críticas sobre a noção de identidade, compõem o foco da minha leitura ao longo deste capítulo.

As encenações têm interesses bastante diversos e seguem perspectivas diferentes, mas mantêm entre si elos significativos, na sua estrutura e em seus pontos de vista. Compreender comparativa e criticamente as cores com que é pintada a Bahia, nessas duas propostas contemporâneas de representação cênica da cidade, é um investimento para entender um pouco mais isso que denominamos e saudamos como *Bahia*.

1.2 ABRINDO AS CORTINAS...

Para descortinar mais um pouco os espetáculos, selecionei três elementos centrais, referentes à dramaturgia das montagens: estrutura e linguagem, utilização da música no corpo do texto e as rubricas dos autores. Vale definir aqui o que estou entendendo como dramaturgia. Segundo Cleise Mendes:⁶

faz parte das estratégias do drama seu duplo destino à leitura/encenação. Mas, enquanto obra literária, sua vida é propiciada pela linguagem e é de recursos lingüísticos que ele recebe sua dimensão primordial de cena.

É deste plano literário que estou tratando, ao abordar aspectos do texto dramático dos espetáculos que tomo por objeto.

A estrutura dramática de *Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia* é linear. Composta de dois atos, com nove cenas no primeiro e seis cenas no segundo, a narrativa organiza cronologicamente um período que vai do dia do samba, dois de dezembro, ao carnaval. Quase todas as cenas são entrecortadas por canções, já no corpo do texto. A linguagem dos personagens é carregada de humor quase todo o tempo; a peça conta com inúmeros personagens-coro, além dos quatro principais, e reproduz a linguagem da rua, que parafraseia o que se consagrou como a diferença dialetal do “baianês”, o que constitui a tônica da dramaturgia:

⁶MENDES, Cleise. A convivência dramática. In: MENDES, Cleise. **As estratégias do drama**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995, p. 39.

GISLENE – É o quê, coisinho!? (*Ouve-se choro de criança*). Cala boca, Aljazira! Eu lhe pico a porra, vu?
 GABRIEL – Minha senhora, viemos aqui procurar sua mãe-de-santo, pra que o Senhor possa saber seu orixá.
 GISLENE – Ôi, o senhor marcou horário? Xô vê se ela pode atender... (*choro de menino de novo*) Ô desgraça, num falei pra calar a boca. Raílton! Ô Raílton!!!⁷

Esse Glauber, em contrapartida, é uma narrativa dramática em ato único, dividida em quatorze cenas que, estruturalmente, são abertas por uma canção e intercaladas por quatro epístolas a Glauber Rocha. Música e epístolas compõem narrativas específicas que fogem à linguagem dos personagens, na qual predomina a mimese da fala habitual dos cordeiros de bloco de trio. Esse recurso configura, claramente, uma quebra na narrativa, que deflagra outras vozes que não as dos personagens e deixa os elementos cena, música e leitura de texto, bem determinados dentro da narrativa central, lembrando-nos do teatro épico de Brecht.

Brecht propunha uma separação radical dos elementos, sem a luta por primazia corrente entre música, palavra e representação. Esses elementos serviriam de deixa uns para os outros. Tal processo retiraria o espetáculo do lugar de “mistela pura e simples”, o que incitaria no espectador uma atuação diferente, enquanto receptor. Uma forma de combate “à magia, à tentativa de hipnose” da dramaturgia realista tradicional.. Uma condenação ao “êxtase que produz efeito de obnubilação”⁸.

A diferença na tessitura textual pode ser observada nos seguintes exemplos:

Fala de um dos personagens:

TODO MUNDO – Eu já jurei pra mim merma que num vô mais sê cordera. Adianta? Aí, jurei que num vô deixa pra receber no ultimo dia. Adianta? Eles tem 50 melho que eu pra recebe tudo no ultimo dia. Adianta?⁹

Texto da primeira epístola para Glauber Rocha:

A ignorância é a base de nossa sociedade. É ela quem coordena, administra, legisla e executa as vidinhas pessoais do coletivo.¹⁰

Texto da *Canção do pedido de apoio*:

⁷ POVOAS, Cacilda; SIMÕES, Cláudio; TAVARES, Gil Vicente. **Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia**. Salvador: Texto cedido pelos autores [s.n.], 2004, p. 28.

⁸BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Lisboa: Portugália Editora, 1957, p. 24-25.

⁹FRANCO, Aninha. **Esse Glauber**. Salvador: Gráfica Cartograf, 2005, p 8.

¹⁰Ibidem, p. 15.

Entre a cambada,
 Entre a farândola,
 Quem haverá de chegar?
 Choldra e corja,
 Horda e malta,
 Quem poderá me apoiar?¹¹

A narrativa não é linear, desorganiza a seqüência cronológica dos eventos. As cenas, que compreendem os sete dias do carnaval baiano, alternam-se entre o momento atual, em que os personagens estão esperando pelo pagamento do trabalho, e os *flashbacks*, que nos mostram como eles se conheceram, no dia de fechar o contrato, além de mostrarem outras memórias dos dois.

Os espetáculos contrastam, portanto, em estrutura e linguagem. A linearidade de *Vixe Maria!* não encontra paralelo na estruturação dramática de *Esse Glauber*, e a mimetização da linguagem popular, traço comum nos dois textos dramáticos, atende a fins bem diferentes. Enquanto *Vixe Maria!* recria a linguagem com fins caricaturais que se incorporam à sua intenção humorística, *Esse Glauber* preocupa-se em criar uma atmosfera realista, que não incorra em caricaturar as figuras que pretende mimetizar, os cordeiros de bloco de trio. A caricatura acentua, carrega, aumenta, exagera, distorce alguns aspectos evidentes, com função crítica, indo em direção oposta ao realismo construído pela dramaturga Aninha Franco.

Vixe Maria! coleciona personagens variados, figuras consagradas como típicas da Bahia, (a baiana do acarajé, a mãe de santo, o pastor evangélico, o vendedor de picolé etc.), utilizando-se da caricatura no sentido de acentuação de características, para criar um mosaico de imagens que remetam diretamente à Bahia, cujas principais festas e paisagens emblemáticas são traduzidas no texto e recriadas no palco. *Esse Glauber* recorta, de forma realista, dois personagens do carnaval baiano contemporâneo, cordeiros de bloco de trio, e aprofunda as relações entre eles. Podemos ver diversas facetas comportamentais dessas figuras, num texto que explora o riso, mas também inspira piedade, acentuando a complexidade dos personagens.

A estrutura dramática das montagens, como foi dito acima, é entremeada por outros textos, canções e, no caso de *Esse Glauber*, pelas epístolas a Glauber Rocha. Essas intervenções quebram a narrativa central, acrescentando outros sentidos ao texto. A associação entre teatro e música, presente na tradição trovadoresca, legitimada pela

¹¹FRANCO, Aninha. **Esse Glauber**. Salvador: Gráfica Cartograf, 2005, p. 37.

ópera e reinventada pelos musicais contemporâneos, está presente nas duas montagens, ambas assinadas pelo mesmo diretor musical, Jarbas Bittencourt.

Entretanto, os alvos da combinação entre teatro e música são contrastantes. A dramaturgia de *Vixe Maria!* elege canções do repertório musical sobre Salvador, que vão de clássicos contemporâneos a sucessos atualíssimos. Esse vasto repertório é, por vezes, parafraseado e, outras vezes, parodiado. As entradas musicais se justificam pelo próprio texto, como acontece recorrentemente no formato musical consagrado pela Broadway. Uma deixa é dada, a ação se quebra e os personagens cantam as canções. “Deixa” em linguagem teatral, refere-se a uma fala ou marcação que serve de ponto de partida para outra fala ou ação. Assim, por exemplo, em *Vixe Maria!*, quando uma certa deixa é dada, a música começa a tocar, e os atores, a cantar:

GABRIEL – Ô, minha mãe, e eu posso ser de Oxum!?
 MÃE-DE-SANTO – Você tem mais cara de Oxumaré ou Logunedé.
 GABRIEL (*decepcionado*) – É?...
 MÃE-DE-SANTO – Mas quer saber!?¹²

Número musical: Mãe-de-santo canta É d'Oxum, de Vevé Calazans e Gerônimo:

Nessa cidade, todo mundo é d'Oxum
 homem, menino, menina, mulher
 Toda essa gente irradia magia
 Presente na água doce
 Presente na água salgada
 E toda cidade brilha
 Seja tenente ou filho de pescador
 ou importante desembargador
 Se der presente é tudo uma coisa só
 A força que mora n'água
 não faz distinção de cor
 E toda cidade é d'Oxum
 É d'Oxum, é d'Oxum, é d'Oxum
 Eu vou navegar
 Eu vou navegar nas ondas do mar¹³

Com canções de cunho crítico originalmente compostas para o espetáculo e executadas ao vivo, *Esse Glauber* aproveita-se desse recurso intervalar para provocar reflexão. A inserção das músicas, como acontece também com as cartas, não é pontuada por deixas textuais, como acontece na dramaturgia de *Vixe Maria!*. Os elementos cena, música e epístolas aparecem na dramaturgia separados, sem ligações aparentes, o que

¹²POVOAS, Cacilda; SIMÕES, Cláudio; TAVARES, Gil Vicente. **Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia**. Salvador: Texto cedido pelos autores [s.n.], 2004, p. 34-35.

¹³CALAZANS, Vevé; GERÔNIMO. **É d'Oxum**. In: POVOAS, Cacilda; SIMÕES, Cláudio; TAVARES, Gil Vicente. **Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia**. Salvador: Texto cedido pelos autores [s.n.], 2004, p. 34-35.

nos remete ao pensamento épico brechtiano, como mencionei acima. Esta irrupção atribui uma importância maior ao que é dito, seja nas epístolas, seja nas letras das canções, escritas pela própria Aninha Franco:

Quando eu morrer
 Eu não quero ir pro céu
 Quero ir prum camarote
 (balançar o meu chicote)
 Vivo eu não entro,
 eu não tô no poder,
 não sou gostoso,
 nem ganho pra ver,
 não sou modelo,
 nem ator de tv.
 Como é que eu entro?
 Só se eu morrer.¹⁴

O último tópico que recorto, no que tange à dramaturgia, diz respeito às rubricas, que são indicações cênicas, normalmente destacadas do corpo do texto, por parênteses ou por fonte diferenciada, com as quais os dramaturgos fornecem aos diretores e atores informações que julguem relevantes para a montagem, como a movimentação que os atores deverão executar em cena. O uso da rubrica oscila muito entre os dramaturgos: as de Samuel Beckett eram tão poéticas quanto o texto corrente, as de Ariano Suassuna são precisas até no que tange ao cenário e ao figurino, enquanto as de Nelson Rodrigues eram famosas pelo grau de dificuldade de execução para atores e diretores.

As rubricas de *Vixe Maria!* descrevem os inícios das cenas e vão pontuando os acontecimentos ao longo da ação, e também indicam a movimentação cênica, a entrada e a saída de personagens, seus estados e ações, bem como marcam as intervenções musicais. Um exemplo: “O cortejo do dia do samba está indo embora. Deus e Gabriel ficam no palco e se encontram com o Diabo”¹⁵.

No texto de Aninha Franco, as rubricas vêm entre parênteses, no início de cada cena e, algumas vezes, antes da fala de um personagem, indicando seu estado. As rubricas iniciais resumem a cena por vir, indicam ação, movimentação, situação, com quem falam os personagens e o tempo em que se encontra a narrativa.

O formato de rubrica adotado em *Vixe Maria!* não traz muitas surpresas. Já em *Esse Glauber*, as rubricas marcam o recurso da personificação da platéia. Em dado momento, quando os cordeiros estão negociando com os *home*, os contratadores, é

¹⁴FRANCO, Aninha. **Esse Glauber**. Salvador: Gráfica Cartograf, 2005, p. 32.

¹⁵POVOAS, Cacilda; SIMÕES, Cláudio; TAVARES, Gil Vicente. **Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia**. Salvador: Texto cedido pelos autores [s.n.], 2004, p. 19.

pontuado no texto que os atores deverão se dirigir à platéia, recurso que faz com que o público sintam-se ainda mais ativo dentro da trama, embora na posição pouco confortável de antagonista dos personagens:

os personagens voltam para antes do carnaval, no dia em que vão assinar o contrato de trabalho e que se conhecem. Tratam o público como contratador. Falam e discutem com ele sem qualquer resposta. Por fim, aceitam o contrato dentro das regras do contratador.¹⁶

A diferença básica, nesse ponto, concerne à inclusão, via rubrica, do espectador dentro da trama teatral. O texto prevê, em seu corpo, que o jogo palco-plateia se estabeleça, em alguns momentos, pela anulação da “quarta parede”, a quarta dimensão da caixa cênica, destinada ao público, no formato do palco italiano. O palco italiano, mais comum no Brasil, destaca-se pela frontalidade que concede à plateia, diferentemente do teatro de arena, onde o público forma uma circunferência ao redor do espetáculo. Tal recurso não é previsto no texto de *Vixe Maria!*. As rubricas desse último texto não fazem menção à inserção cênica da plateia no corpo do espetáculo, a quarta parede é bem definida. A quebra da quarta parede ocorre em alguns momentos, na encenação, por escolha de seus atores e de seu diretor e isso se dá para estabelecer um contato mais direto com o público, com a finalidade de obter o riso, pela suposta desconcentração de seus atores.

Essas pontuações são interessantes para observarmos os diálogos e as distâncias que vão se estabelecendo nessas duas versões de Bahia. Elas apontam, também, para os contextos a partir dos quais as encenações foram criadas e, nisso, leia-se seus diretores, dramaturgos e instituições produtoras. Entre a caricatura e o investimento realista, entre o musical e o formato épico, entre situar a plateia dentro ou fora do que se passa no palco, existem os interesses que motivaram as peças em questão.

Poder-se-ia resumir os intentos das peças em duas frases-síntese. A pergunta central de *Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia* poderia caber, com uma pequena licença poética, no famoso enunciado de Dorival Caymmi: “o que é que a Bahia tem?” Essa é a busca e o contorno que problematizarei. *Esse Glauber* nos traz outra pergunta-síntese, recortada do próprio texto: “que teatro, nós, baianos, fazemos para falar de nós, que tenha algum poder?”¹⁷

¹⁶FRANCO, Aninha. **Esse Glauber**. Salvador: Gráfica Cartograf, 2005, p. 16.

¹⁷FRANCO, Aninha. **Esse Glauber**. Salvador: Texto cedido pela autora [s.n]. Salvador, 2005, p. 25.

Essas perguntas ficam, por hora, na coxia, esperando a próxima deixa para entrarem em cena.

1.4 NO PALCO, A CIDADE DA BAHIA

Bernardo Carvalho, escritor contemporâneo paulista, possui um livro intitulado *Teatro*, que versa (como em grande parte dos livros desse autor) sobre a identidade como construção. Nele, um dos personagens nos fala sobre a fábula do escritor, para nos mostrar um caso de “contaminação entre a escrita e o mundo”¹⁸. Certo dia, uma mulher bateu na porta do escritor, para lhe dizer que havia amado o homem no qual o escritor havia se baseado para criar o protagonista de seu último livro e que, portanto, eles estavam ligados de alguma forma. Quando a mulher acabou de contar todas as histórias sobre o homem que havia inspirado o personagem do escritor, ele já não pôde deixá-la partir.

Contaminação é uma boa palavra para se pensar esse encontro entre a escrita e o mundo. Nos muitos textos contemporâneos sobre as relações entre literatura e experiência urbana, essa palavra está, na maior parte das vezes, latente. É pela contaminação que as “cartografias simbólicas” das cidades estabelecem o cruzamento entre “imaginário, história, a memória da cidade e a cidade da memória”¹⁹. Contemplando aspectos que vão além da paisagem urbana, ou seja, das características físico-geográficas, a cidade se estabelece como um discurso:

A cidade escrita é, então resultado da leitura, construção do sujeito que a lê, enquanto espaço físico e mito cultural, pensando-a como condensação simbólica e material e cenário de mudança, em busca de significação. Escrever, portanto, a cidade é também lê-la, mesmo que ela se mostre ilegível à primeira vista; é engendrar uma forma para esta realidade sempre móvel. Mapear seus sentidos múltiplos e suas múltiplas vozes e grafias é uma operação poética que procura apreender a escrita da cidade e a cidade como escrita, num jogo aberto à complexidade.²⁰

Se as cidades, para além de seus arcabouços de concreto e cal, são também inventadas no âmbito da linguagem, compreender uma cidade é navegar pelos discursos

¹⁸CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998, p. 65.

¹⁹GOMES, Renato Cordeiro. Cartografias urbanas: representações da cidade na literatura. *Semear*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 1997, p. 1. Disponível em: http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/1Sem_12.html. Acesso em: jul. 2007.

²⁰Ibidem, p. 1-2.

que a instituem, observando a complexidade do acordo que o discurso simbólico engendra com a “paisagem urbana, os dados culturais mais específicos e os tipos humanos”²¹.

Esse acordo apresentou-se sob diversas tonalidades ao longo do tempo. O espaço urbano, no século XX, redimensionado a partir do surgimento das metrópoles pós-revolução industrial, marcado pela desmedida do espaço, sob o signo do progresso, passou por transformações que englobam seu espaço físico e as experiências humanas que ele abarca. O perfil das cidades mudou, no compasso do processo de modernização. E essas transformações foram lidas e escritas por inúmeras vozes que traçaram os contornos do que a modernidade ia construindo como urbano. Dos poemas de Baudelaire aos de Vinícius de Moraes, as cidades e suas transformações são presença encorpada.

Os escritores da modernidade cantavam suas cidades, em todas as suas belezas e mazelas. E o vínculo com o local estabelecido por esses inventores do urbano ajudou a desenhar um contorno que a contemporaneidade aborda de outra maneira. O urbano, na literatura contemporânea, principalmente nos anos de 1980 e 1990, dramatiza

a cidade global, apresentando cenários urbanos deslocalizados, onde tudo é implicitamente urbano, onde não é mais praticamente possível uma geografia à maneira de Lima Barreto, ou dos cronistas dos anos 50.²²

Isentas as marcas locais, as cidades impressas pela literatura contemporânea de autores como Sérgio Santana, Bernardo Carvalho e Caio Fernando Abreu conjugam “dispersão espacial e integração global”²³, atualizando as marcas que atendiam a um desejo de construção de uma identidade nacional em imagens saqueadas de todas as partes, absolutamente descomprometidas com o local. E mesmo ausente o endereço, as cidades deixam, nesses textos, as marcas de sua urbanidade impressas: a violência, a solidão, a ausência de valores morais, a exarcebação do sexo, entre outros aspectos.

Naturalmente, não é só a literatura que engendra o acordo entre discurso simbólico e paisagem urbana. O cruzamento entre história, memória e imaginário perpassa diversas outras instâncias do saber que marcaram, ao longo do tempo, as diferentes estampas, seja da metrópole moderna, seja da cosmópolis contemporânea. No

²¹GOMES, Renato Cordeiro. Cartografias urbanas: representações da cidade na literatura. **Semear**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 1997, p. 1. Disponível em: http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/1Sem_12.html. Acesso em: jul. 2007.

²²Ibidem.

²³Ibidem, p. 6.

caso das montagens que tomo por objeto, o espaço urbano é plenamente definido, ambas as montagens se propõem a desenhar uma Cidade da Bahia: uma pela coleção de suas imagens mais recorrentes, outra pelo recorte de uma situação chave que nos traz outra interpretação de Salvador.

A preocupação com o local, elaborada nas montagens, vem na contramão de outras narrativas contemporâneas, em literatura, em cinema, em teatro, que não se atrelam tão marcadamente a ele. Mas também esses vínculos pontuais compõem o panorama atual, na esteira dos trânsitos entre o local e o global, que apontam para relações interpenetráveis. Por exemplo, quando o movimento em torno da *soul music*, que tem em James Brown seu maior ícone, na década de 1960, tomou proporções internacionais, partindo do local para o global, sofreu também um processo de apropriação, como ocorreu, no Rio de Janeiro, com o Black Rio, liderado por figuras como Caetano Veloso e Gilberto Gil, passando, novamente, o acontecimento da esfera do global para o local²⁴.

A antiga Cidade da Bahia foi e continua sendo centro de muitas narrativas, canções, filmes, pinturas etc. Nos seus quase 460 anos, desde a data oficial que celebra o “nascimento” de Salvador, tem-se uma cidade delineada através de inúmeras vozes, na esteira da conjugação entre história, memória e imaginário. Se hoje seu contorno possui “consistência simbólica e textual quase inabaláveis”²⁵, é porque é fruto de um processo de construção identitária e discursiva, que se deu a partir de um acordo entre sua cartografia simbólica e sua paisagem urbana. Essas duas dimensões podem ser melhor visualizadas seguindo-se a proposição de Angel Rama. Para o autor, as cidades “desenvolvem suntuosamente uma linguagem mediante duas redes diferentes e superpostas: a física, que o visitante comum percorre até perder-se na sua multiplicidade e fragmentação, e a simbólica, que a ordena e interpreta”²⁶.

Salvador foi lida e escrita de diferentes formas e com diferentes fins ao longo do tempo, e esses longos discursos deixam rastros que encontram paralelos na contemporaneidade. O recorte que faço agora na narrativa histórico-cultural da antiga Cidade da Bahia justifica-se pela relação direta que ela estabelece com os espetáculos

²⁴RISÉRIO, Antônio. **Carnaval Ijexá**: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano. Salvador: Corrupio, 1981.

²⁵ALVES, Lizir Arcanjo; BACELAR Jeferson; CUNHA, Eneida Leal. Bahia, colonization and cultures. In: VALDEZ, Mario; KADIR, Djelal (Org.). **Literary cultures of Latin America**: a comparative history. New York: Oxford University Press, v. 2, 2004, p. 1. Versão em português cedida pelos autores.

²⁶RAMA, Angel. A cidade letrada. In: RAMA, Angel. **A cidade das letras**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 53.

em pauta. Versar sobre a forma como a cidade letrada instituiu a cartografia simbólica que dá consistência ao que chamamos de Bahia e como as vozes da rua, presentes nesse processo de construção, contribuíram para dar à cidade uma estampa definitiva, contribui para uma melhor compreensão do jogo que se instaura. Principalmente, quando personagens de uma contemporânea cidade letrada se propõem a encenar aspectos de Salvador relacionados à rua, entendida agora por nós como o palco no qual acontecem todas as manifestações culturais encenadas nas duas montagens.

O termo *cidade letrada* é uma metáfora que recorta os indivíduos da sociedade que compartilham um processo de escolarização e letramento. A oposição dessa cidade letrada à *rua* organiza o contraste dos espaços marcados por classes distintas em cor e poder aquisitivo e opõe o espaço em que circula uma elite branca predominantemente detentora do poder econômico e da escrita, que narrou, avaliou, descreveu e criticou, por séculos, a Cidade da Bahia, e pensou o espaço habitado “pelos pobres, negros e mestiços que lhes povoaram as ruas, deram-lhe cor, som e sabor diferenciado do restante do país”²⁷.

A existência simbólica de uma cidade é, em grande medida, um esforço localizado nessa chave interpretativa que chamamos *cidade letrada*. Angel Rama define a rede simbólica como uma dimensão criada por “aqueles espíritos afins, capazes de ler como significações o que não são nada mais que significantes sensíveis para os demais”²⁸. O autor distingue o “labirinto das ruas”, povoado “pela aventura pessoal” do “labirinto dos signos que só a inteligência raciocinante pode decifrar, encontrando sua ordem”²⁹.

Um texto, em especial, é muito valioso para o nosso estudo: “Bahia: colonização e culturas”, dos autores Eneida Leal Cunha, Jeferson Bacelar e Lizir Arcanjo Alves, originalmente publicado no livro *Literary cultures of Latin America: a comparative History*, em 2004. Esse ensaio, já citado por mim neste capítulo, delinea de forma muito eficiente o processo que configurou a Cidade da Bahia como construção discursiva. O percurso histórico que sublinha a formação da Bahia, como centro cultural e identitário, interessa em muito a esta análise, por fornecer subsídios para a

²⁷ALVES, Lizir Arcanjo; BACELAR Jeferson; CUNHA, Eneida Leal. Bahia, colonization and cultures. In: VALDEZ, Mario; KADIR, Djelal (Org.). **Literary cultures of Latin America: a comparative History**. New York: Oxford University Press, v. 2, 2004, p 12. Versão em português cedida pelos autores.

²⁸RAMA, Angel. A cidade letrada. In: RAMA, Angel. **A cidade das letras**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 53.

²⁹Ibidem.

compreensão de alguns eventos da contemporaneidade, em sintonia com as contribuições que o tempo lhes forneceu.

Segundo os autores do ensaio supracitado, a cultura letrada foi transposta da metrópole portuguesa para a colônia, principalmente, através da fundação, em 1556, do Colégio dos Jesuítas. O seu curso primário agrupou e formou os primeiros bacharéis em solo brasileiro, em sua maioria, jovens brancos, filhos de colonos. De seus domínios, saíram nomes como Gregório de Mattos e Antônio Vieira.

Os primeiros escritos de que se tem notícia realizados nas terras da Bahia forneciam descrições detalhadas do espaço físico e dos aspectos exploráveis da nova terra, leia-se seus habitantes e riquezas naturais. Tal feito contribuiu tanto para que se configurasse uma existência simbólica para o novo mundo e para a população indígena que aqui já havia, quanto para que se criasse uma etnografia que a conquista não poderia dispensar, o que auxiliava a garantir a eficiência da colonização dessas terras que, juntamente com seus nativos, eram de propriedade da metrópole. São exemplos disso os seguintes textos do século XVI: o *Tratado descritivo do Brasil*, de Gabriel Soares de Souza, o *Tratado da terra do Brasil*, de Pero Magalhães Gandavo³⁰, entre outros.

Essa ainda insurgente experiência letrada na Bahia foi, ao longo do século XVII, transitando da descrição para a avaliação da nova terra. A vida colonial foi comentada em textos como *Diálogos das grandezas do Brasil*, de Ambrósio Fernandes Brandão e na *História do Brasil*, de Frei Vicente do Salvador. Assim, ia sendo gestada, simbolicamente, através da experiência escrita, a antiga cidade de São Salvador da Baía de Todos os Santos.

Ainda segundo os autores, um nome sublinha bastante o trânsito entre a tradição letrada e o cotidiano da cidade: Gregório de Mattos, expoente da poesia dos setecentos, nome que demarca uma coletividade criativa (já que os textos atribuídos ao autor não possuem provas cabais de sua autoria) e figura como uma ponte entre a experiência letrada e a rua. Isso porque os textos que levam seu nome demarcam um seguro conhecimento da tradição clássico-humanista e uma familiaridade com o barroco ibérico e com a tradição satírica, em um diálogo simultâneo com a oralidade, traço expressivo da vida cotidiana das ruas.

³⁰ ALVES, Lizir Arcanjo; BACELAR Jeferson; CUNHA, Eneida Leal. Bahia, colonization and cultures. In: VALDEZ, Mario; KADIR, Djelal (Org.). **Literary cultures of Latin America: a comparative History**. New York: Oxford University Press, v. 2, 2004. Versão em português cedida pelos autores.

A escrita de Gregório de Mattos assinala uma relação de diálogo e conflito entre tradição letrada, apreciação erudita e memória popular. E tal relação fez-se “contingência histórica e imaginária de uma sociedade marcada por desequilíbrios”³¹. Portanto, ao longo dos séculos, o que “pode ser genérica e imprecisamente designado como ‘cultura baiana’ proveu modos peculiares de pôr em conexão, segmentos étnicos e raciais cuja matriz colonial e escravocrata quase indelevelmente marcou como antagônicos”³². Discursos como os sermões do Padre Antônio Vieira também são prova da acentuada complexidade desse trânsito entre classes e raças quase antagônicas. Neles, ao mesmo tempo em que condena, o orador legitima a ideologia e as práticas escravistas.

Um dado que se pode extrair a partir desses exemplos é bastante fértil para nosso estudo. Tanto o poeta quanto o orador sacro utilizavam-se do recurso da oralidade para a divulgação da palavra. O padre pregava seus sermões do alto do púlpito, o poeta recitava versos. Nessas duas formas de comunicação, a mediação com o público era direta. E esse encontro permitia que se falasse sobre a Bahia, embora de lugares de enunciação e legitimação muito diferentes, num diálogo entre letrados e iletrados. O fato de ser ao vivo, em interação com uma platéia, bem como a comunicação entre letrados e iletrados, os lugares de enunciação diferenciados e as implicações contidas nesses discursos sobre a Bahia são alguns dos tópicos pelos quais vamos passar em nosso estudo.

O início do século XIX vê o surgimento do Teatro São João. Primeiro teatro construído no Brasil, o espaço atravessou mais de um século sendo palco de muitas histórias, tanto as que eram nele encenadas quanto as que se iam enredando a partir dele. Sua abertura cumpria o objetivo de estabelecer

um espaço de convivência social e cultural para a aristocracia da província e às expectativas dos segmentos médios e mestiços em compartilhar da ambiência cultural que os legitimaria, promovendo sua educação artística a partir da reiteração de modelos europeus vigentes, desde o vestuário à programação dos espetáculos.³³

³¹ALVES, Lizir Arcanjo; BACELAR Jeferson; CUNHA, Eneida Leal. Bahia, colonization and cultures. In: VALDEZ, Mario; KADIR, Djelal (Org.). **Literary cultures of Latin America: a comparative History**. New York: Oxford University Press, v. 2, 2004, p. 5. Versão em português cedida pelos autores.

³²Ibidem, p. 5.

³³Ibidem, p. 8.

Ao longo do século XIX, o Teatro São João presenciou uma mudança de interesses por parte do público e dos criadores que circulavam por ele, interesses esses que, aos poucos, foram se deslocando da Europa para o Brasil. Através das produções que acolhia e do público que abrigava, os instintos nacionalistas foram balanceando a relação com a referência da matriz europeia. Foi também o teatro palco das investidas abolicionistas. E durante esse percurso, acolheu as tensões provenientes das relações entre a mestiça cultura letrada, interessada no seu branqueamento cultural, e as “constrangedoras emergências das vertentes culturais africanas ou híbridas, as quais, do século XVI ao presente, persistem no gosto popular e lutam por ocupar espaços públicos de prestígio na cidade”³⁴.

O teatro São João extinguiu-se logo no início do século XX, vitimado por um incêndio enigmático, e grandes transformações ocorreram na cidade de Salvador desde o início desse século. Dos aspectos físicos aos aspectos simbólicos, a cidade ganhou contornos modernos, marcados pela idéia do progresso, como aconteceu em inúmeras cidades em processo de crescimento e modernização. Um dado alterou-se fundamentalmente: o que, antes, só podia ser compreendido nas margens dos focos centrais, a cidade dos pobres, negros e mestiços - a qual só podia ser observada através das fissuras deixadas pela cidade letrada - começou a sublinhar uma outra face cultural da Bahia. O que a cidade letrada não previu foi a força de resistência das culturas não brancas.

Vários fatores foram preponderantes nesse processo de “virada” negra, para que viesse à tona outra face da Bahia, no campo simbólico, em um jogo de tensão que não excluía a tradição colonial, mas que ia, aos poucos, trazendo sua face afro-brasileira. Um dos nomes mais indispensáveis para compreender esta transformação é o de Jorge Amado. O escritor baiano pôs em pauta, entre outras coisas, a representação da Bahia como uma “cidade negra”, a partir de seu romance *Jubiabá*, de 1935, que conferia centralidade à figura do herói negro, o que contribuiu para reposicioná-lo em uma sociedade sintomática, repleta de ambigüidades em termos de questões raciais, herdadas dos processos colonialistas.

A cultura da rua, que está, neste enfoque, relacionada aos pobres, negros e mestiços, esteve latente de forma paralela, enquanto a Bahia ia sendo instituída

³⁴ALVES, Lizir Arcanjo; BACELAR Jeferson; CUNHA, Eneida Leal. Bahia, colonization and cultures. In: VALDEZ, Mario; KADIR, Djelal (Org.). **Literary cultures of Latin America: a comparative History**. New York: Oxford University Press, v. 2, 2004, p. 9. Versão em português cedida pelos autores.

oficialmente pelos letrados. O candomblé é uma boa prova disso, pois manteve-se enquanto marca de sustentação cultural do negro na Bahia. Inúmeros aspectos do que, hoje, identificamos como elementos da “cultura baiana”, como os afoxés, os batuques, algumas comidas e alguns contos populares, têm raízes fincadas na resistência do candomblé.

A segunda metade do século passado marcou a legitimação da rua, no sentido das práticas e representações de matrizes afro-negras. Nos discursos produzidos na e sobre a Bahia ecoavam as vozes por tantos séculos reprimidas. A criação da Universidade Federal da Bahia, na década de 50, muito contribuiu para esse processo de transição, em vários sentidos. A abertura ao diálogo cosmopolita fomentou a implementação de órgãos como o CEAO, Centro de Estudos Afro-Orientais, que trouxe enormes contribuições, principalmente, “por criar um endereço estável para o diálogo continuado entre a academia, a diáspora negra e os grupos sociais à margem”³⁵.

Foi dessa instituição de ensino, a Universidade Federal da Bahia, que saíram artistas como Glauber Rocha e Caetano Veloso. Essas duas figuras são bons expoentes de um momento em que o experimentalismo de propostas como o Tropicalismo e o Cinema Novo marcou o cruzamento entre o tradicional e o emergente, o rural e o urbano, o erudito e o popular. Com os crescentes avanços tecnológicos, a difusão dessas imagens, extrapolando o domínio escrito, invadiram os meios de comunicação de massa, ganhando contornos industriais.

Desse nexos estabelecido com a mídia e a indústria cultural fez-se o ambiente propício para a legitimação social das poderosas vertentes culturais afro-negras. O carnaval é um bom exemplo disso. Os blocos afro, como o *Ilê-Ayê*, que surgiu na década de 1970, com uma percussividade africana reinventada, trazem para o carnaval branco novas perspectivas de celebração. A tônica do momento é a valorização do sentimento de negritude como referencial identificador. É o que Antônio Risério chama de *reafricanização*³⁶ do carnaval baiano.

Da Bahia, emerge a explosão criativa dos negros, sobretudo na dança e na música, como marco identificador da sociedade. A consagração do carnaval como produto negro provém desse processo e estabelece o paradoxo da oposição entre a

³⁵ALVES, Lizir Arcanjo; BACELAR Jeferson; CUNHA, Eneida Leal. Bahia, colonization and cultures. In: VALDEZ, Mario; KADIR, Djelal (Org.). **Literary cultures of Latin America: a comparative History**. New York: Oxford University Press, v. 2, 2004, p. 20. Versão em português cedida pelos autores.

³⁶RISÉRIO, Antônio. **Carnaval Ijexá: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano**. Salvador: Corrupio, 1981.

aclamada democracia racial e cultural de que se serviria a festa e os limites expressos pelo cordão de isolamento, que estabelecem as separações firmadas entre classe média, turistas, negros-mestiços e blocos negros, conforme ressaltam os autores de “Bahia: colonização e culturas”³⁷.

As formas culturais que se impuseram na vida da cidade conferiram à Bahia, enquanto centro cultural e construção identitária, uma fisionomia particular e exportável, forçando o reconhecimento das elites brancas. A cultura deu visibilidade ao negro como ser histórico e grupal, o racismo foi reconhecido, e Zumbi consagrou-se herói. Resta, agora, reconfigurar a contradição, ainda predominante, entre a baixa renda dos negros e o espaço quase total destinado a eles na mídia, suas manifestações e produtos estéticos.

Após essa retomada norteadora do processo de formação cultural e simbólica da Bahia, através do ensaio “Bahia: colonização e culturas”³⁸, alguns pontos podem ser sinalizados. Fica evidente que, embora os dados factuais sobre negros e mestiços em posição de pobreza e desigualdade em muito não se tenha alterado, a predominância das imagens provenientes desse lugar de enunciação, nas representações sobre a cidade, configuram uma mudança significativa. No âmbito do simbólico, e com o advento das novas tecnologias de comunicação do século passado, como o rádio, a televisão, o CD, o DVD, a internet e o computador, a cultura gestada por negros e mestiços, pobres em sua maioria, pode encontrar terreno fértil para criar e para difundir suas vozes, antes recalçadas.

Esse dado obriga-nos a observar a afirmação de Angel Rama, reconhecendo uma outra vertente do simbólico, para além da tradição literária, que diz:

só a cidade letrada é capaz de conceber, como uma especulação, a cidade ideal, projetá-la antes de sua existência, conservá-la além de sua execução material, fazê-la sobreviver inclusive em luta com as modificações sensíveis que introduz incessantemente o homem comum.³⁹

O que se verifica, pelo menos nesse recorte da Bahia, é que tanto as modificações da vida cotidiana quanto as modificações decorrentes do processo de

³⁷ ALVES, Lizir Arcanjo; BACELAR Jeferson; CUNHA, Eneida Leal. Bahia, colonization and cultures. In: VALDEZ, Mario; KADIR, Djelal (Org.). **Literary cultures of Latin America: a comparative History**. New York: Oxford University Press, v. 2, 2004. Versão em português cedida pelos autores.

³⁸ Ibidem.

³⁹ RAMA, Angel. A cidade letrada. In: RAMA, Angel. **A cidade das letras**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 53.

modernização pelo qual a cidade passou foram determinantes para as modificações do eixo de suas representações. A imagem assumida e exportada da Bahia tem, hoje, outra cor e outro repertório.

As tensões entre a cidade letrada e a rua, entretanto, não deixaram de existir, tanto no campo do simbólico, como na esfera da vida cotidiana – no bojo das contaminações entre a escrita e o mundo. O carnaval, fenômeno popular e de rua por excelência, hoje demarca territórios na esteira da exclusão convencionalizada pelo poder de compra. O trânsito de apropriações e representações que se estabelece a partir destas duas chaves metafóricas e interpretativas é de extremo valor para a compreensão do fenômeno cultural na Bahia.

A história pontua, e este percurso é perfeitamente compreensível, mais experiências de escritores, artistas e intelectuais construindo simbolicamente a cidade, através das vivências culturais de seu povo. O caminho já foi longo para que essa cultura popular que se manifesta em carnaval, em candomblé, em capoeira, entre outros, conseguisse ocupar espaço nas representações sobre a cidade, ainda que não fossem as camadas populares os produtores dessas imagens. Entretanto, “as massas” da rua não só provaram que podem falar sem a “autorização” da elite letrada, como podem, também, olhar para ela e a representar. Pensemos no movimento de contramão que é, por exemplo, o Bando de Teatro Olodum, grupo originário do bloco carnavalesco de mesmo nome, atuante em Salvador desde os anos 1990, lendo Shakespeare e levando para o texto inglês diversos aspectos da cultura popular e do repertório afro-descendente, em seu aclamado *Sonho de uma noite de verão*, espetáculo de 1993, dirigido por Márcio Meirelles.

As experiências cênicas das montagens que tomo por objeto remontam a uma tradição de intelectuais e artistas que se interessam em trazer para o foco representações sobre o universo popular, uma tradição que tem pés fincados em Gregório de Mattos, em Castro Alves, em Jorge Amado, em Caetano Veloso e em Glauber Rocha. Os objetivos das montagens são divergentes, entretanto, diversos aspectos se cruzam e apontam para leituras culturais sobre a Bahia que atualizam a discussão sobre a “baianidade”. Finalmente, o que é que a Bahia tem? E que teatro, nós, baianos, fazemos para falar de nós, que tenha algum poder?

1.5 O CARTÃO-POSTAL E A CORDA BAMBA

A velha Cidade da Bahia é presença encorpada nos dois alvos deste estudo. Em *Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia*, ela é a musa central e, em *Esse Glauber*, surge enquanto pano de fundo detonador de uma situação-limite. A experiência urbana traduzida nas montagens tem como elemento marcante a vivência da rua na cidade de Salvador. A rua é o cenário onde se passa o carnaval e as demais festas populares que compõem o maior investimento das narrativas. A urbe das peças pinta o espaço comum das multidões, estampa principal das grandes cidades.

Duas imagens sintetizam bastante a leitura crítica que faço desses espetáculos: o cartão-postal e a corda bamba. Todo o investimento dramaturgicamente de *Vixe Maria!* afirma a criação de um repertório de imagens emblemáticas e amplamente reconhecíveis sobre Salvador. O investimento textual de *Esse Glauber* incide no recorte de uma situação-limite, que detona alguns problemas centrais na cultura e na sociedade baianas, marcados por seus enormes desequilíbrios.

Os três elementos que recortei no início do capítulo, para analisar comparativamente as dramaturgias dos espetáculos, contribuem para a formulação dessas imagens-síntese. Em *Vixe Maria!*, temos um modelo de estrutura dramática linear, as rubricas marcam entradas e saídas de cena pontuadas por músicas que objetivam manter a platéia imersa naquele universo e a mimese do “jeito” e do “falar” baianos propõe-se a reproduzi-los, na tônica do exagero, traço marcante da caricatura, embora neste caso esvaziada de seu potencial destrutivo. A idéia central é encenar uma proposta de Bahia que dê conta, de forma crível e acrítica, de alguns de seus principais referenciais identificadores.

O recorte do verão baiano, momento forte da economia local, atesta esse desejo de dar ao espectador, baiano ou não, uma idéia “precisa” do que seja a Bahia. Também o cartão-postal, versão mais imediata da carta, composta de dois lados, um para a escrita, outro para alguma imagem, tende a recortar uma paisagem símbolo do todo que a cidade, no caso, representa. É freqüentemente utilizado para a comunicação imediata e extremamente relacionada ao turismo. Um cartão-postal não se propõe a dar conta das experiências culturais de uma cidade, no entanto, institui e legitima um fragmento marcante do local por um processo metonímico.

Por outro lado, os mesmos elementos, quando relacionados a *Esse Glauber*, nos apontam para uma direção oposta. O investimento dessa montagem, desde a sua

estrutura dramática, tende a localizar o espectador-leitor na corda bamba. Suas rubricas incluem a platéia, de forma nem sempre confortável, na narrativa cênica que irá se estruturar. O rompimento com a organização cronológica força o leitor a exercitar o olhar e a juntar as peças do quebra-cabeças formado por cenas, canções e leituras. A mimese da linguagem busca menos a caricatura do que o realismo para a criação dos personagens. As letras e o uso das canções também contribuem para que se estabeleça outro tipo de acordo com a platéia, cuja tônica não é a ilusão, mas a crítica.

O recorte dos cordeiros tem na corda, a metáfora forte da separação, dos limites sócio-econômicos explícitos entre os que estão dentro e os que estão fora dela. A imagem da corda bamba, proveniente dos equilibristas dos circos, comporta, metaforicamente, o constante desequilíbrio de estar nessa posição. É desequilibrado o entendimento de mundo dos dois cordeiros de bloco de trio, é desequilibrado o universo que os compreende, é desequilibrada a relação estabelecida com a platéia. Desequilibrada no sentido de desestabilizadora, de desconcertante.

Essas pontuações e imagens são interessantes para observarmos os diálogos e as distâncias que vão se estabelecendo nessas duas versões de Bahia. Elas apontam, ainda, para os contextos a partir dos quais as encenações foram criadas, como afirmado anteriormente. Entre a caricatura e o investimento realista, entre o musical e o formato épico, entre situar a platéia dentro ou fora do que se passa no palco, existem os valores e interesses que motivaram as peças em questão.

O prospecto das encenações, distribuído gratuitamente antes dos espetáculos, que geralmente consiste no primeiro contato do público com o que será visto, é o espaço no qual os diretores, os atores e os produtores justificam suas criações. Nos prospectos desses espetáculos, temos depoimentos que muito nos dizem sobre a visão e as pretensões de representação da Bahia em ambas as encenações.

O folder⁴⁰ de *Vixe Maria!* é composto de ficha técnica, agradecimentos, espaço para apoiadores e patrocinadores e três textos, que legitimam a proposta de montagem de um musical que versasse sobre a Bahia, como comemoração dos trinta anos da FUNCEB – Fundação Cultural do Estado da Bahia. Os textos são de autoria de Fernando Guerreiro, diretor da peça, Paulo Gaudenzi, então Secretário de Cultura e Turismo do Estado, e Armino Bião, na época, diretor da FUNCEB.

Para o secretário da Cultura e Turismo do Estado da Bahia, a montagem

⁴⁰GUERREIRO, Fernando. Depoimento sobre *Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia*. In: **Folder de Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia**, distribuído na época de sua encenação. Salvador: [s.n.], 2004.

é uma nítida fotografia do teatro, da dança e da música baianas. Os flashes das festas populares mostram que a cultura vem antes da lei: o soldado de polícia é um negro com passado e orixás, e desfila no bloco Filhos de Gandhi com fidalguia, sem medo de ser feliz.⁴¹

Para Fernando Guerreiro,

é difícil falar cenicamente da nossa matriz criadora, do nosso jeito, do nosso dia a dia. A Bahia quase me mata de ansiedade, exigente, vaidosa, debochada, me chamando de ousado e pretensioso por tentar representá-la. Começa uma luta de toda a equipe para tentar agradá-la, satisfazê-la em cada firula, cada detalhe, tentar alcançar pelo menos uma parte de sua graça poderosa, do seu humor barroco, da sua essência contraditória e maternal.⁴²

A Fundação Cultural do Estado da Bahia é o órgão do governo do estado cuja função primordial é implementar as diretrizes estabelecidas na área de cultura. Nesse intento, “planeja, promove, coordena, executa e acompanha programas, projetos e ações no âmbito da produção e difusão, bem como fomenta as manifestações artístico-culturais dos diversos segmentos da sociedade”⁴³.

A FUNCEB, segundo informações divulgadas em site oficial, fomentava, em 2004, ano de estréia das referidas montagens, atividades nas áreas de teatro, dança, música, literatura, artes visuais, artes circenses e outras manifestações artísticas, no intuito de integrar e expandir a produção cultural do estado. Sua forma de atuação aliava, e ainda alia, uma política de editais, em todas as áreas supracitadas, para o estímulo e o apoio ao desenvolvimento e à preservação da memória das manifestações artísticas, operando, também, no campo da realização de estudos sobre a produção e a difusão da diversidade cultural do estado. Possui a instituição, ainda, a responsabilidade de fazer a ponte entre a população e os equipamentos culturais pertencentes ao estado, como alguns teatros, a exemplo do Teatro Castro Alves, do Espaço Xisto Bahia e dos Centros de Cultura.

Ao aceitar dirigir o musical sobre a Bahia, que seria realizado em comemoração aos trinta anos da FUNCEB, o diretor teatral Fernando Guerreiro reuniu uma equipe que agrupava importantes nomes da cena teatral local, como os dramaturgos Cacilda Povoas, Gil Vicente Tavares e Cláudio Simões, o cenógrafo Euro Pires e o diretor

⁴¹ GUERREIRO, Fernando. Depoimento sobre Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia. In: **Folder de Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia**, distribuído na época de sua encenação. Salvador: [s.n.], 2004.

⁴² Ibidem.

⁴³ FUNCEB. Disponível em: <<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/01/index.html>>. Acesso em: ago. 2007.

musical Jarbas Bittencourt. A montagem foi viabilizada através da Lei de Incentivo do Ministério da Cultura e da Petrobrás. *Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia* já foi visto por mais de 125 mil pessoas e, até o ano de 2007, permanecia em cartaz, cumprindo temporadas espaçadas na Bahia e em outras capitais do país, como São Paulo.

Fernando Guerreiro é um dos diretores mais reconhecidos de Salvador. Seus mais de trinta anos de trabalho na cidade englobam um repertório eclético de autores e interesses. Guerreiro foi um dos fundadores da Companhia Baiana de Patifaria, que produziu sucessos como *A bofetada*, em cartaz há mais de quinze anos, vista por mais de quinhentos mil espectadores. Sob sua batuta, estrearam espetáculos como *Oficina condensada*, de Aninha Franco, *Equus*, de Peter Shaffer, *Calígula*, de Albert Camus, *Camila Baker*, de Emílio Boechat, entre outros.

De sua trajetória como diretor teatral, com larga experiência em trabalhos de comédia e entretenimento, é importante que se ressalve seu profundo conhecimento de platéia. Economista de formação, seus interesses sempre procuraram associar uma perspectiva artística que englobasse a sustentabilidade de seus espetáculos via bilheteria, o que, em Salvador, implica em concessão e negociação de interesses entre o que agrada aos criadores e o que está ao gosto do público. Não é à toa que, com raras exceções, em geral, os espetáculos de Guerreiro lotam platéias, recorrendo fortemente ao cômico.

A criação de *Vixe Maria!* não foge a esse quadro. A tônica principal da montagem é o humor, e suas largas bilheterias comprovam uma boa frequência do público, mesmo com um custo de ingresso alto para o padrão soteropolitano, cerca de R\$ 25,00 a R\$ 30,00. O respaldo financeiro do patrocínio garante a produção do espetáculo e a sua manutenção em cartaz por tantos anos. *Vixe Maria!*, espetáculo de ampla repercussão na cidade, atende a demandas culturais e turísticas, sendo, freqüentemente, incluído nos pacotes de viagem dos visitantes da ensolarada capital da Bahia.

Diferentemente de *Vixe Maria!*, o espetáculo *Esse Glauber* não se propõe a trazer a Bahia como representação central, muito menos prestar-lhe uma homenagem. Seu motivo principal, o carnaval, detona uma situação-limite vivenciada pelos cordeiros de bloco de trio. Trata-se de outra Bahia, diferente da estruturada por *Vixe Maria!* e pelos discursos que configuram nosso imaginário sobre carnaval. A cidade é o pano de fundo no qual é encenado o carnaval, e sobre o qual se problematizam questões que expõem uma visão de cidade para além dos festejos e da atração turística.

O folder⁴⁴ de *Esse Glauber*, também distribuído gratuitamente e composto de ficha técnica, depoimentos, canções do espetáculo e parte das epístolas a Glauber Rocha, traz alguns enunciados relevantes para que percebamos os objetivos das pessoas envolvidas na montagem. Márcio Meirelles assim se posiciona:

Glauber continua a ser o mais brasileiro de nossos artistas e continua a ser necessário repensar este país, reconstruí-lo, representá-lo, rerepresentá-lo para nós mesmos. Para que possamos entender o que está se passando, para andar, mudar, restaurar. Por isso a idéia de dialogar com Glauber.⁴⁵

O espetáculo é uma produção do Theatro XVIII, espaço sediado no Quarteirão Cultural do Pelourinho que, no ano de 2007, completou dez anos de atividades em Salvador. O teatro em questão possui um diferencial político relevante em relação aos demais teatros da cidade. Em 2000, abandonou a política de pautas para, através da Lei de Incentivo à Cultura (Faz Cultura) e do Fundo de Cultura, obter patrocínio integral de todas as suas atividades, transformando-se em um teatro, de fato, acessível a um público mais amplo. Os ingressos, que inicialmente custavam R\$ 2,18, atualmente, em 2008, circulam a R\$ 4,00, o que possibilita a formação de um público pagante, freqüente e fiel, integrado por diferentes extratos sociais.

Uma vantagem do tipo de sistema adotado pelo XVIII é a possibilidade da cessão da pauta para o artista. Os espetáculos selecionados recebem apoio técnico e, em vez de pagar pela pauta, como regularmente acontece em Salvador, os artistas envolvidos recebem integralmente o que for arrecadado na bilheteria. Essa iniciativa favorece os artistas e contribui para uma real formação de público. Algo que chama atenção na platéia do XVIII é a sua pluralidade. Pelos questionários distribuídos antes dos espetáculos, é possível comprovar que são postos, em uma mesma sala de espetáculo, moradores de bairros periféricos e de bairros mais privilegiados. Só a mala direta do teatro, com o Guia de Programação, atinge “20 mil residências, espalhadas por cerca de 130 bairros de Salvador e área metropolitana”, conforme divulga o site do próprio teatro⁴⁶.

A administração do teatro afirma que, além de investir nessa política de democratização do acesso, mantém-se artisticamente coerente com seus referenciais de qualidade. O espaço propõe-se a ser um teatro de idéias, “mantido pelo imposto que

⁴⁴MEIRELLES, Márcio. Depoimento sobre *Esse Glauber*. **Folder de Esse Glauber**, distribuído na época de sua encenação. Salvador: [s.n.], 2004.

⁴⁵Ibidem.

⁴⁶THEATRO XVIII. Disponível em: <<http://www.theatroxviii.com.br/>>. Acesso em: 18 jul. 2007.

cada um de nós paga e retorna a cada um de nós sob a forma de arte, cultura e cidadania”⁴⁷. A diretora superintendente do complexo é a escritora e dramaturga Aninha Franco, autora de textos teatrais como *Os cafajestes*, *Dendê & Dengo* e *Oficina condensada*. A direção artística fica sob a tutela de Rita Assemany, atriz e diretora, protagonista muitas vezes premiada de espetáculos como *Oficina condensada*, *Dendê & Dengo* e *A casa de minha alma*.

Atualmente, o Theatro XVIII envolve atividades que vão da apresentação de espetáculos do seu repertório a saraus e demais eventos sediados no teatro, passando pela administração do Anexo XIV, casa vizinha ao teatro, espaço onde funciona um cinema, algumas salas de ensaio, apresentações e cursos de teatro. O complexo envolve também a administração da Galeria Moacir Moreno

Márcio Meirelles, também atuante em Salvador há mais de trinta anos, foi até 2006 diretor do Teatro Vila Velha, espaço de resistência artística e política criado na década de 1960, e também do Bando de Teatro Olodum, tendo assinado a direção de todos os espetáculos do grupo. O Bando iniciou sua trajetória no início da década de 1990, sempre trazendo para o palco questões relacionadas à negritude e à auto-representação. Meirelles assina, também, todos os espetáculos da Cia. dos Comuns, grupo teatral criado em 2001 no Rio de Janeiro que, como o Bando, investe no debate sobre questões relacionadas ao negro e suas representações. Também é de sua autoria o espetáculo *A casa de minha alma*, produção do Theatro XVIII, com texto de Aninha Franco.

O interesse na figura de Glauber Rocha, bem como na figura de Brecht, é recorrente no percurso artístico dos últimos anos de Márcio Meirelles. Brecht e Glauber Rocha são muito utilizados na estruturação dramática e cênica não só da montagem em questão, mas em alguns dos espetáculos da Cia. dos Comuns, a exemplo de *Bakulo – os bem lembrados*, encenada no ano de 2005. Nessa última peça, a referência ao cinema de Glauber é estruturalmente assumida na encenação, através de um personagem cineasta e intelectual. Esse interesse também recorta o preciso eixo da criação artística e política. Vale ressaltar que Márcio Meirelles assumiu, desde 2007, a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, desvinculada, na gestão do governador Jacques Wagner, da Secretaria de Turismo.

⁴⁷THEATRO XXVIII. Disponível em: <http://www.theatroxviii.com.br/historico.asp?ano=0>. Acesso em: 18 jul. 2007.

A articulação entre cultura e turismo é, inclusive, de primordial importância para a compreensão dos espetáculos que me proponho a estudar. Jocélio Santos, em seu livro *O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil*, de 2005, afirma que podemos perceber claramente o trajeto que levou à associação desses dois eixos. Em um de seus capítulos⁴⁸, o autor marca que é possível perceber dois momentos distintos da atuação do Estado na preservação do patrimônio cultural.

Os anos trinta são o recorte temporal que marca o momento de institucionalização da ação do Estado no campo da cultura, cuja característica principal foi a criação de órgãos e instituições de apoio a artistas, através dos quais o Estado pudesse organizar e ampliar a vida cultural do país e que colaborassem para o reconhecimento de um diferenciado patrimônio cultural brasileiro. Ainda segundo Santos, a tônica dessa atuação incidiu sobre as obras de cunho arquitetônico: mapear, restaurar e preservar as áreas tidas como bens de valor cultural eram os maiores investimentos do Estado.

O segundo momento compreende o final dos anos sessenta e o início dos anos setenta e abarca a preservação do patrimônio nacional associada à movimentação do pólo turístico. Tal projeto visava a conciliar a conservação de valores tradicionais com o desenvolvimento econômico das regiões. Para Jocélio Santos, o investimento maior, nesse período, era em elaborar a idéia do “turismo cultural”, calcado no eixo cultura e natureza. Através da exploração dos bens culturais e naturais das cidades brasileiras, seria possível estabelecer uma mediação entre preservação e desenvolvimento.

Para o autor, o exemplo baiano que reflete esse momento da preocupação do Estado em preservar o patrimônio, aliando-o a uma política desenvolvimentista atrelada à exploração do turismo, é a restauração do Pelourinho. Desde o final da década de sessenta, o Pelourinho vem sendo defendido como patrimônio nacional, capaz de aliar autenticidade e tradição, dando ao turista a medida das potencialidades artísticas e culturais de Salvador.

A reforma do Pelourinho era o reflexo do projeto de intervenção do Estado na política cultural do país. Entretanto, um dado, em especial, particulariza a intervenção do governo na exploração turística de aspectos da cultura de Salvador: o foco na

⁴⁸SANTOS, Jocélio Teles dos. O patrimônio é negro na origem e baiano na definição. In: SANTOS, Jocélio Teles dos. **O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2005.

imagem cotidiana baiana. Ainda segundo o pesquisador, a ação mercadológica, voltada para a criação de uma infra-estrutura que pudesse comportar o turismo interno e o externo, bem como a ampla divulgação dessas possibilidades em meios jornalísticos, tinha como pressuposto a preservação não só de prédios, mas de uma vivência diária da cultura baiana, que deveria ser abarcada pelo turismo.

Tal concepção governamental incide diretamente na existência de uma baianidade, de um jeito singular de viver, de um comportamento vinculado ao local, que traria em si a particularização de um todo chamado *Bahia*. Essa determinação, absolutamente calcada em aspectos culturais, definiria a Bahia, ainda segundo o autor, como uma nação. Dessa forma, ser baiano é pertencer “a uma cultura distinta”⁴⁹, é pertencer a uma terra de características próprias. E, para ele, essas características próprias estariam intimamente vinculadas às matrizes afro-negras. Assim, do candomblé ao “jeito baiano”, o investimento de singularização da Bahia, por parte do governo, seria calcado “nas distinções da cultura africana com a cultura ocidental”⁵⁰. Tem-se, assim, outro processo de diálogo e tensão entre a esfera letrada e a cultura popular.

“Descobrir a Bahia” nesse período, portanto, significava vivenciar sua cultura “peculiar” e sua forma “particular” de cotidiano. Não é à toa que data justamente da década de 1970 a emblemática canção de Dorival Caymmi, *Você já foi à Bahia?*⁵¹, na qual ouvimos o verso: *a Bahia tem um jeito que nenhuma terra tem*, que personifica, na cidade, o “comportamento” de seu povo. Comportamento esse cantado e exaltado em meios artísticos e na esteira do projeto de intervenção cultural do Estado, ganhando contornos de atração turística, tanto quanto os prédios tombados do Pelourinho.

No ano de 2007, foi desmembrada a Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia, que permaneceu conjugada pelos dezesseis anos em que durou a atuação do PFL e dos políticos vinculados a Antônio Carlos Magalhães. Com o fim do carlismo e a entrada de Jacques Wagner, do PT, no governo do estado, a Secretaria, que já esteve vinculada, no passado, à Secretaria da Educação, passou a ter autonomia. A SECULT e a SECTUR, respectivamente, Secretaria de Cultura e Secretaria do Turismo, tratam, hoje, das especificidades de suas áreas, em separado.

⁴⁹SANTOS, Jocélio Teles dos. O patrimônio é negro na origem e baiano na definição. In: SANTOS, Jocélio Teles dos. **O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2005, p. 87.

⁵⁰Ibidem, p. 88.

⁵¹CAYMMI, Dorival. **Você já foi à Bahia?**. Rio de Janeiro: Caymmi in Bahia. Polygram, 1994.

Entretanto, no ano de 2004, essas duas Secretarias ainda estavam atreladas e sob a responsabilidade de Paulo Gaudenzi. E a perspectiva adotada no plano estadual para a celebração dos trinta anos da FUNCEB, Fundação Cultural do Estado da Bahia, foi a feitura de um espetáculo que funcionasse exatamente no eixo cultura e turismo, em que pesasse a extrema valorização do jeito baiano “que nenhuma terra tem”. Com a cultura sendo subordinada ao turismo, no ano de realização da peça, é muito compreensível a formulação, com subsídios estatais, desse cartão-postal da cidade de Salvador realizado em *Vixe Maria!*

Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia traz, já em seu título, a presença marcante do desejo de apreender a singularidade da Bahia, pelo seu “jeito de falar”. Ao longo da dramaturgia da peça, Deus e o Diabo, navegando pelo verão de Salvador, passam por todas as festas populares concentradas nesse período e por todos os lugares típicos de Salvador – dia do samba, dia de Santa Bárbara, terreiro de candomblé, feira de São Joaquim, praia de Itapuã, Lavagem do Bonfim, dia de Iemanjá e o carnaval propriamente dito, além de fazer menção a inúmeras expressões que compõem nosso acervo de tradições e costumes populares, como colocar Santo Antônio de cabeça para baixo, agradecer a São Longuinho por reaver coisas desaparecidas, associar Cosme e Damião a caruru, além de duas menções a dois personagens de Jorge Amado: Gabriela, na transformação nonsense do anjo Gabriel em Gabriela, e a entrada igualmente nonsense de Dona Flor em busca de Vadinho. Gabriela é a personagem central do romance *Gabriela, cravo e canela*, de 1958, do escritor Jorge Amado. Dona Flor e Vadinho são personagens centrais do romance *Dona Flor e seus dois maridos*, de 1966, também de Jorge Amado.

Todos esses eventos são pontuados, na dramaturgia, pelas camadas populares. É nessa fração da sociedade que o texto personifica a Bahia. Obediente aos comandos de Deus ou do Diabo, a Bahia tem, como principal característica, a contradição. Assim, quando o Diabo vê os fiéis de sua recente igreja ajudando as pessoas, tornando-se incoerentes com as metas de maldade previstas por ele, como atear fogo em 666 crianças, decide voltar para o inferno e abandonar seu projeto de construir uma igreja em Salvador, levando consigo o tempero, a pimenta, a alegria, a música, entre outros elementos que davam cor ao carnaval e ao cotidiano. Deus se vê, assim, obrigado a chamá-lo de volta, haja vista a desanimação do povo, porque é da contradição do povo que se alimenta a Bahia.

A contradição, no sentido de ambivalência, compõe o elemento central da composição de Bahia que o texto apresenta. Mas outras imagens frequentes são acessadas. Pela leitura do trecho da Cena 6, que se passa na Feira de São Joaquim, momento em que o Diabo, sob as ordens de sua esposa Naja, tenta comprar tudo o que é necessário para compor uma oferenda para Exu, pode-se observar que o fragmento condensa uma série de imagens recorrentes sobre o candomblé, utilizando a idéia do sincretismo que relaciona santos e orixás como recurso de humor:

DIABO – Mas Naja: tem que comprar um bode mesmo?
 NAJA – Didi, fique quieto. Eu já me informei sobre Exu. É só a gente dar um presente pra ele com bode, farofa de dendê, cachaça, esses breguetes, que ele faz tudo pela gente.
 DIABO – E esse Exu é de confiança mesmo?
 NAJA – Tem que ser. A gente tem que ter alguém do nosso lado! Você tá vendo a força que esses orixás têm! Iansã levou todo mundo na festa de Santa Bárbara.
 DIABO – Inclusive a própria!
 NAJA – Na Conceição da Praia, foi Iemanjá quem reinou absoluta! No réveillon, todo mundo botando presente pra ela!
 DIABO – E ainda tem uns imbecis que dizem que Candomblé é coisa do Diabo. Antes fosse. Eu já ia estar com uma legião de seguidores.
 NAJA – Pois é. E a gente já tá aqui há mais de um mês, e você não consegue pegar ninguém!
 DIABO – Eu tô tentando, nêga!
 NAJA – Tentando? Você só faz tentar! Você é muito bundão! (...)
 DIABO – Mas é aqui mesmo que a gente vai encontrar essa porra desse bode?
 NAJA – É aqui mesmo, bundão; na Feira de São Joaquim.⁵²

O fragmento satiriza a religiosidade, um dos mais fortes referenciais identificadores da baianidade, condensando, em poucas linhas, uma série de imagens sobre o candomblé e seus rituais. As inserções de imagens como essas apontam que o espetáculo caminha na direção do acervo de referências mais acessado sobre o repertório cultural baiano. O investimento maior se dá através da apropriação e da recriação de “costumes”, “dizeres”, “modos de falar” e “jeitos da Bahia”. E isso, posto na boca dos personagens, constrói uma Bahia atrativa, convidativa, temperada com pimenta e bom humor.

Deus e o Diabo transitam por todas as festas populares do verão baiano, trazendo o foco da montagem para aspectos da cidade, instituídos e ressaltados há mais de quarenta anos pelo investimento no pólo turístico. Na página de abertura do site da Emtursa, *site* oficial do turismo na Bahia, no domínio municipal, temos como pano de

⁵²POVOAS, Cacilda; SIMÕES, Cláudio; TAVARES, Gil Vicente. **Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia**. Salvador: Texto cedido pelos autores [s.n.], 2004, p. 37-38.

fundo o som de atabaques de uma música de Neguinho do Samba e imagens da cidade, sobre as quais pululam expressões como “Cidade forte”, “Patrimônio cultural da humanidade”, “365 igrejas, uma para cada dia do ano”, “Terra de todos os santos” e “Salvador, capital da alegria”⁵³. Imagens que trazem à tona referências recorrentes à religiosidade e ao “jeito” alegre de seu povo. Referências calcadas nas experiências do povo, que cultua, “vive” e dá corpo a essa representação.

Ainda no *site* da Emtursa, podemos verificar discursos como este:

Salvador, primeira Capital do Brasil é abençoada por Todos os Santos. Seu rico patrimônio histórico e cultural foi herdado pela miscigenação das raças (indígena, africana e européia) e está presente na religiosidade, na culinária do ouro, nas manifestações culturais e nos costumes de um povo alegre e hospitaleiro. Esses atributos singulares despertam a curiosidade no imaginário das pessoas, tornando Salvador um excelente produto turístico nacional e internacional.⁵⁴

Tais discursos apontam e contribuem para a versão mercantilizada e festiva de uma cidade alegre, sempre ressaltada por seu caráter de hibridização de culturas, presente em quase todas as manifestações de seu alegre e hospitaleiro povo, fatores que incitariam o imaginário dos possíveis visitantes. É também definida nos termos de uma mistura entre “paraíso selvagem e metrópole moderna num único espaço”⁵⁵.

A exaltação das festas e da música soteropolitanas, no *site* da Emtursa, idealiza e concebe a cidade como a terra dos sabores, dos temperos, da alegria, criando um compromisso com o local que encerra uma identidade completamente aderida ao discurso que vincula cultura e turismo. Salvador é apresentada à platéia como um eficiente cartão-postal, do ponto de vista do poder municipal e estatal, haja vista o discurso do, na época, Secretário de Cultura e Turismo do Estado da Bahia, Paulo Gaudenzi, no prospecto da encenação de *Vixe Maria!*, ressaltando a “nítida fotografia”⁵⁶ do teatro, da dança e da música baianas que a montagem encerra, afirmação que tem como pressuposto um identidade definida e palpável da cidade, local perfeito para abrigar a igreja do Diabo, a Babilônia da alegria e da cordialidade:

DIABO - E por onde começamos?
NAJA – Salvador.

⁵³EMTURSA. Disponível em: <<http://www.emtursa.ba.gov.br/>>. Acesso em: ago. 2007.

⁵⁴Ibidem.

⁵⁵Ibidem.

⁵⁶GUERREIRO, Fernando. Depoimento sobre *Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia*. In: **Folder de Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia**, distribuído na época de sua encenação. Salvador: [s.n.], 2004.

DIABO – Já esse nome é péssimo!

NAJA – Ouvi dizer que Salvador é a nova Babilônia!

DIABO – Quem disse isso?

NAJA – Não se comenta outra coisa pelo Inferno. E, agora, é verão por lá, a cidade tá fervendo. Se a gente fizer um bom trabalho, dá pra fazer um big lançamento da Igreja do Diabo no carnaval!⁵⁷

O eixo cultura e turismo e as relações que se estabeleceram na Bahia a partir dele exige uma reflexão sobre identidade. Afinal, *quem precisa da identidade?* Essa é a pergunta título de um artigo do estudioso Stuart Hall. Segundo o autor, o que se pode observar, nos últimos anos, é uma verdadeira explosão discursiva e crítica em torno do conceito de identidade. A perspectiva desconstrutivista critica o conceito, problematizando a idéia de uma identidade integral, originária e unificada e, em vez de buscar substituir o termo por conceitos “mais verdadeiros”, como acontece em outras vertentes da crítica, propõe-se a colocá-lo sob rasura, o que indica que a palavra, em sua forma original, não-reconstruída, não é mais “boa para pensar”, expressão do próprio Hall, embora não se possa dispensá-la totalmente.

Nessa perspectiva, Hall sugere o uso do termo *identificação*, que, embora tão ardiloso quanto o termo *identidade*, e bem menos desenvolvido teoricamente do que ele, tem a vantagem, pelo menos, segundo a abordagem discursiva, de poder ser lido como uma construção, algo sempre em processo, nunca completado. Contrariando o senso comum, que veria no termo *identificação* o reconhecimento e o compartilhamento em grupo, seja de uma origem, seja de características, seja de um ideal comum, o autor afirma o significante pela sua instabilidade, admitindo-o como condicional, alojado na contingência.

A identificação, portanto, estabelece-se enquanto prática de significação provisória e sujeita ao jogo da diferença, envolvendo fechamento e demarcação de fronteiras simbólicas que se configuram também pelo que é deixado de fora. O tratamento não essencialista da questão da identidade é útil por estabelecer, nesse significante, um conceito estratégico e posicional que, além de rever, critica a postura que aciona a identidade cultural de um determinado grupo como sendo “um eu coletivo capaz de estabilizar, fixar ou garantir o pertencimento cultural ou uma unidade imutável que se sobrepõe a todas as outras diferenças”⁵⁸. A mudança e a transformação talvez

⁵⁷POVOAS, Cacilda; SIMÕES, Cláudio; TAVARES, Gil Vicente. **Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia**. Salvador: Texto cedido pelos autores [s.n.], 2004, p. 9.

⁵⁸HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz T. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 108.

constituam o terreno mais seguro da identidade, instável e sujeita a múltiplas construções no processo inevitável de historicização.

Uma contribuição relevante sobre esse assunto é o livro *A invenção do Nordeste e outras artes*, publicado em 2001 por Durval Muniz de Albuquerque Jr. O projeto desse autor reside em suspeitar das falas que constroem o Nordeste, questionando identidades e fronteiras fixas. Através de um estudo e de um mapeamento detalhado dos discursos históricos canonizados que instituíram o imaginário acerca do Nordeste e do nordestino, Durval Muniz introduz a dúvida e demarca o percurso desse processo de construção identitária.

Segundo o autor, as marcas do que se institui como Nordeste formulam uma identidade espacial construída historicamente como produto do entrecruzamento de práticas e discursos “regionalistas”. Tomam parte dessa formação diversas formas de linguagem – cinema, música, literatura, teatro e produção acadêmica, enquanto ações, práticas inseparáveis de uma instituição. Para além de representar o real, essas linguagens instituem reais.

Para Albuquerque, o Nordeste pode ser pensado, enquanto região, como um grupo de enunciados e imagens que vão sendo repetidos, com certa regularidade, em diferentes discursos, ao longo do tempo, e nunca como uma homogeneidade. O caráter de invenção é destacado pelo autor, justamente, porque regulado por determinados enunciados que, ao serem repetidos, são tomados como definidores da região, detentores de sua verdade mais interior. Esse estatuto de verdade é inerente ao processo de fechamento das construções identitárias que se visa a problematizar.

Muniz conclui, ao final da introdução de seu livro, que a “elaboração” do Nordeste se dá mais no plano cultural do que no político e, dentro disso, fundamenta sua afirmação nas obras sociológicas e artísticas que gestaram e instituíram o Nordeste, através da criação de novos espaços territoriais e sociais, que resgataram o passado de glória da região, responsabilizando por isso figuras como Gilberto Freyre, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Cícero Dias, Lula Cardoso Aires, entre outros. Esse enfoque no plano cultural foi argumentado na primeira parte deste capítulo, ao tratar das tensões e diálogos entre a cidade letrada e rua, na elaboração das representações no campo simbólico.

Em entrevista concedida ao SBPC Cultural 2001⁵⁹, cujo tema era “Bahia, Bahia, que lugar é este?”, Márcio Meirelles declara:

se você entende a sua origem, quem você é, e preserva determinados valores, você também corre o risco de excluir o que não é isso. Entender quem eu sou me leva a entender e respeitar quem o outro é, que às vezes é diferente de mim. Isso ampliando para o pessoal e também para o nacional.⁶⁰

Trata-se de uma compreensão de identidade e de mundo que estabelece um nexo entre preservação e exclusão, chamando a atenção para o processo de escolhas que envolve a construção de uma identidade. Assim, determinar uma possibilidade de Bahia não pode negar outras versões possíveis.

Se podemos situar de forma bastante sintética *Vixe Maria!* no eixo cultura e turismo, podemos também arriscar situar o discurso preponderante em *Esse Glauber* no eixo cultura e política. Tal denominação demarca eixos aparentemente estáveis. Entretanto, destaco que a opção de associar o eixo “cultura e turismo” a *Vixe Maria!* e o eixo “cultura e política” a *Esse Glauber* anuncia uma nomenclatura que, embora estabeleça um nexo plausível entre as obras artísticas, seus criadores e produtores, não invalida o trânsito do turístico e do político nas duas montagens teatrais. Para este trabalho, a nomenclatura se mostra fértil, mas não é do meu interesse forjar qualquer espécie de essencialismo a partir dela.

O compromisso de vinculação ao local no espetáculo de Aninha Franco atende à demanda de possibilitar a representação de uma dimensão apagada das representações sobre o carnaval e sobre a Bahia. Trazer os cordeiros Mundinha e Qué como únicos personagens da peça coloca no centro da discussão algo completamente marginal no carnaval e, entretanto, absolutamente relacionado a ele, ou mesmo indispensável à sua realização nos moldes atuais.

A narrativa dramática aponta o tempo todo para a reflexão e o questionamento do nosso imaginário acerca do carnaval. O recorte desloca as imagens recorrentes sobre a festa e sobre a cidade para ângulos diferentes dos de *Vixe Maria!*. O acentuado desequilíbrio social que marca o contexto em que esses cordeiros estão inseridos e os desequilíbrios existentes entre os discursos dos dois personagens encaminham minha leitura para a imagem da corda bamba. Estar na corda bamba é estar em um local

⁵⁹SBPC CULTURAL. **Entrevista com Márcio Meirelles**. Disponível em: <<http://www.sbpcultural.ufba.br/identid/semana3/meirele.html>>. Acesso em: jul. 2007.

⁶⁰Ibidem.

desestabilizador entre dois pontos, como segurar a corda que separa os que podem pagar pela estrutura cada vez mais sofisticada dos blocos de carnaval dos que não podem, no carnaval baiano.

O texto adensa a discussão sobre os cordeiros, através das várias nuances que vão nos sendo apresentadas na estruturação dos personagens. Complexifica a composição, ampliando as possibilidades de leitura, convergências e divergências entre eles. O pensamento dos cordeiros sobre o carnaval e sobre a cidade são norteados por uma estratégia narrativa que, pela oposição dos pontos de vista dos dois personagens, vai afirmando a contradição como um problema a ser solucionado (ou não) pelo espectador. Tanto que o texto propõe dois finais encadeados, deixando, literalmente, a solução da narrativa nas mãos de seu público. Essa estratégia narrativa atende a uma demanda crítica, que reconfigura o papel do leitor/espectador, exigindo dele reflexão e posicionamento:

Qualquer Um – Eu já ganhei o carnavao, mulé, já dancei segurando a merda daquela corda sete dia, mas não deixei de dançá. Bebi tudo que era sobra de lata que os barão me derum, e ainda vou receber setentao pra bebê todinho.

Todo Mundo – Eu to veno aqui (*Pausa*) Psicologicamente pensando... se um bando de miserávio com fome fosse pra rua pra bota pra quebrá, e os home botasse três trio elétrico na frente dele, tudinho esquecia da misera e saia dançano atrás. O que é que a gente tem na cabeça que num lembra que quando a música do trio para, a música da barriga toca?⁶¹

A crítica não se estabelece apenas pelo confronto de visões dos dois personagens, mas também nas músicas e, principalmente, nas epístolas a Glauber Rocha, o tom reflexivo da montagem se apresenta:

Continuamos copistas dos civilizados. Quando deixam, consumimos o que eles consomem. Mas nós não somos civilizados. Somos selvagens. Cantamos e dançamos pra eles. Temos caixinhas de música dos tamanhos de palcos aonde bailarinas sem cabeças, de bundas enormes, cospem fogo pelos buracos. Podemos assistir tudo isso nos camarotes, com os nossos tufões de celulite controlados nas academias, temporariamente protegidos da nossa incompetência.⁶²

Os trechos destacados desmontam nosso imaginário sobre o carnaval. A comparação do trio elétrico com a caixinha de música, “com bailarinas sem cabeças, de bundas enormes” nos traz uma reflexão sobre a ignorância, através de uma imagem que

⁶¹FRANCO, Aninha. **Esse Glauber**. Salvador: Gráfica Cartograf, 2005, p.21.

⁶²Ibidem, p. 15.

revela uma postura crítica divergente das imagens que compõem o acervo identitário sobre o carnaval no âmbito da associação cultura e turismo.

Por caminhos e vinculações institucionais bem distintas, vemos duas composições acerca da “cultura baiana”. Diretores e dramaturgos atuantes no plano cultural e intelectual como figuras públicas e “formadores de opinião”, com mais de trinta anos de percurso, propuseram, através de seus pontos de vista, leituras da Bahia. Em ambas, a rua, enquanto metáfora que materializa o palco onde se desdobra a cultura do povo, foi traço inescapável, o que atualiza um diálogo que já ultrapassa mais de quatro séculos de contaminação entre a escrita e o mundo.

As duas montagens foram viabilizadas através do Faz Cultura, lei de incentivo fiscal que opera em nível estadual. *Vixe Maria!*, com apoio e patrocínio da FUNCEB acoplados, *Esse Glauber*, com apoio do Theatro XVIII. Essa observação é interessante para percebermos que, do ponto de vista do Estado, ambas as realizações foram possíveis. O Faz Cultura seleciona e aprova projetos autônomos, para que sejam patrocinados via isenção fiscal. O que destaco, neste ponto, é que, uma vez integrando as comemorações dos trinta anos da FUNCEB, o compromisso com a sustentação de um discurso coerente com os investimentos e perspectivas ideológicas do Estado para prover uma imagem exportável da Bahia mostrou-se evidente.

A imagem que se vende da Bahia conta com a experiência e o acervo criativo da cultura popular, de rua, da qual talvez o carnaval tenha sido o expoente máximo, de fortes raízes afro-negras, para se afirmar, para se construir. Entretanto, os louros e os lucros dessa venda, de modo geral, continuam concentrados nas mãos dos que detêm o poder econômico, verbal, cultural, social, entre outras formas de dominação. Novamente, o carnaval pontua muito bem isso. A “Bahia negra”, que confere a tônica da festa, vê-se, na atualidade, excluída dela ou reduzida às margens e às cordas.

No caso das montagens, o nexos entre a proposição de artistas intelectuais e a cultura popular sustenta outro problema amparado na especificidade da linguagem teatral e nas formas como as produções determinam seus públicos. As proposições cênicas ocupam espaços físicos que marcam o público frequentador. O bairro, a configuração do teatro e o custo dos ingressos delimitam quem poderá compartilhar daquela experiência. Nesse sentido, a comunicação espetáculo-platéia de *Vixe Maria!* fica predominantemente restrita a uma elite, o que encerra um diálogo entre pares, entre pessoas com algum nível de escolarização e que podem pagar pelo ingresso da montagem. *Esse Glauber* sugere uma contramão, porque sediado no Theatro XVIII,

espaço que populariza sua programação, investindo em baixo custo e diversificação da platéia. Talvez nesse caso, o diálogo entre esferas sociais distintas, de fato, aconteça.

A tensão entre o quadro social pintado em *Esse Glauber* e a cidade cartão-postal configurada em *Vixe Maria!* aponta para um dos aspectos que o discurso da alegria e da festividade, constantemente vinculados à Bahia, não deixa ver. Os bastidores, lugar em que se situam os cordeiros de bloco de trio que, não por acaso, garantem parte do funcionamento do carnaval em seu atual modelo, por exemplo, são constantemente apagados das representações vinculadas a esse discurso. Ao recortar a Bahia, o mosaico de imagens escolhidas e associadas ao local não comporta o que levanta desconfiança na crença “oficial” no discurso da festividade e da alegria, que tanto preza o “jeito” baiano de viver, em sua função primordialmente turística.

O recorte de *Vixe Maria!* opera no âmbito da coleção, do mosaico que lê a Bahia em uma sucessão de suas imagens mais recorrentes. Fornece um panorama de seus principais cartões-postais. Situa o espectador dentro do que Brecht chamava de “magia”, “hipnose”, “êxtase que produz efeito de obnubilação”⁶³. Traz o exagero, o grotesco e a caricatura como elementos de humor, sem vinculação crítica. *Vixe Maria!* não levanta perguntas, antes afirma uma Bahia. E isso não é um problema em si, afinal, o exercício de elaborar representações precisa ser livre e democrático. O que é problemático, na peça, é que essa representação, muito por sua legitimação via estado e mídia, ganha ares de verdade e corre o risco de, pela repetição, reforçar estereótipos, porque formula hipóteses parciais que, de tão arraigadas em nosso imaginário, acabam por sofrer um processo de naturalização.

Como vimos linhas atrás, na afirmação de Márcio Meirelles, preservar uma tradição, entender o que a Bahia é não precisa excluir o que não é Bahia. Analogamente, propor uma leitura sobre a Bahia não precisa negar outras possibilidades de leitura, sob o estatuto do que é mais verdadeiro ou não. Porque até mesmo as verdades mais incontestáveis da humanidade podem ser historicizadas e percorridas sob o signo da construção. Afirmar positivamente a diferença é assumir que, ao se escolher versar sobre o carnaval, o olhar pode descer do trio elétrico, da idéia constante e problemática da mistura, sair do lugar do festejo e incidir sobre a corda bamba, sobre o trabalho em meio à festa, por exemplo.

⁶³BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Lisboa: Portugália Editora, 1957, p. 24-25.

Esta foi a opção de *Esse Glauber*. A composição cênica colocou uma lupa sobre o carnaval e recortou temporalmente seus sete dias e um problema central: a experiência contraditória dos cordeiros de bloco de trio, em sua dicotomia trabalho/festa. Os aspectos contraditórios explorados por *Vixe Maria!* dizem respeito à “essência contraditória e maternal” que Fernando Guerreiro defende. O tônus da afirmação compreende a contradição como característica. *Esse Glauber* problematiza essa questão. *Vixe Maria!* abandona o sarcasmo e a desconfiança de Machado de Assis, ao atualizar o seu conto, assumindo, na contradição, o aspecto marcante da Bahia. Já *Esse Glauber* sustenta a tônica problematizadora que norteou parte das experiências dramáticas de Beckett, como acontece em *Esperando Godot*, texto que traz questionamentos sobre a noção de acontecimento cênico, por exemplo.

Talvez o recorte do problema que *Esse Glauber* traz, ao invés da estratégia do mosaico de *Vixe Maria!*, tenha contribuído para o aprofundamento da discussão em torno dos cordeiros, pela possibilidade de desenvolvimento e aprofundamento do tema dentro de um eixo preciso. De qualquer forma, o que é extremamente valioso, na leitura que faço, é a possibilidade de ver, no centro de uma representação, essas figuras apagadas do campo simbólico e da esfera das representações sobre o carnaval. A idéia da corda que os cordeiros seguram pode ser comparada à idéia da quarta parede, no teatro. Ela é uma linha que, simultaneamente, protege os pagantes do bloco e os coloca imersos na festa de rua, entretanto, os que estão do lado de dentro da corda buscam pouca ou nenhuma relação com quem está do lado de fora.

Problematizar o estatuto de verdade explícito no discurso de *Vixe Maria!* retoma a discussão sobre identidade de Stuart Hall. A crítica que esse autor faz pontua, precisamente, a noção de identidade atrelada a um “eu coletivo capaz de estabilizar, fixar, ou garantir pertencimento cultural ou uma ‘unidade’ imutável que se sobrepõe a todas as outras diferenças – supostamente superficiais”⁶⁴. Por este viés, seria fértil pensar na busca do mosaico identitário preciso, mais aderido a essa citação de Hall, no caso do cartão-postal elaborado em *Vixe Maria!*. Paralelamente, poderíamos pensar sobre a proposição de *Esse Glauber* no âmbito da identificação, que, antes de afirmar a totalidade, aloja-se na contingência, no processo, no recorte que considera os significantes, pelo que lhes é presente e pelo que lhes falta.

⁶⁴HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz T. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 108.

As cidades serão sempre motivo de canções. A experiência urbana marcou o século passado e seus rastros acompanham o homem contemporâneo. A cidade se reinventa a cada dia e também os homens reinventam-se. Versões de Bahia são sempre bem-vindas. Verdades absolutas, só para serem desmontadas. Não podemos tomar os discursos como documentos da verdade, mas como monumentos de sua construção. Albuquerque nos diz:

A identidade regional ou nacional é uma construção mental, são conceitos sintéticos e abstratos que procuram dar conta de uma generalização intelectual, de uma enorme variedade de experiências efetivas.⁶⁵

E é importante que outras experiências sejam também cantadas.

Contar uma história pelo caminho das metonímias ou das metáforas, ou qualquer outro caminho que se escolha, é compor uma boa mistura entre invenção e eleição. O teatro tem inúmeros poderes, inclusive o de contribuir para a existência simbólica de imagens que se perpetuarão ou não no imaginário coletivo. Fazer esta pergunta já modifica um pouco o terreno estável das verdades, mesmo que não haja respostas. Agora, o que é que a Bahia tem? É pergunta para não pôr fim a capítulo algum.

⁶⁵ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN; Massangana; São Paulo: Cortez, 2001, p. 27.

2 ENCENAÇÕES DO CARNAVAL – DO CARNAVAL-NEGÓCIO AO CARNAVAL-METÁFORA

O carnaval é invenção do Diabo, que Deus abençoou.

Caetano Veloso

2.1 ABRE-ALAS

O foco deste capítulo incide sobre a forma como os espetáculos *Esse Glauber e Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia* organizaram cenicamente o carnaval estruturado por suas respectivas narrativas dramáticas. Um espetáculo teatral é uma obra viva, que se alimenta, semanalmente, do contato imediato com uma platéia. Talvez essa relação espetáculo-plateia seja um dos pontos mais pacíficos nas tentativas de definir o que é teatro. Dessa forma, além de analisar o espetáculo, com as escolhas feitas para dar existência material ao texto teatral, o capítulo investe em observá-lo em sua relação com os seus respectivos públicos. O eixo que norteia a análise, como no primeiro capítulo, continua se pautando nas inúmeras relações de diálogo e de tensão entre a cidade letrada e a rua, entendidos esses eixos como metáforas para, no primeiro caso, intelectuais e artistas, que inventaram, construíram e ainda constroem o contorno simbólico da Bahia e, no segundo caso, a rua, como o espaço que foi e é palco de inúmeras manifestações artísticas populares, configurando mais uma via que atravessa toda a instituição simbólica da Cidade da Bahia.

2.2 TODOS OS CARNAVAIS, O CARNAVAL

Historicamente, as versões para identificar que origem ou que celebrações influenciaram os nossos atuais modelos de carnaval são muitas. Uma delas é que os portugueses, nos idos da primeira metade do século XVII, introduziram, nas terras brasileiras, uma coleção de brincadeiras dispersas no tempo e no espaço, que atendiam pelo nome de *entrudo*. Tais brincadeiras espalharam-se como costume no território brasileiro. E, desde então, firmaram-se sob medidas de distinção. De um lado, os entrudos das casas senhoriais, espaços reservados para a diversão “elegante” da classe dominante e, do outro, os entrudos populares, cujo palco era a rua, espaço de

brincadeiras mais “violentas”, nas quais tomavam parte escravos e a população pobre em geral.

Alguns estudos de Roberto DaMatta, importante antropólogo brasileiro, trazem uma visão sobre a sociedade brasileira montada em torno de estruturas dualistas. Suas proposições sobre o carnaval enquanto metáfora da sociedade brasileira, nos termos de duas categorias sociológicas que demarca como a casa e a rua, estabelecem, nesse dualismo e na possibilidade de convivência entre instâncias opostas ou complementares, uma vertente de análise possível.

Para Roberto DaMatta, casa e rua constituem uma “oposição básica na gramática social brasileira”, não por se tratar de um contraste rígido, invariável e simples, mas, antes, por tratar-se de um par estrutural “constituído e constituinte na própria dinâmica de sua relação”⁶⁶. Nota importante: Roberto DaMatta baseia sua proposição na relação de contraste. Assim, a instância casa só se define com precisão quando colocada em oposição a outro domínio. Logo, a determinação de casa ou rua varia de acordo com o contexto. Casa em relação à senzala. Rua em relação ao mundo. E assim por diante.

A “casa e a rua” do antropólogo dialogam com a “cidade letrada e a rua”, par estrutural bastante evocado neste estudo. Não apenas pela oposição, que, às vezes, pressupõe diálogo e, outras vezes, tensão, mas também pela separação indicada nesse binômio entre diferentes classes sociais, que dialogam no espaço da rua ou da casa, mas que preservam nesses encontros as marcas da distinção. Pensemos nos escravos de casa, ou nas idas das senhoras a passeio pelas ruas da cidade. Pensemos, contemporaneamente, no carnaval, que coloca, na rua, burgueses e famintos “atrás do trio elétrico”. Além disso, temos, nesses binômios, possíveis relações entre os espaços público e privado.

A proposição de leitura que Roberto DaMatta assinala, do diálogo entre instâncias opostas, é muito profícua para este estudo. Nas duas leituras cênicas de Bahia em pauta, temos uma clara estruturação dualista, muito embora ela se estabeleça sob pressupostos diferentes. Os personagens centrais Deus e o Diabo, Todo Mundo e Qualquer Um são prova disso. O trabalho com oposições afirma, na dualidade, uma possibilidade de convivência entre estruturas antagônicas.

O carnaval, em sua configuração baiana é, na atualidade, um fenômeno extremamente complexo e conflituoso, que atualiza discussões seculares pelas

⁶⁶DAMATTA, Roberto. Introdução. In: **A casa e a rua: cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 16.

constantes desigualdades que expõe. Enquanto festa, “apresenta claramente sua dimensão política e sociocultural. [...] Ele é um momento-sonho em que a vida social se expressa de forma específica, concentrada, simbólica”⁶⁷. Discutir os inúmeros problemas relacionados à festa e suas conseqüências positivas e negativas para a cidade não é minha prioridade neste capítulo, mas sim estabelecer umnexo entre as encenações da festa apresentadas nas montagens teatrais e outras leituras do carnaval.

Para Roberto DaMatta, o carnaval é uma ótima ferramenta interpretativa do Brasil. Alguns estudos do antropólogo, anteriores e posteriores a *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*, como o *Carnavais, malandros e heróis*, aprofundam sua visão do país. Um texto, em especial, chamou minha atenção. Trata-se de *Do país do carnaval à carnavalização: o escritor e seus dois Brasis*, publicado em 1995 nos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles, em edição dedicada a Jorge Amado. Nesse texto, DaMatta discorre sobre o modo pelo qual o carnaval surge na obra de Jorge Amado, “deflagrando em diferentes contextos, reflexões sobre o Brasil concebido como uma coletividade complexa e problemática”⁶⁸.

O exemplo mais contundente de Roberto DaMatta para esta leitura diz respeito à carnavalização como estilo. Assim, seriam, para o autor, elementos de um mundo carnavalizado:

o grotesco, o riso aberto dos poderosos e das instituições oficiais, a possibilidade de trocar de lugar (ou de relativizar as posições de poder), a ênfase na zona abaixo da cintura e, mais importante que tudo isso talvez, a relação como um sujeito da narrativa, com todas as suas ambigüidades e dilemas.⁶⁹

A leitura do carnaval como metáfora fértil para compreensão da sociedade, me serve como ferramenta de interpretação das representações estabelecidas nas duas montagens, com o cuidado necessário para atentar que, pela larga vivência carioca de DaMatta, a referência de carnaval do antropólogo provavelmente decorre da sua familiaridade com o carnaval do Rio de Janeiro, onde a festa encontra coloridos bastante diversos do formato baiano. Contudo, assim como ele também se refere ao “carnaval”

⁶⁷RISÉRIO, Antônio. **Carnaval Ijexá: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano**. Salvador: Corrupio, 1981. p. 19

⁶⁸DAMATTA, Roberto. Do país do carnaval à carnavalização: o escritor e seus dois Brasis. **Cadernos de literatura brasileira**: Jorge Amado. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 3, p. 120-135, mar. 1997, p. 21.

⁶⁹Ibidem, p. 123-124.

sem estabelecer um nexos com um local específico, mas como metáfora, como uma ferramenta de leitura, tomo a liberdade de fazer o mesmo, neste meu exercício de leitora.

O antropólogo parte da figura de Dona Flor, protagonista do romance *Dona Flor e seus dois maridos*. Essa personagem sugere a síntese do estilo carnavalizado, por atuar na ponte entre dois universos opostos. No romance, Dona Flor, viúva do boêmio Vadinho, casa-se pela segunda vez, agora com Teodoro. Insatisfeita sexualmente, Dona Flor acaba entregando-se ao espírito de Vadinho, que retorna para procurá-la. Ao cabo do livro, temos a famosa imagem de Dona Flor, andando de braços dados com seus dois maridos, o farmacêutico Teodoro, no plano concreto do cotidiano, e o boêmio Vadinho, nu, no plano imaginário.

Operando no elo entre o mundo concreto e o mundo imaginário, a personagem amadiana estabelece a continuidade de duas dimensões opostas imprescindíveis. Lendo Dona Flor desse modo, Roberto DaMatta sugere a possibilidade de interpretar o carnaval através de uma dualidade não excludente. A carnavalização como estilo celebra a ambivalência e o hibridismo como valores, o que seria, para o antropólogo, um modo de ler a realidade brasileira afirmando positivamente suas dicotomias – “o nosso lado burguês, capitalista, legisferante [...] com o nosso lado paternalista, malandro, ambíguo e dionisíaco”. Para Roberto DaMatta, o carnaval “realiza a mediação entre os universos da tristeza e da felicidade, da riqueza e da pobreza, do lazer e do trabalho”⁷⁰. Dona Flor, a partir disso, seria a metáfora que oficializaria a ponte entre dois mundos opostos, a possibilidade de rever valores pré-estabelecidos, como mundanidade e transcendência, fazendo a opção pela soma, pela não escolha.

Em Mikhail Bakhtin⁷¹, importante referência creditada por Roberto DaMatta, o carnaval também é explorado em seu aspecto dualista. Segundo o autor, a dualidade na forma de perceber o mundo e a vida humana já existia em estágios remotos da civilização. A dualidade estaria, nesse caso, centrada na visão de carnaval como sendo a segunda vida do povo, sua vida festiva, associada ao riso. Espaço oposto à vida cotidiana, o carnaval, segundo o autor, estabelece-se na fronteira entre arte e vida. Enquanto festa, existe para todo o povo e constitui um estado peculiar do mundo, que

⁷⁰DAMATTA, Roberto. Do país do carnaval à carnavalização: o escritor e seus dois Brasis. **Cadernos de literatura brasileira**: Jorge Amado. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 3, p. 120-135, mar. 1997, p. 123.

⁷¹BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: EDUNB; Brasília: Hucitec, 1993.

desconhece fronteiras espaciais e se realiza pela liberdade. A festa é vista por Bakhtin como o momento do renascimento e da renovação vivenciados por cada indivíduo. Com isso, a dualidade do carnaval acentuaria uma liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, a abolição provisória de relações hierárquicas, de privilégios, de regras e de tabus.

Trazer essa leitura bakhtiniana acerca do carnaval para este momento da dissertação cumpre o papel de ampliar a noção do carnaval como metáfora de uma dualidade possível, proposta por Roberto DaMatta. Para o antropólogo, “Bakhtin atribui as origens do gênero dialógico ao ritual carnavalesco”⁷², ou seja, ambos os autores se aproveitaram do ritual carnavalesco para ler seus objetos de interesse, o que nos leva à carnavalização como estilo.

Algumas dessas idéias são absolutamente inviáveis para pensar os formatos contemporâneos que a festa carnavalesca assumiu na Bahia, por exemplo. Entretanto, a meu ver, parte delas continua perpetuada em nosso imaginário, principalmente, nos discursos que afirmam o carnaval como a celebração do hibridismo, da mistura. O aspecto libertador, a ausência de fronteiras, a possibilidade de escapar à ordem vigente, tudo isso é efetivamente questionável, embora faça parte do imaginário dos milhões de turistas que aportam em terras soteropolitanas anualmente, o que configura outra dualidade possível.

A história do carnaval baiano é marcada por aspectos contrastantes que ora se afastam, ora se complementam. O trânsito atual da festa entre cultura e política, ou entre cultura e turismo, afirma no carnaval um complexo sistema que reflete os inúmeros problemas sociais que foram se impondo à cidade ao longo de sua existência. A festa vem atravessando séculos e, hoje, é um dos momentos ápices da economia de Salvador. Do ponto de vista do simbólico, o carnaval se construiu como festa e como movimento político-cultural com muitos movimentos estéticos, como os dos blocos-afro, que instituíram um comportamento diferente do negro na música, na dança, no modo de vestir, de arrumar o cabelo etc., o que foi, politicamente, fundamental para a afirmação da cultura negra. Essa é a perspectiva adotada pelo antropólogo Antônio Risério.

⁷²BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo – Brasília: Edunb, Hucitec, 1993, p. 129.

No livro *Carnaval Ijexá*⁷³, importante contribuição para os estudos sobre o carnaval e para este trabalho, Antonio Risério localiza a festa como o grande palco que viu resistir e se estabelecer a cultura de origem africana que, transformada a partir de elementos das outras culturas aqui existentes, ganhou a centralidade das representações do carnaval e também da Bahia.

O carnaval baiano, segundo o antropólogo, dividia-se em bailes fechados de brancos, que se embalavam ao som das valsas e quadrilhas, e o carnaval dos pretos, de rua, que trazia as marcas dos búzios e ganzás, o som dos atabaques e do samba. Até quando “desciam” para a rua, eram árias e operetas o que se tocava para os brancos desfilarem, enquanto os pretos traziam, para a rua, ritmo, riso e suor. Com o passar dos séculos, esse espaço social que é a rua foi sendo estigmatizado e desprezado pelas elites. Logo, a conquista da rua pelos festejos negros foi acontecendo em função do valor social negativo desse espaço para as elites branco-mestiças interessadas em manter seu isolamento como forma de distinção.

Para marcar o repúdio a essas manifestações, as elites branco-mestiças iam instituindo marcas discriminatórias diversas – “barulhada”, “coisa de preto”, danças, batuques e candomblés eram mal vistos e maculavam os desejos de cultura e civilização da elite local, com seus moldes europeus. Sem trânsito entre a cidade edificada, os negros foram estabelecendo, na rua, o espaço que configura os atuais moldes do carnaval baiano. Assim, é dessa experiência negra de ritmo, e não das polcas, que vem a sonoridade mais marcante dos nossos festejos, o que indica a absoluta prevalência cultural das manifestações de matrizes africanas como determinantes do formato que o carnaval assumiu na Bahia.

As tradições africanas foram trazendo para a rua os antigos afoxés, que misturavam música e dança, como um desdobramento ritualístico do candomblé e como forma de recuperação ou preservação dos rituais ancestrais. Em 1949, ano de surgimento do primeiro trio elétrico, a fobica de Dodô e Osmar, temos, também, o surgimento do afoxé *Filhos de Gandhi*, fato histórico que marca, simultaneamente, as duas principais características do atual carnaval baiano: o trio elétrico e o que, depois, irá se configurar como “bloco afro”.

É somente na década de 1970 que a movimentação em torno da experiência afro-baiana adere às formulações de caráter mais político-reivindicativo em torno da

⁷³RISÉRIO, Antônio. **Carnaval Ijexá**; notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano. Salvador: Corrupio, 1981.

negritude. A valorização da cultura negra, por parte dos afro-baianos, constitui o que Antônio Risério chama de *reafricanização* do carnaval. Dois fatos são apontados como centrais nesse processo: o surgimento do bloco *Ilê Ayê* e o renascimento do afoxé *Filhos de Gandhi*.

Através da moda e da via estética, arraigou-se um sentimento de renovação da auto-estima negra, por meio do uso de cabelos trançados ou do estilo *blackpower*, de roupas com motivos africanos, de composições musicais sobre a mãe África, entre outros. Um dos fatores que influenciaram o sentimento de renovação da auto-estima negra dos jovens brasileiros foram os movimentos negros americanos da década de 1970. A influência da negritude norte-americana aconteceu principalmente através da via estética, da explosão do soul - a música que incita o movimento do corpo, na figura de James Brown - de bandas como Jackson 5, que estimulavam um jeito de usar o cabelo, de vestir o corpo, em paralelo a movimentos políticos como o *Black Panthers*. De forma semelhante, as veias brasileiras foram transformando essas informações americanas, afirmando, também pela via estética, sua negritude. O Black Rio, movimento que estimulava a criação negra em música, em festa, em formas de uso positivo da negritude, é exemplo disso.

Na Bahia, esse movimento em torno da negritude também foi se espalhando pela via estético-cultural. Foi na dobradinha música e dança, que revive uma grande tradição africana, na qual esses dois elementos são inseparáveis, que o espaço de intervenção negra mais se afirmou. Do *soul* ao *ijexá*, do *black* ao afro, do *funk* ao *afoxé*, as relações entre esses dois segmentos artísticos foram ganhando dimensão de protesto. E isso determinou o que Antônio Risério considera uma vitória dos negros, na dimensão estética, sobre o poder exercido pelos branco-mestiços. Uma contramão que proporciona um diálogo, segundo outros lugares de fala, entre a rua e o que estamos designando como a cidade letrada.

Com o crescimento da festa, depois da explosão dos trios elétricos, o estado começou a intervir, a fim de organizar e gerir as produções simbólicas e os lucros. A política cultural do estado na década de 1980 atrelava à Fundação Cultural do Estado da Bahia, órgão vinculado à Secretaria de Educação e Cultura, os balés, orquestras e espetáculos que estavam ao gosto das elites, deixando para a Bahiatursa, órgão responsável pela administração do turismo local e vinculado à Secretaria de Indústria e Comércio, a gestão da principal manifestação cultural baiana, o carnaval. A distinção entre essas formas de expressão cultural, popular e elitista, marca também a separação

entre o que pode gerar dividendos para o estado e o que não pode. A articulação entre cultura popular e turismo, a partir da segunda metade do século XX, vem se mostrando das mais rentáveis, não só na Bahia ou no Brasil.

O carnaval, a partir da década de 1990, transformou-se em um grande fenômeno estético, econômico, político e cultural. O mega-evento apresenta-se através de “uma complexa pluralidade de dinâmicas, imbricando processos do mundo dos negócios e do mundo do estado, e realinhando, permanentemente, os atores da festa e suas respectivas lógicas”, conforme avalia Paulo Miguez em sua dissertação de mestrado, intitulada *Carnaval Baiano: as tramas da alegria e a teia de negócios*, de 1996. Palco de muitos conflitos, dos quais a festa se retroalimenta, “complexo e plural, o espaço carnavalesco reproduz, com fidelidade, diferenças e desigualdades do cotidiano, remetendo-as a conflitos diversos expressos pela festa: ‘negro x branco’, ‘pobre x rico’, ‘casa x rua’, ‘tradição x inovação’, ‘público x privado’”⁷⁴.

Para o estudioso, são esses pólos em oposição que contribuem para o processo de auto-renovação do carnaval. Não interessa, para Paulo Miguez, anular os conflitos, ou sequer resolvê-los, assim como também descarta as leituras maniqueístas que invocam as oposições exclusivamente, ou o saudosismo ineficaz de pensar, atualmente, a realização do carnaval independente das teias que engendram, como negócio, a festa. Sua proposta é ler, nos conflitos, a possibilidade de auto-renovação que pode garantir a contemporaneidade do carnaval baiano.

Dentro dessa perspectiva, o autor esclarece que, entre ser festa ou espetáculo, entre ser prazer e ser negócio, o que não se pode negar é que o carnaval é um singular traço distintivo de Salvador. Além de ser um dos grandes atrativos da cidade, o carnaval transformou-se, nas últimas décadas, em um dos mais profícuos vetores de desenvolvimento do município, estabelecendo uma dimensão mercadológica em sua logística, para além dos limites da cidade e da própria festa, expandindo-se em micaretas e carnavais extemporâneos, Brasil afora, e delimitando as margens do que Paulo Miguez irá designar como “carnaval-negócio”⁷⁵.

Esse carnaval-negócio, demarcado através de polaridades não excludentes, traz uma tônica contemporânea que, em muito, contribui para a leitura do carnaval nos espetáculos que trago. Relações de oposição como “negro/pobre x branco/rico”, “casa x

⁷⁴MIGUEZ, Paulo. *Carnaval Baiano: as tramas da alegria e a teia de negócios*. Salvador: Dissertação de mestrado. UFBA, 1996. p. 10.

⁷⁵Ibidem, p. 11.

rua”, “tradição x inovação” e “público x privado” explicitam impasses cuja dialética tem impulsionado o desenvolvimento e as transformações da festa desde suas origens até os dias atuais, nas palavras do próprio Paulo Miguez⁷⁶.

Isso contribui, na leitura de Paulo Miguez, para uma nova lógica que imprime unidade na diversidade, através do eterno jogo de contrários. As polaridades serviriam para refletir as duas faces, ou ainda as múltiplas dimensões de um mesmo processo. E embora a tendência mais evidente seja ler negativamente o conflito e as inúmeras contradições geradas pela festa, há que se perceber, conforme nos diz o pesquisador, a validade e a veracidade da dicotomia que se materializa no híbrido de prazer e trabalho que se visualiza no carnaval do vendedor de cerveja, por exemplo.

2.3 DA RUA AO PALCO, NO PALCO, A RUA

As relações entre teatro e carnaval são muitas. No artigo de Lia Robato, intitulado *As artes cênicas e o carnaval da Bahia*, podemos verificar uma breve e interessante explanação sobre a proximidade desse encontro de origens tão similares. Segundo a autora, é nas festas dionisíacas da Grécia arcaica que se encontra o ponto de comunhão, em termos de surgimento, do carnaval e do teatro, frutos de uma experiência ritualística que propagava um “extravasamento psicofísico através das libações, das bebidas e do estado de euforia, provocado pela bebida e pelas danças e cantos”. Uma origem ritualística cuja prática propiciava “um êxtase coletivo pela exacerbação das sensações e emoções”⁷⁷.

O carnaval, durante muito tempo, principalmente na tradição européia, constituiu-se como desfile de bonecos, com pessoas fantasiadas de personagens clássicos e com o uso de máscaras – recursos que incitam o jogo da representação, de suspender a ordem vigente das coisas e de brincar de ser outro. Mesmo com sua transposição para outras culturas, o que necessariamente implicou em transformação ou tradução, por influências as mais diversas ao longo do tempo, o carnaval não perdeu seu caráter de representação.

Aqui no Brasil, seja pela importação dos bailes à fantasia venezianos, vindos de além-mar, seja pelas reconfigurações a partir das influências africanas, que resultou

⁷⁶MIGUEZ, Paulo. **Carnaval Baiano**: as tramas da alegria e a teia de negócios. Salvador: Dissertação de mestrado. UFBA, 1996, p. 10.

⁷⁷ROBATO, Lia. *As artes cênicas e o carnaval da Bahia*. In: **Seminários de carnaval II**. Salvador: Pro-reitoria de extensão, 1999, p. 133.

tanto no carnaval baiano, com seus trios elétricos, afoxés e blocos afro, quanto no carnaval carioca, ou no pernambucano, o fato é que o jogo cênico, envolvendo atores, conflitos, platéia, cenário e figurino, entre outros elementos mais ou menos imprescindíveis, constitui uma dinâmica que pode ser facilmente considerada como uma “encenação carnavalesca”.

Entre o carnaval e o teatro são muitos os elementos em comum. Ambos são, por exemplo, efêmeros e transcendem a experiência cotidiana, levando, para ambientes fechados ou externos (lembremos do teatro de rua), uma lógica de *suspensão temporária da realidade*. O teatro, como o carnaval, assumiu, e ainda assume, diferentes perspectivas ao longo do tempo, através das leituras de seus tantos pensadores. De Aristóteles a Brecht, a representação teatral foi definida, redefinida e se propôs a diferentes fins. A suspensão temporária da realidade diz respeito a um acordo, a um contrato tácito entre atores e espectadores, no qual ambos aceitam ser “momentaneamente iludidos por uma ficção que, no fundo, sabem que não é ficção”. Esse acordo teria como objetivo, então, a ilusão, a formulação de uma mistificação “cuja vítima consentida fosse o espectador”⁷⁸. Essa definição, do século XVIII, encontra em Brecht, no século XX, um de seus maiores questionadores.

A lógica do ilusionismo aplica-se ao carnaval de várias formas. Por alguns dias, o acordo que se estabelece entre os foliões suspende as regras que regem o cotidiano, e o tempo e as atividades ficam vinculados à lógica da festa. Em Salvador, durante os sete dias de festa, o comércio fica reduzido, os ônibus circulam em maior quantidade e frequência, os bairros mais afastados da folia têm suas ruas esvaziadas e a cidade “pára” para ver acontecer o carnaval. O trabalho e a diversão se organizam de forma a suspender também a “realidade”. Vivenciar o carnaval de dentro das cordas de um bloco é, de certa forma, experienciar um espaço de “ilusão” que, por muitas vezes, ignora a extrema violência do espaço exterior.

O teatro, aqui no Brasil, assim como o carnaval, também foi transposto da Europa. Foi útil, inclusive, enquanto instrumento de colonização pelos jesuítas, que promoviam representações com finalidades catequizadoras. E, assim como o carnaval, o teatro também se dividiu. O século XVII viu o teatro jesuítico ir ganhando seus primeiros contornos profanos, passando da experiência de dominação religiosa para o campo das festividades e das comemorações públicas, com sua temática específica

⁷⁸ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 83-84.

sendo substituída por outras que inspiravam diferentes propostas de encenação. Foi um momento de criação de uma certa autonomia em relação à Igreja, assim como também o carnaval foi se desvinculando dos antigos rituais aos quais estava atrelado⁷⁹.

Ao longo do século XVIII, “tornaram-se mais freqüentes e melhor definidas as formas populares de representação e de espetáculos, após os primeiros passos ensaiados no século anterior”. Os folguedos populares, os quicumbis, as inúmeras danças que iam se configurando na rua, como manifestações do povo, iam sendo incorporadas à cena baiana aos poucos, o que ia tornando íntima a relação entre o repertório cultural africano e as encenações locais⁸⁰.

O teatro atravessou as perspectivas românticas de instituição de um teatro nacional no século XIX e viu se configurar seu estatuto na era moderna, entre importações de formato, ambições localistas e experimentalismos em voga. Como o carnaval, o teatro viu a cidade se modernizar, profissionalizou-se e redimensionou-se. Mesmo sob proporções absolutamente diferentes, a profissionalização foi se dando em termos parecidos, com o estado assumindo funções de gerência e fomento, paralela aos esforços por uma maior qualidade nas estruturas físicas e humanas envolvidas nas duas manifestações culturais.

Na década de 1950, temos a criação da Escola de Teatro e a invenção do trio elétrico, dois marcos da profissionalização do teatro e do carnaval na Bahia, respectivamente. Vemos o surgimento de novas casas de espetáculo e novos grupos, a exemplo do Teatro Castro Alves e do Teatro Vila Velha, assim como vemos crescer os blocos de trio e blocos afro, com estruturas cada vez maiores e mais bem acabadas. Com a entrada dos patrocínios em massa e da organização municipal e estadual, o carnaval se redimensiona, virando uma mega-estrutura, um macronegócio. Embora em escala bem menor, o teatro também bebeu da fonte de uma perspectiva mais comercial e auto-sustentável.

O trânsito entre o teatro e o carnaval, na Bahia, foi fluente ao longo desses anos, tanto no que diz respeito ao jogo de representações e suspensões que as linguagens pressupõem, quanto no trajeto histórico que cumpriram, ambos marcados por uma forte relação entre a rua e o espaço de legitimação social que um local destinado ao teatro, enquanto campo artístico, pode significar. As temáticas européias foram cedendo às

⁷⁹ ARAUJO, Nelson de. **História do teatro**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1991.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 182.

manifestações do povo, estabelecendo uma negociação entre mundos construídos em oposição. A cena tropicalizou-se. O carnaval veio para o palco.

Os espetáculos de maior sucesso de público da década passada, *A bofetada*, da Cia. Baiana de Patifaria e o *Novíssimo recital da poesia baiana*, do grupo Los Catedrásticos, são montagens que primaram pela negociação entre a rua, como referência à cultura popular, e a cidade letrada que produz e assiste ao espetáculo. Pelo riso, pela crítica bem humorada às músicas do carnaval baiano e ao “jeito baiano de ser e de viver”, essas montagens são um bom exemplo de carnavalização como matéria-prima e estética de encenação. Um diálogo contemporâneo da relação milenar do teatro com o carnaval.

Pontuar algumas das relações históricas travadas entre o carnaval e o teatro nos ajuda a compreender a fluência desse diálogo e, principalmente, sua atualização, estabelecida muitos séculos depois, na diversidade de representações contidas nas contemporâneas “Bahias” de *Vixe Maria!* e de *Esse Glauber*.

2.4 O NEGÓCIO E A METÁFORA

O destaque da encenação teatral como arte autônoma, compreendida em sua especificidade de evento cênico, é fato recente. Data do final do século XIX, através da figura de Antoine e seu Théâtre-Libre, o momento que se convencionou relacionar com o novo estatuto da encenação, devido às transformações técnicas e às novas invenções pelas quais passou, como a iluminação elétrica, que em muito contribuiu para o surgimento da figura do encenador. Essa acepção moderna do termo *encenação*, muito relacionada à assinatura de um encenador ou diretor, redimensionou os estudos sobre teatro, acrescentando aos estudos dramaturgicos o estudo dos elementos que dizem respeito à própria cena. Tais estudos são ainda mais recentes que a encenação vista como tal⁸¹.

As definições de teatro são muitas e diversas ao longo do tempo. O estatuto do encenador, a função do ator na encenação, a maior ou menor centralidade conferida ao texto e ao autor são problemas que, até hoje, ocupam os palcos e os livros sobre o tema. Entretanto, uma perspectiva possível seria conceber o espetáculo teatral como uma junção de elementos autônomos. A essa justaposição de cenário, figurino, texto, música,

⁸¹ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

iluminação, maquiagem e ator, sob a batuta de um encenador ou diretor, cujo aspecto vivo e efêmero de interlocução com o público talvez seja a marca mais forte, convencionou-se chamar de encenação teatral⁸².

Assim como recortei alguns elementos específicos da dramaturgia dos espetáculos em voga no primeiro capítulo, pontuo agora alguns elementos relacionados às encenações propriamente ditas. Alguns desses elementos versam sobre as soluções cênicas dadas aos textos; outros, concentram-se no contexto que produziu os espetáculos e nas criações de figurinistas, iluminadores, cenógrafos e maquiadores que em muito contribuíram para imprimir na cena as idéias veiculadas pelo conjunto dramaturgia e direção.

Ambas as montagens conferem centralidade ao texto. Longe das tendências contemporâneas de desconstrução do texto dramático, as peças ressaltam a dramaturgia, somando às mesmas as leituras de seus encenadores. É preciso que se ressalte a vinculação das peças às figuras centrais de seus encenadores, que compõem a recente tradição do teatro baiano, ambos com trinta anos de percurso teatral. Antes de contribuírem para trazer novidade à obra desses dois diretores, as montagens ratificam seus percursos e escolhas teatrais.

Se lançarmos um breve olhar sobre a carreira do diretor Fernando Guerreiro, veremos sua marcada relação com espetáculos de humor que tomam a Bahia ou a baianidade como referência, a exemplo de *A bofetada* e *Oficina condensada*. O mesmo acontece com Márcio Meirelles, por muito tempo diretor do Teatro Vila Velha, um dos maiores espaços de resistência política e empreendimento artístico de Salvador. O teatro político de Meirelles abarca das montagens do Bando de Teatro Olodum às montagens da Cia. dos Comuns, grupo carioca que possui três espetáculos em seu repertório. Os dois grupos se unificam na proposta de auto-representação da afrodescendência e reflexão sobre a cultura negra.

Os dois espetáculos por mim estudados foram indicados a algumas categorias do Prêmio Braskem de Teatro 2005, única premiação local de que a Bahia dispõe. *Vixe Maria!* recebeu indicações para três de seus atores coadjuvantes: Cristiane Mendonça (Naja), Diogo Lopes Filho (Gabriel) e José Carlos Jr. (Travesti e Pastor). Já *Esse Glauber* teve indicados seus dois atores, Rita Assemany (Todo Mundo) e Diogo Lopes Filho (Qualquer Um), indicado duas vezes nesse ano pelos dois espetáculos que analiso,

⁸²ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

e também foi indicado ao prêmio o texto de Aninha Franco. Das indicações, a primeira montagem ficou com o prêmio de melhor atriz coadjuvante, e a segunda, com o de melhor texto. Jarbas Bittencourt, diretor musical dos dois espetáculos, ganhou um prêmio de destaque pelas trilhas compostas em 2004, o que inclui as referidas montagens.

As indicações do Braskem apontam um traço bem marcante nos dois espetáculos, a forte presença dos atores como um recurso privilegiado na composição cênica. Sem excluir os diversos outros elementos da carpintaria cênica, as duas montagens investem no desempenho de seus atores, como o principal recurso para atingir o espectador. O tratamento realista das interpretações de Rita Assemany e Diogo Lopes Filho, em boa parte do espetáculo *Esse Glauber*, contrastam com o tratamento caricaturesco, no sentido de exarcebção de traços risíveis, de que se valem as interpretações de *Vixe Maria!*, em geral.

Em termos gerais, as montagens são vinculadas à tradição brechtiana do distanciamento e do estranhamento, por vieses diferentes, colocando “o objeto de representação à *distância* do espectador para que este experimente a sensação de sua estranheza. Para que o considere não mais como evidente, como ‘natural’, mas como problemático. Para que provoque sua reflexão crítica”⁸³. Essa estranheza, que implica provocar no espectador um distanciamento em relação à obra, estabelece um confronto com a visão consagrada pelo teatro realista, que vê o espetáculo como um evento que precisa “suspender” temporariamente a realidade.

As duas encenações investem em aspectos anti-ilusionistas. E isto é uma questão central nos dois espetáculos. A encenação de Márcio Meirelles transpõe para o palco uma estrutura fragmentada, não-linear, que estabelece, pela separação de seus elementos, o estranhamento necessário à reflexão. O minimalismo de seu cenário, figurino e iluminação, como recursos para recortar um problema central no carnaval, também contribui para esse efeito. Na encenação de Fernando Guerreiro, a estrutura linear é interrompida pelos números musicais, o que gera distanciamento em relação à ótica realista. Isso também acontece com os demais elementos cênicos, como o cenário, o figurino e a maquiagem, também marcados pelo exagero, com finalidade cômica.

A estrutura de musical, pressuposto das duas montagens, requer de seus intérpretes habilidades que demandam boa capacidade de atuação e canto. Ao coro de

⁸³BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Lisboa: Portugália Editora. Coleção Problemas, 1957, p. 153.

Vixe Maria! também é exigido o traquejo corporal. Não é à toa que muitos dançarinos compõem seu elenco, para garantir uma boa execução das danças africanas, o que torna a encenação ainda mais atraente, do ponto de vista do apelo visual.

O aspecto musical é resolvido, em *Esse Glauber*, com o uso de uma banda em cena e pelo manejo vocal de seus intérpretes. A trilha original opera como um alerta. Os atores “quebram” a narrativa cênica, que conta a história principal, posicionam-se nas laterais do palco e cantam as canções, todas elas de inspiração carnavalesca. Essas “quebras” fazem referência à quebra da “quarta parede”, idéia formulada por Brecht e que chamaria a atenção do espectador para o aspecto ilusionista do teatro. “É necessário renunciar a tudo que represente uma tentativa de hipnose, ou provoque êxtases condenáveis, que produza efeito de obnubilação”⁸⁴. Não há recursos de dança ou qualquer coisa que desloque a atenção das letras, que criticam a situação atual do carnaval de Salvador. Abaixo, como um exemplo, a “Canção da farândola”:

Quadrilhas e assembléias, catervas, patuléias,
 canalhas e pandilhas são iguais.
 Magotes e quadrilhas, matulas e matilhas
 atacam e se defendem: são mortais.
 Não pode ser assim, sempre assim,
 eu olho a multidão, vejo a mim.⁸⁵

A forma como os atores cantam as canções também traz um significado cênico a mais. Os dois artistas revezam interpretações ora líricas, ora desajeitadas, colocando suas vozes em diferentes regiões de ressonância, o que ressignifica o teor crítico do espetáculo a cada nova canção. Por vezes, imitam trejeitos “populares” na voz, por vezes, cantam de forma emocionada, acrescentando sentidos cênicos aos arranjos que também os acompanham nessas incursões.

A outra forma de interrupção ou “quebra” na narrativa principal, em *Esse Glauber*, dá-se pela leitura em cena das epístolas a Glauber Rocha. Os atores as lêem, literalmente, com papel na mão, o que ressalta o tom de protesto dos textos, contundentes em si mesmos. Esses fragmentos cênicos também passam por diversas entonações, o que favorece o jogo cênico no trato com textos mais duros. Pelo incômodo a que a platéia é submetida, incluída - pelo pronome implícito “nós” - frente a

⁸⁴BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Lisboa: Portugália Editora. Coleção Problemas, 1957, p. 25.

⁸⁵FRANCO, Aninha. **Esse Glauber**. Salvador: Gráfica Cartograf, 2005. p. 29.

textos daquele teor, ditos daquela forma, o intuito de provocação se cumpre. Como exemplo, tem-se o texto da segunda epístola a Glauber Rocha:

Glauber, continuamos raquíticos, filosóficos e impotentes, mas como temos vergonha de mostrar a nossa miséria à civilização, e a civilização está pouco se lixando pra nossa miséria; fingimos que somos ricos, exuberantes e que a nossa sorte pertence ao futuro. A arte, então, tem a mesma estética da fome de sessenta e oito, e não serve pra nada: “centenas de quadros nas galerias empoeirados e esquecidos; livros de contos e poemas; peças teatrais, filmes (...). O mundo oficial encarregado das artes gera exposições carnavalescas em festivais e bienais, e tem as velhas conferências fabricadas que agora se chamam “fórums”, tudo isso com coquetéis espetaculares que já criaram um novo tipo de consumidor artístico, que se alimenta nas estréias, lançamentos e vernissagens. Outra novidade é a bilheteria assistencialista, que inclui feijão, arroz, lata de leite. O teatro e a música têm feito muito isso. O cinema não. Demonstra mais dignidade... Os monstros oficiais da cultura, os acadêmicos das Letras e das Artes, e todas essas monstruosidades acadêmicas permanecem nos seus nichos, protegidos por seus pares e ignorados pelo povo⁸⁶.

A idéia de *Vixe Maria!* é a composição de um musical baiano. Estruturalmente, suas cenas revezam a história central com momentos de quebra da narrativa principal, para que entrem os “números musicais”, bem à moda dos musicais da Broadway. O tema central é o axé, principalmente, as músicas que fizeram sucesso na década de 1980. Todas elas recebem um novo tratamento cênico, com arranjos que misturam o axé a outros ritmos, propondo versões ou releituras operísticas, românticas, do rock, entre outras opções sonoras. O espetáculo recontextualiza as músicas, por contraste, seja parodiando, seja parafraseando, trazendo novos significados às mesmas, como neste exemplo:

NAJA – Nem vem que não tem! Eu quero é mais, Diabo!
 DIABO – Mais?
 NAJA – Muito mais! E, enquanto você não me der mais, eu nunca mais me aproveito do seu corpinho!
 DIABO – Sim, mas, mais o quê?
Diabo canta:
 Pedi um beijo a ela, ela me deu um tapa
 que é que essa nêga quer?
 Botei água de cheiro e ainda paguei o acarajé
 que é que essa nêga quer?
 Tudo o que ela pede, eu dou de colher
 que é que essa nêga quer?
 Eu sou o homem dela, ela é minha mulher
 que é que essa nêga quer?⁸⁷

⁸⁶FRANCO, Aninha. **Esse Glauber**. Salvador: Gráfica Cartograf, 2005. p. 7.

⁸⁷POVOAS, Cacilda; SIMÕES, Cláudio; TAVARES, Gil Vicente. **Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia**. Texto cedido pelos autores, p. 7.

No espetáculo, a entrada das músicas é resolvida com música em *playback* e alguns elementos percussivos e vocais são executados ao vivo e sobrepostos à música já gravada. Os atores principais cantam e o coro fica responsabilizado pelas seqüências coreográficas e composições paisagísticas das cenas, como, por exemplo, a movimentação de fundo em cenas que precisam recriar a feira de São Joaquim, o terreiro de candomblé e o próprio carnaval. Vale ressaltar que essas paisagens cênicas também se desdobram em música, sendo elas também composições sonoras.

É justamente o uso da música nas duas encenações, como elemento dissociado da narrativa central, que chama a atenção do espectador para o caráter ilusionista da cena. Isso aponta para a filiação dos espetáculos à tradição brechtiana referida acima. Brecht, versando sobre o eixo forma e conteúdo, na defesa da função social do teatro, recusa o caráter de magia que põe o espectador em uma posição passiva frente à obra, que frui como iguaria⁸⁸.

Na proposta de transformação que Brecht nos traz, a individualização dos elementos (texto, música e imagem) renunciaria à ilusão, fazendo com que o texto, a música e a imagem assumam determinados comportamentos de acordo com um conteúdo autônomo e integrante da cena. O espectador, nesse caso, em vez de “experimentar uma vivência”, teria que “se sintonizar” e, em vez de “se imiscuir na ação”, teria que “descobrir soluções”, transformação que, portanto, excederia a forma⁸⁹.

Outros elementos têm função anti-ilusionista nas escolhas cênicas. O cenário é um deles. O único elemento cenográfico presente em *Esse Glauber* é uma corda. A limpeza do palco traz um contraste forte entre a desordem e o acúmulo de informações presentes no carnaval, festa que o espetáculo se propõe a representar, e traz também o elemento central que ele desloca, a corda. Alguns instrumentos de percussão e os microfones laterais, dispostos paralelamente, encerram o investimento cenográfico da peça. Limpo, metafórico e funcional.

A simplicidade dos elementos utilizados na encenação remete ao Teatro Pobre de Grotowski. A formulação do Teatro Pobre gira em torno do uso de mínimos elementos na representação, conferindo centralidade absoluta à figura do ator em suas infinitas possibilidades criativas e em sua interação com o elemento vivo, a platéia. Para

⁸⁸BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Lisboa: Portugália Editora. Coleção Problemas, 1957.

⁸⁹Ibidem, p. 27-28.

Grotowski, a simples relação de um ator com uma platéia define o fenômeno cênico por excelência⁹⁰.

Já em *Vixe Maria!*, a carnavalização do cenário é levada ao extremo, três planos se intercalam, o Inferno, a Terra e o Céu. Euro Pires, cenógrafo experiente, investe em uma concepção barroca que acrescenta à encenação o exagero e a diversidade de elementos que, acredito, a encenação lê na Bahia. O céu, no palco, é erguido sobre uma reprodução/recriação das famosas palafitas dos Alagados e seu ambiente é basicamente representado por recriações das arcadas das igrejas católicas barrocas repletas de anjinhos que, em algumas cenas da peça, movem-se, como recurso de humor. Quadros, espelinhos, caixotes de venda, frases de caminhão, tudo isso configura, junto com as palafitas, o espaço terreno. O inferno é recriado como um fosso, do qual, na cena de abertura da peça, saem cabeças e braços de mortos lá exilados, configurando imagens que remetem à orgia sexual, em tons quentes, como o vermelho.

Também os figurinos nos revelam o direcionamento dos investimentos que as encenações fazem. Novamente por contraste, temos a comparação entre, de um lado, a limpeza visual de *Esse Glauber*, com figurinos simples, apenas shorts e camisetas velhos, pochete na cintura, chinelos nos pés, sem maquiagem, como não poderia deixar de ser, dando uma representação realista dos cordeiros. Do outro lado, está o excesso que *Vixe Maria!* nos traz, em quantidade de figurinos e exagero na caracterização, via roupa e maquiagem. Os coadjuvantes são compostos com trajes alegóricos às paisagens que visam representar e os protagonistas possuem uma indumentária que favorece a identificação imediata de quem são: Deus, bata branca; Diabo, roupa vermelha, rabo e chifre; Gabriel, roupa branca e asas de anjo; Naja, roupa preta e colada, mostrando partes do corpo para incitar a sexualidade que a personagem traz.

A leitura imediata dos figurinos nos traz concepções que geram um sentido preciso já ao primeiro olhar, tanto em uma encenação como na outra. O intento deste aspecto cênico, ao que parece, foi gerar sentido imediato em relação ao que se vê e o que se lê – a “baiana” usa turbante e vestido branco rodado, o cordeiro usa roupas rotas e pochete na cintura. No entanto, o exagero adotado pela encenação de Guerreiro resulta em outra forma de anti-ilusionismo, porque chama nossa atenção para o caráter alegórico dos personagens, distantes da estética realista, o que contrasta com a opção dos figurinos da encenação de Meirelles.

⁹⁰GROTOWSKI, Jerzi. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

As duas montagens optam por se manter predominantemente dentro da caixa cênica. Os espetáculos se adequam bem ao formato italiano de palco, o mais convencional de que dispomos, que segue o modelo do público na frente do palco, em oposição ao teatro de arena, em que a platéia é disposta ao redor do palco, conferindo centralidade e, não, frontalidade ao espetáculo. Somente a montagem de Fernando Guerreiro faz breves incursões pela platéia. Entretanto, o jogo de colocar a platéia dentro e fora da encenação é constante nas duas investidas, seja com o texto se referindo explicitamente ao público, como em *Esse Glauber* - na leitura das epístolas a Glauber Rocha - seja por intervenções de humor, como no caso de *Vixe Maria!*.

A relação das montagens com a quarta parede, dimensão virtual que fecharia a caixa cênica e que marca o espaço destinado ao público no formato de palco italiano, é constante. Uma das formas mais eficientes de resolver esse aspecto na encenação é através da iluminação e, no caso desses dois espetáculos, seja para ratificar ou para subverter a quarta parede, a iluminação cumpre bem essa função.

O espetáculo de Guerreiro prima pela eficácia de uma encenação que demonstra todo domínio de platéia pelo diretor. O texto dramático é mantido com alguns ajustes e remanejamentos cênicos, algumas cenas são acrescentadas, outras retiradas, e a platéia é exposta a um jogo de humor, cujo elemento principal demanda a empatia dos atores com a platéia. Ao longo de mais de três anos de exibição, muitos dos personagens já foram feitos por diferentes atores e essa empatia é ponto primordial.

O espetáculo de Márcio Meirelles também privilegia, na encenação, o texto de Aninha Franco. Bastante fiel à dramaturgia, Meirelles encena o texto com o mínimo de recursos cênicos possível. O cenário, o figurino e a luz são elementos acessórios, cuja escassez irá trazer um contraste significativo com o carnaval em si. A centralidade no trabalho dos atores resolve bem a encenação. Os dois intérpretes se apropriam e constroem cordeiros de bloco de trio críveis, de forma muito sensível. Não há aqui o uso da caricatura, mas também a empatia dos atores garante boa parte dos louros da montagem com o público.

O momento final de *Esse Glauber* é composto de duas possibilidades. A cena leva o nome *A cobrança* e configura o momento em que os responsáveis pelo pagamento dos cordeiros, finalmente, resolvem aparecer. A solução cênica é muito sutil, recursos de luz e de disposição dos atores marcam o começo e o recomeço da mesma cena, em diferentes termos. A frase de início é proferida por Mundinha: “Eu ouvi o zum

zum zum de que o home num trouxe o dinheiro”⁹¹. A cena transcorre e, ao cabo dela, os atores se recolocam na posição de início, desinstalando e voltando a instalar os personagens e, uma vez recolocados, recomeçam a cena como a mesma frase, proferida por Mundinha, mas com fechamento distinto.

Na primeira versão, Mundinha, já desiludida pela possibilidade de não ser paga, tenta ainda juntar os cacos de esperança de receber o dinheiro, mas acaba convencida pelo discurso de Qué:

Qualquer Um – Tu tá me assustano, Mundinha. Sabe como é que a gente mata essa dor?
 Todo Mundo – Tu num sabe de nada, Qualquer Um.
 Qualquer Um – Vamo fazê o que Todo Mundo faz: vamo toma um porre.
 Todo Mundo – Amanhã a gente toma, se o home não vier.
 Qualquer Um – E se ele vier?
 Todo Mundo – Aí, a gente toma tombem.⁹²

Na segunda versão, a revolta de Mundinha se alarga, a ponto de ela querer desafiar, no braço, os coordenadores do bloco de trio. Um recorte do momento final:

Qualquer Um – Mundinha, tu tá maluca!
 Todo Mundo – Eu vô levantá dessa merda e quebrá essa merda toda. Num tem dinheiro não, tem pau. Pra que é que cordero tem braço?
 Num é só pra segurá corda não.
 Qualquer Um – Mundinha, pense nos menino. Já num tem pai...
 Todo Mundo – Eu tô pensano é neles mermo.⁹³

Um aspecto da encenação que atribui um outro valor a essa cena é o recurso, já mencionado mais acima, de estabelecer no espectador o personagem “coordenação”, ou “os homi”, como eles dizem. O espectador posto dentro da cena e com essa atribuição de papel, atualiza a função social do teatro pensado por Brecht, pela provocação que instiga na recepção. Uma opção que aponta para a diluição da fronteira entre público e cena e que conota uma nova distribuição de papéis.

O momento final de *Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia* sugere a apoteose. Ao se ver mal sucedido em sua tarefa de fundar uma igreja em Salvador, o Diabo decide ir embora levando consigo tudo o que era dele, como já visto, a pimenta, a dança e a alegria do carnaval:

⁹¹FRANCO, Aninha. **Esse Glauber**. Salvador: Gráfica Cartograf, 2005. p. 42.

⁹²FRANCO, Aninha. **Esse Glauber**. Salvador: Gráfica Cartograf, 2005. p. 42.

⁹³Ibidem, p. 43.

DEUS – Agora, somos só nós dois! Muito bem, Diabo! Sua festa acabou! Se prepare para lutar!

DIABO – Que luta, que nada. Tô jogando a toalha.

DEUS – Que é isso, rapaz? Tá ficando mole? Tá mole, mas entra! [...]

DIABO – Tô começando a achar que criar a humanidade foi mais uma dessas suas piadinhas de mal gosto. Eta povinho difícil. Eles são muito contraditórios. Eu não compreendo, quando eles eram seus fiéis, ficavam aprontando todas, parecia que queriam se bandear pro meu lado. Foi só virarem meus seguidores pra começarem a bancar os bonzinhos!

DEUS – Pô, cara! Esse lance de ciúme pode acabar com uma relação.

DIABO – E acabou.⁹⁴

Sob os protestos populares que pediam que o carnaval voltasse a ser animado, Deus pede ao Diabo que volte e o espetáculo se encerra com a representação do carnaval, em todos os seus temperos. O arrastão carnavalesco acaba por levar as roupas de Deus e do Diabo, que encerram a encenação nus, coroando o escracho da montagem. Tal solução foi tramada e resolvida na encenação, não consta do texto dramático que ensejou a montagem. Por isso, todas as frases proferidas pelos personagens, que fazem referência ao frio do ar condicionado do teatro, ao encolhimento de seus órgãos genitais perante esse frio, são recursos de improviso que também jogam com a instalação e desinstalação dos personagens, pelos atores. Os comentários acerca do frio quebram a “quarta parede” e produzem o anti-ilusionismo. O espectador se vê cúmplice na trama viva do teatro.

Do que podemos apreender das finalizações das montagens, temos o recurso de, quebrando a quarta parede, reposicionar o espectador, consciente de seu papel de platéia, não iludido pelo fenômeno cênico. Por contraste, temos o posicionamento a respeito do carnaval baiano em circunstâncias opostas, o que contribui para que se possa melhor compreender os trânsitos entre o universo simbólico da festa popular e suas representações cênicas, também geradoras de outro universo simbólico.

Antes de qualquer posicionamento analítico, é preciso que se diga que a cidade tem sido massa e fermento de poetas, pintores, escultores, músicos e artistas dos mais variados interesses. No nosso contexto, falar sobre o carnaval é também falar da cidade. Afinal, as dimensões criativas e econômicas da festa, em seu formato atual, versam em todas as suas interpretações sobre esse emaranhado de concreto e imaginação que se configurou modernamente como cidade.

⁹⁴POVOAS, Cacilda; SIMÕES, Cláudio; TAVARES, Gil Vicente. **Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia**. Texto cedido pelos autores. Salvador: [s.n.], 2004, p. 82.

O carnaval e o teatro modernizaram-se junto com a cidade. O século XX, em sua segunda metade, viu surgir, em Salvador, o processo de profissionalização desses setores, cujo aspecto popular e espontâneo não sugeria, inicialmente, industrialização, massificação e privatização. A intervenção do estado redimensionou antigos modelos e organizou o espaço público da rua e do teatro. O aspecto ritualístico da celebração regida pela lei do instante, da rua, foi aos poucos se encaixando em outros termos.

O teatro foi sendo confinado em espaços que, em maior ou menor grau, diziam sobre quem poderia assistir às obras de arte e sobre o que se poderia ver. Não é à toa que, durante muitos anos, a tônica das montagens assistidas por uma pequena elite de início de século, eram trupes visitantes ou encenações locais de textos estrangeiros canônicos. O trânsito entre isso, que era considerado bom, e as “manifestações populares”, que existiam longe dos pequenos cubículos teatrais, foi tenso, lento e progressivo. A valorização da rua no palco foi sendo conquistada nas teias de uma negociação entre os que pagam pela realização das montagens e os que pagam para assisti-la. No meio disso, encontrava-se o esforço e a produtividade de inúmeros artistas. Essa negociação, diga-se de passagem, se estende aos dias de hoje.

O percurso carnavalesco, na Bahia, teve algumas tônicas semelhantes. O truncado diálogo entre as escolhas da elite e as manifestações populares, estabelecidos em oposições como o entrudo de rua versus o entrudo doméstico, bailes fechados e desfiles luxuosos versus batuques em bairros afastados, firmou uma segregação que, aos poucos, foi tomando outros contornos. Por isso, Antônio Risério valoriza tanto a vitória negra no carnaval. Para o antropólogo, é como se o carnaval fosse a grande virada africana, nos termos da afro-descendência que voltou a embeber a cidade de cores, roupas, estilos, danças e músicas negras. E, em 1982, talvez fosse mesmo assim.

O que foi se transformando em extrema incoerência ou contradição é que, cada vez que a Bahia se tornava mais negra, através do crescente investimento turístico nessa imagem (que, antes de retificar um passado de discriminação, tornou-se vendável e atraente), o carnaval profissional ia limando do centro de sua cena esses protagonistas. Com a fusão do trio elétrico e da música afro na Axé Music, que, em vinte anos, afirmou seu largo potencial de comercialização e exportação, as classes que começaram a lucrar (somas exorbitantes) com o carnaval-negócio não foram e não são as classes mais pobres, compostas, em sua maioria, por negros e mestiços. Os altos investimentos não vão para os blocos-afro, responsáveis em grande parte pela explosão negra nas ruas

e, hoje, legados ao aspecto da manutenção de uma tradição. Vão, sim, para os grandes blocos de trio, de repercussão e vendagem nacional, para além do tempo da festa.

Essa proporção de negócio o teatro local desconhece. Profissionalização, repercussão nacional, logística de mercado, pluralidade de vertentes, tudo isso o mercado teatral experiencia, mas em esferas financeiras menos largas. Inclusive, é justamente quando o teatro baiano se abre para as vertentes mais ligadas a uma identidade baiana e carnavalesca, que essas relações começam a se redimensionar. Espetáculos como *A bofetada* e *Novíssimo recital da poesia baiana* estabeleceram novas proporções para a relação de consumo em massa no teatro. Entretanto, a comparação se estende até aí apenas. A mobilização de produtores e consumidores da festa carnavalesca é muito maior e enche mais os olhos de patrocinadores, que não vêm retorno (além da responsabilidade social) em uma arte cheia de limites, físicos, inclusive, para arrebatrar grandes quantidades de pessoas, como é o caso do teatro.

Do mosaico de imagens e representações da baianidade que enfatizam a carnavalização, o exagero, o barroco, a dramatização da desordem, que é a montagem da FUNCEB, *Esse Glauber* recorta o cordão de isolamento. É ali, no espaço do meio, entre a população comprimida fora do bloco e o espaço limitado das classes que podem pagar para sair no bloco, que se encontra o foco de representação do texto de Aninha Franco.

Não gostaria de atribuir maior valor à montagem do Teatro XVIII, pelo ineditismo e importância do tema, avaliando negativamente a visão hegemônica reencenada em *Vixe Maria!*. Como Paulo Miguez, eu gostaria de entender o funcionamento e complementaridade do conflito estabelecido por representações tão diferentes e contemporâneas. Com o mesmo afincamento com que se problematiza a idéia de uma identidade única, a Bahia, o carnaval, o negro, não se pode afirmar com tanta convicção o que não é Bahia, carnaval e negro. Falemos, pois, de possibilidades, do retrato da Bahia festiva, apoiado por setores do discurso turístico, e da Bahia comprimida entre mundos que talvez só se toquem, pele a pele, no carnaval.

Paralelo ao que *Vixe Maria!* exclui do horizonte do olhar, por fazer outras escolhas marcadas por outras demandas, temos um esforço de carnavalização cênica do “jeito baiano”. Consideramos carnavalização, nesse ponto, a metáfora da possibilidade de instauração de um “mundo às avessas”, como DaMatta explorou. O interesse da montagem de Fernando Guerreiro não é a figuração do carnaval-negócio, mas, antes o carnaval-metáfora. A festa-deleite que engloba tudo - o riso, o escracho, a fala alta, o

palavreado chulo, o “baianês” explorado pelo texto, em cenas de procissão, festa de largo, feira e candomblé – sugerem um construto imaginário derivado da vida popular, tom que a Bahia-platéia reconhece e consome. Mas não frequenta. Os altos custos dos ingressos demarcam bem que a Bahia que ri daquela cena não é a mesma que a inspirou.

O enfoque político de *Esse Glauber* que, ao contrário, recorta e põe sob um foco intenso, precisamente, o que ninguém quer ver no carnaval, promove a indigestão coletiva, bem ao modo do que Glauber Rocha desejava na sua “Estética da fome”. Glauber, nesse seu manifesto de defesa do Cinema Novo, declarava que “a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”. Com isso, propunha uma arte indigesta que, pelo incômodo de suas cenas, que alternavam momentos de lirismo e de violência, denotavam a originalidade e o comportamento descolonizador do artista latino americano⁹⁵.

O espetáculo *Esse Glauber* é reflexo do carnaval-negócio descrito por Paulo Miguez. Nesse carnaval, o espetáculo tem limite e a grande metáfora que materializa esse limite é a corda de isolamento. Entre os de dentro e os de fora da corda, costumam ficar comprimidos muitos homens e mulheres, negros em sua maioria, que ganham entre dez e quinze reais por dia, para proteger a massa branca, entre outras coisas, da violência da rua, que ela não vê e não vive. E o público que assiste a esta Bahia, devido à política de ingressos acessíveis do Theatro XVIII, compreende camadas sociais mais diversificadas em sua platéia.

A corda surgiu para delimitar espaços, no início do século passado, entre os que estavam fantasiados e os que não queriam vestir fantasia⁹⁶. No início deste século, a corda pode ser lida como a tradução carnavalesca da quarta parede que Brecht desmontou, em tantas encenações de seu Teatro Épico, e compõe o limite que distingue a cidade que pode pagar da que não pode, na própria rua. Materializa uma discussão que metaforiza o conflito central apontado por Paulo Miguez em sua análise⁹⁷, o conflito entre o público e o privado, no atual formato do carnaval, aspecto que, segundo o próprio Miguez, pode vir a gerar uma desconfiguração tamanha da festa, enquanto expressão do povo, que pode até mesmo pôr em jogo sua longevidade.

⁹⁵ROCHA, Glauber. **Estética da fome**. Disponível em:

<http://www.tempglauber.com.br/t_estetica.html>. Acesso em: mar. 2008.

⁹⁶MOURA, Milton. Corda e cordão no carnaval da Bahia. In: **Seminários de carnaval II**. Salvador: Pro-reitoria de extensão, 1999.

⁹⁷MIGUEZ, Paulo. **Carnaval baiano: as tramas da alegria e a teia de negócios**. Salvador: Dissertação de mestrado. UFBA, 1996.

As estratégias adotadas pelas encenações ressaltam uma forma de ler a Bahia que põe em evidência a dualidade e o contraste entre extremos: cidade alta/cidade baixa, cidade letrada/rua, ricos/pobres, negros/brancos, dentro da corda/fora da corda. Essas oposições são categorias de leitura, sugestões interpretativas que se definem pelo conjunto. Casa em oposição a rua é diferente de casa em oposição ao mundo, como nos lembra DaMatta. As polarizações são férteis para ler a cidade e a festa carnavalesca, tanto que Roberto DaMatta e Paulo Míguez construíram os estudos que citei anteriormente, na esteira das oposições. Entretanto, essa forma dualista de ler os contrastes oriundos do carnaval e seus reflexos na cidade, formulam também um outro problema: obscurecem o que está no meio, no entre-lugar. Entre o céu e o inferno de *Vixe Maria!*, existe o espaço terreno, e entre o fora da corda e o dentro dela, existe a linha de cordeiros.

Vixe Maria! é um espetáculo claro em sua defesa da contradição como elemento essencial de uma Bahia carnavalizada. O investimento dualista configura uma complementaridade inescapável. Sem as duas partes, o Diabo e Deus, não há carnaval. A montagem retifica o conflito, propondo a soma, o hibridismo e a fusão. *Esse Glauber* visualiza a contradição como um problema, ratifica o conflito. E lega ao espectador a responsabilidade de decidir. Propõe as faces da questão e recoloca o espectador em cena. Essa diferença de proposição é central nas duas versões da Bahia e do carnaval, mas, de qualquer forma, ambas não ignoram o meio através do qual as montagens irão reverberar, o espectador.

Dentro disso, o aspecto anti-ilusionista que as duas peças trabalham atendem muito ao fim de chamar a atenção do público para o fato de tudo aquilo ser representação. Cabe a ele “comprar” ou não o que está proposto. Ou se escolhe embarcar na crença da baianidade convicta, ou se escolhe ver no exagero uma brincadeira, uma crítica, uma ironia com o “jeito baiano de ser”. Ou se opta por acreditar na solução de Mundinha, disposta a quebrar tudo para que prevaleça o senso de justiça, ou se pode escolher esquecer o problema e tomar uma cerveja no fim do espetáculo, como o personagem Qué faria.

Colocar o espectador dentro da cena é uma das qualidades e ponto de aproximação entre as peças, embora a estratégia se cumpra diferentemente, em termos estéticos e políticos. Entretanto, é disso que é feito o espetáculo. Do elemento vivo, da oposição entre platéia e ator, mediada por diretores, dramaturgos e equipes técnicas. Dessa relação de diálogo entre ator e platéia é que se alimenta o teatro, seja seguindo a

convenção realista da quarta parede, seja quebrando essa lógica como forma de reposicionar o espectador diante da obra cênica.

O carnaval na Bahia demanda uma postura ativa e participativa por parte de seus atores-espectadores. Na rua, no camarote, no bloco, nas sacadas dos prédios, o espetáculo do carnaval coloca seu público dentro da cena. E com o público, todos os inúmeros conflitos advindos das atuais configurações da festa. O conflito é um “lugar” quase inescapável, quando pensamos em situação dramática, ou em teatro, simplesmente. E, nos termos atuais, conflito é também uma palavra pela qual passa o carnaval e da qual ele se retroalimenta.

Ao trazer o carnaval e a Bahia para a cena baiana contemporânea, os espetáculos *Vixe Maria!* e *Esse Glauber*, reafirmaram a produtividade do conflito. Através das estratégias dualistas, pudemos visualizar, nos contrastes existentes nas peças, dois retratos movediços (porque ao vivo e mutáveis) da Bahia, duas possibilidades de verdade, que operam para que a cidade permaneça, pedra e poesia, em sua infinita possibilidade de figurações.

3 ENTRE DEUS E O DIABO, ENTRE TODO MUNDO E QUALQUER UM

Teve uns cara que disse que tem mais coisa entre o tampo do céu e o tabaco da terra do que a gente sonha.

Aninha Franco (Esse Glauber)

3.1 GLAUBERIANDO...

Segundo Carlos Augusto Calil⁹⁸, Glauber Rocha tinha vocação para poeta do político. Nascido em Vitória da Conquista, Bahia, no ano de 1939, Glauber Pedro de Andrade Rocha foi um marco na história do cinema nacional. Dos depoimentos e escritos acerca dele, pululam designações que vão de gênio a mestre, sempre enaltecendo o caráter transgressor e revolucionário de sua arte, bem como de seu discurso. A estréia no cinema, ainda jovem, a consagração aos vinte e cinco anos com seu filme de maior repercussão, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*⁹⁹, a morte precoce, aos quarenta e dois anos, tudo isso contribuiu para a mitificação artístico-intelectual do indivíduo Glauber Rocha.

O cineasta fez parte de uma geração mobilizada e mobilizadora. Sua juventude na Bahia, entre as décadas de 1950 e início dos anos de 1960, presenciou e foi responsável por um momento de intensa efervescência cultural. Segundo o cineasta Orlando Sena, em depoimento para os extras da versão restaurada em DVD de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, tratava-se um período que encontrava apoio e incentivo para a esfera cultural. A especial atenção do reitor da Universidade Federal da Bahia, Edgar Santos, às humanidades e às artes, é exemplo disso. Walter da Silveira, com o Clube de Cinema da Bahia, abria um espaço de discussão sobre o cinema mundial, um fórum que encontrava o apoio dos jornais para a veiculação dos escritos articulados com as reuniões.

Ainda segundo Orlando Sena, nesse contexto de tantos acontecimentos significativos, era nítida a liderança de Glauber Rocha na esfera intelectual e cinematográfica da época. Existia todo um movimento de ocupação dos jornais por jovens, como aconteceu no *Jornal da Bahia*, um jornal de circulação diária, movimento que, hoje, acredita o cineasta, não poderia acontecer mais. Um momento que contribuiu para a formação intelectual e artística de um homem que desenvolveu

⁹⁸CALIL, Carlos Augusto. O Testamento de Glauber. In: **Roteiros do Terceyro mundo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985, p. 7.

⁹⁹DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luis Augusto Mendes. São Paulo: Versátil Homevideo e Riofilme, 1964, DVD.

uma linguagem cinematográfica radical e que fixou as bases do que a história designa como Cinema Novo.

Ao todo, Glauber Rocha lançou dezenove filmes, entre longas-metragens e documentários, dirigiu peças de teatro, escreveu críticas de cinema e fez incursões na literatura. Tornou-se um líder intelectual e uma figura de destaque internacional, ganhando diversos prêmios fora de seu país de origem. Sua estréia precoce, aos dezoito anos de idade, deu-se com os curtas experimentais *Pátio* (1957) e *Cruz na praça* (1959). Em 1961, foi filmado seu primeiro longa-metragem, intitulado *Barravento*. Logo em seguida, em 1964, lançou *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, dias antes do golpe de Estado, filme que tornou-se bandeira do Cinema Novo independente, chegando a fazer com que Glauber fosse considerado por Pier Paolo Pasolini um dos cinco cineastas responsáveis pelo que definiu como Cinema de Poesia.

Contexto propenso, percepção aguda, inteligência, confiança no risco, nas crenças, coragem e um senso intuitivo revelador de uma sensibilidade artística especial, tudo isso participa da imagem do Glauber Rocha que nos chega. Vejamos essa fala de Rubens Gerschman, artista plástico participante do documentário *Glauber o filme, labirinto do Brasil*:

Ele tinha, assim, algumas idéias. No mínimo, se ele não fosse Presidente do Brasil, ele queria ser Ministro da Cultura. Ele tinha projetos incríveis. Eu nunca podia imaginar um artista se colocar nesse nível. Eu acho que são pessoas muito raras que ajudavam a gente a pensar grande. O que eu sinto hoje no Brasil é que o teto da ousadia diminuiu muito. Ele era um sonhador.¹⁰⁰

O principal projeto artístico-político de Glauber Rocha foi o Cinema Novo. Sua figura intelectual controversa não admitia engessamento. Ele se permitiu pregar a revolução através da arte, fazendo apologia da fome terceiro-mundista, no sentido de mostrar a carência e o subdesenvolvimento como alimento para a criação de uma arte transformadora. Seu discurso levantava bandeiras, apedrejava o pensamento colonizado, os produtos de consumo massivo, feitos, segundo o cineasta, para alienar. Fez política audiovisual, quase sem concessão. Mas também negociou com os poderes da comunicação de massa e os poderes do Estado quando foi necessário, como aconteceu com seu programa *Abertura* e o famoso elogio que teceu aos militares, contradizendo, para alguns, seu discurso político¹⁰¹. Talvez por estratégia, talvez para tentar se afirmar sem constrangimentos de nenhuma ordem.

Para filmar a fome, que julgava ser a matéria-prima por excelência dos países de Terceiro

¹⁰⁰GLAUBER O FILME, labirinto do Brasil. Direção e produção executiva: Silvio Tendler. Produção: Caliban Produções Cinematográficas. Rio de Janeiro: Riofilme, 2003, DVD.

¹⁰¹Ibidem.

Mundo, Glauber Rocha elegeu algumas possibilidades de universos. Um deles, em particular, ganha destaque nessa minha argumentação: o sertão. Sua visão sobre cultura popular como fonte criativa inesgotável e permanente revolução do povo possibilitou a feitura de *Deus e o Diabo na terra do Sol*, filme que agora recorto. Para o cineasta, a cultura popular não é o que se chama, tecnicamente, de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica¹⁰², e é justamente desse repertório que ele retira os ingredientes do filme. A literatura de cordel que narra, entre outras coisas, aventuras sertanejas, ficcionalizou diversas figuras da história do cangaço. Lampião, Maria Bonita, Corisco, Antônio Conselheiro e Antonio das Mortes são exemplos de personagens que povoam o imaginário sertanejo e que encontram terreno fértil para permanecer na memória, a partir dessas narrativas que tanto representam o acervo coletivo de imagens do sertão.

Deus e o Diabo na terra do Sol, bem como o próprio cineasta em pauta, possuem alguns pontos de contato com os dois espetáculos que compõem meus objetos de interesse, *Esse Glauber* e *Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia!*. Concatenar uma leitura que aponte esse direcionamento é um dos interesses deste capítulo. Através da análise dos personagens das montagens, em suas relações com o universo glauberiano, retomarei o binômio cidade letrada e rua e os assuntos identidade e carnaval, acrescentando as noções de estereótipo e sincretismo, para ler as propostas que esses produtos culturais deflagram, principalmente, no que tange à chave de leitura escolhida pelas montagens: a contradição, a ambivalência ou a dualidade complementar.

3.2 VIXE MARIA! ESSE “GRAUBER” NA BAHIA

Glauber Rocha insere-se no panorama artístico-intelectual da Bahia em uma tradição lastreada em nomes como Gregório de Mattos, Antonio Vieira, Castro Alves, Jorge Amado, Caetano Veloso, entre outros. Essas figuras construíram-se a partir de uma tradição erudita e fizeram de seus percursos artísticos uma ponte, uma abertura ao diálogo entre a tradição letrada e a cultura da rua, a cultura do povo, alinhavando imaginário, história e memória.

O cineasta em questão é um bom ponto de conexão entre os espetáculos que abordo. A referência ao mesmo é explícita no título das duas montagens. *Esse Glauber* traz, após o pronome demonstrativo, o nome próprio do diretor. Tal investida refere-se, diretamente, à fala dos personagens Mundinha e Qué, no momento em que se dão conta de que o filme de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na terra do Sol*, é o tema do carnaval no qual trabalharam como cordeiros e começam a conversar sobre quem seria esse tal de “Grauber”. O título é muito preciso quanto à demarcação da oralidade, que é uma das tônicas mais marcantes da montagem, e quanto à

¹⁰²ROCHA, Glauber. *Estétika da fome*. Disponível em: <www.tempoglauber.com.br>. Acesso em: dez, 2007.

demonstração literal do cineasta como um objeto distanciada da realidade dos cordeiros, afinal, o uso do pronome demarca o objeto de quem se fala e que se encontra a certa distância. O desconhecimento do cineasta pelos cordeiros é evidente, e isso pode nos levar a ler, no espetáculo, através da abordagem que faz de Glauber Rocha pela experiência dos cordeiros, uma mediação entre a cidade letrada, que o cineasta representa, e a rua, representada pela experiência encenada pelos cordeiros.

Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia traz, em seu título uma citação do filme mais conhecido de Glauber, o já mencionado *Deus e o Diabo na terra do Sol*. Prova disso é a canção escrita por Gil Vicente Tavares para o espetáculo, intitulada *Deus e o Diabo na terra do carnaval*, na qual o Sol, que demarca, no filme de Glauber, o espaço do sertão, é substituído pelo carnaval. A terra do Sol, por analogia, torna-se a terra do carnaval, conferindo centralidade à festa para o desenho da cidade de Salvador, na montagem. A canção foi cortada na encenação e apenas pode ser encontrada na abertura e no fechamento do texto da peça. A opção da encenação pelo uso paródico de canções muito conhecidas do repertório carnavalesco dos últimos anos privilegiou a identificação imediata do público com a trilha sonora, descartando uma canção inédita cuja temática girava em torno da oposição e complementaridade sugeridas pelas figuras centrais de Deus e do Diabo. Tal opção mostrou-se muito eficiente, pois as versões das canções geram muita empatia com o público e divulgam o repertório musical baiano, o que amplia as possibilidades comerciais e turísticas da montagem da FUNCEB.

A analogia que sugeri entre os títulos da canção de Gil Vicente Tavares e da montagem de Fernando Guerreiro também nos aponta um diálogo semelhante ao que *Esse Glauber* desenvolve. Ao se apropriarem e recontextualizarem o título do filme de Glauber Rocha, tanto a canção quanto o espetáculo também proporcionam um diálogo que mescla a cultura letrada, centrada na figura do artista-intelectual Glauber Rocha, e a cultura da rua, nesta montagem representada pela apologia que se faz da cidade do Salvador, encenando os principais eventos e lugares turísticos que compõem o período mais economicamente rentável do ano, o verão. Ou seja, através de Glauber Rocha, os dois espetáculos propõem mais uma forma de mediar esses dois universos, que vêm sendo constantemente referidos nessa dissertação.

O fluxo dessa mediação leva a pensar em pelo menos dois aspectos: a forma como essa mediação transita entre o espetáculo e o público e a forma como os espetáculos relacionam os dois pólos, a cidade letrada e a rua, dentro da articulação descrita nesse tópico. Não cabe aqui realizar um estudo de recepção, mas especular, com base na relação das peças com o caráter extremamente experimental da obra de Glauber Rocha, sobre como esse trânsito entre a cidade letrada e a rua se dá, nos termos de um diálogo que articula vanguarda e experiência popular.

Um dos impasses que acompanha os movimentos vanguardistas diz respeito à relação entre o experimentalismo e a recepção. Silviano Santiago, em seu livro *Nas malhas da letra*, nos proporciona, entre outros assuntos, uma série de reflexões acerca do modernismo. No texto *Fechado para balanço*, o crítico pondera sobre as relações entre a elipse, traço comum na escrita modernista, que adensa a narrativa e a torna enigmática, e a redundância, recurso precisamente utilizado por Lima Barreto, como forma de processar uma estética popular do romance. Nessa análise, o que é interessante para esse estudo é a diferenciação que Silviano Santiago faz entre o leitor culto e o leitor comum, associando a elipse, por exemplo, “à participação industriosa do leitor culto”¹⁰³, e a redundância, ao leitor dito comum. Segundo o crítico, esse leitor comum “é aquele que, diante de um texto dramático, qualquer que seja ele, se sente mais à vontade no explicado do que no enigma”¹⁰⁴.

Ora, esse é um tema que perseguiu boa parte do projeto e dos criadores do Cinema Novo. O posicionamento de Glauber Rocha oscilava entre “o povo tem interesse por todos os temas”¹⁰⁵ e “Antonio das Mortes e Deus e o Diabo não interessam ao público brasileiro porque esse público, inclusive o politizado, prefere os filmes leves ou artísticos do tipo *underground* norte-americano”¹⁰⁶. A insistência do diretor em associar o despreparo do público para receber os filmes produzidos de forma “não-comercial”, “não-industrial”, contraposta à audiência massiva de filmes americanos, encontra paralelo na análise de Silviano Santiago. Para ele, o gosto do leitor-comum construiu-se a partir dos folhetins, antes publicados em jornais e, contemporaneamente, formula-se a partir das telenovelas, veículos que se colocam na esteira do explicado, preterindo recursos que deixem a obra enigmática. Dentro disso, os produtos vanguardistas, pelo alto teor de experimentalismo que suas estéticas propõem, por vezes, encontram um terreno problemático na recepção, porque, de maneira geral, quanto mais experimental a obra, menos compartilhada ou compartilhável, pelo seu baixo investimento na comunicabilidade.

Esse tópico precisa ser analisado com mais cuidado. O próprio Glauber Rocha afirma que, embora o público esteja acostumado a uma fórmula comercial, comumente mais preocupada em gerar uma comunicabilidade imediata, *Deus e o Diabo na terra do Sol*, que foi considerado um filme difícil, alcançou grande êxito popular¹⁰⁷. Entretanto, apesar do grande êxito de público, o filme deixa evidente a contradição existente entre a proposição de um filme que investe na

¹⁰³SANTIAGO, Silviano. *Fechado para balanço*. In: SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 101.

¹⁰⁴*Ibidem*.

¹⁰⁵ROCHA, Glauber; REZENDE, Sidney (Org.). **Ideário de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986, p. 191.

¹⁰⁶*Ibidem*, p. 192.

¹⁰⁷*Ibidem*.

experimentação da linguagem cinematográfica para contar uma história de fortes raízes populares, e a dificuldade de recepção e acesso ao filme por parte de camadas igualmente populares.

Os dois espetáculos em pauta trazem Glauber Rocha à cena, desde os seus títulos, na esteira de seu filme de maior repercussão, em termos de público e crítica. *Deus e o Diabo na terra do Sol* é referido, como já foi dito, no título da peça de Fernando Guerreiro e na canção de Gil Vicente Tavares, em *Vixe Maria!*, e é citado como o tema do carnaval do ano em que os cordeiros Mundinha e Qué estão trabalhando, na peça *Esse Glauber*. No primeiro caso, os personagens não chegam a se relacionar com a informação, apenas comentando-a em cena. O efeito da citação a Glauber Rocha situa-se no campo de apreciação da platéia, mais ou menos instrumentalizada para criar sentidos a partir do jogo estabelecido pelo imbricamento dessas referências vanguardistas e populares.

Já no segundo caso, a figura de Glauber Rocha e seu filme passam pela ótica dos cordeiros, e o efeito que é provocado na platéia dá-se, também, pelo choque entre esses universos:

CENA II

(Os personagens voltam ao tempo de espera do bloco sair durante o carnaval. Discutem sobre o tema do carnaval que é Deus e o Diabo na Terra do Sol. Os atores cantam Quem é você Glauber Rocha?. E lêem a Primeira Epístola Para Glauber Rocha).

Qualquer Um – Acorda, Mundinha! Que o broco vai sair!

Todo Mundo – Mas que merda fedida! Num ta veno que a corda ta arriada? O povo ainda ta passando o som...

Qualquer Um - Acorda pra cuspir, Mundinha! Daqui a pouco o broco sai. Ta pensando na morte da bezerra?

Todo Mundo – To aqui matutano o nome desse carnavau.

Qualquer Um – E qual é?

Todo Mundo – É Deus e o Diabo na Terra do Sô.

Qualquer Um – Que nome complexo. É assim mermo?

Todo Mundo – É. Você é mermo desligado de num sabê. Tá em tudo quanto é luga, nas praça toda e nas televisão.

Qualquer Um – To lá quereno sabê de nada. Pra mim, é tudigual. Carnavau pra mim é esse tempo de ganhá uns trocado e amassá umas mulé. E pronto. Carnavau é isso. Pra que é que carnaval tem nome?

Todo Mundo – Pra fazer homenage as pessoa.

Qualquer Um – Eu num entendo como é que carnaval pode homenagear alguém!

Todo Mundo – Psicologicamente pensando, é uma festa, bonita, Qué. Juntá esse mundalheu de gente pra pulá e bebê 7 dias num é moleza não.

Qualquer Um – Pra fudê, Mundinha. Esse mundaréu de gente se junta pra fudê.

Gente é assim: fica Todo Mundo enganando Todo Mundo que é educado, que é da razão, que é isso e aquilo. É tudo bicho. Ce já viu gata no cio?

Todo Mundo – Eu já.

Qualquer Um – Então você sabe! É aquela gritaria e as perna aberta pra Qualquer Um entrá. Pois carnaval é isso.

Todo Mundo – Que é isso, Qué? Que descarração é essa? Ta se abrindo, é?

Qualquer Um – Oxente, mulé! E cio de gata é descarração? Tá na rua. Todo Mundo vê, Todo Mundo ouve, por que é que não pode falar?

Todo Mundo – Que negócio de cio de gata que nada! Tava veno alguma gata aqui?
 Qualquer Um – Eu tô. Uma ovelinha linda.
 Todo Mundo – Se feche! Eu quero é saber o que é Deus e o Diabo na Terra do Sô.
 Qualquer Um (*irritado*) – Tá no nome, Teté. É isso aqui. (*Apontando para todos os lados*). Deus + o Diabo + na Terra + do So.
 Todo Mundo – Ta não que nisso aqui num tem Deus. E falarum na televisão que quem inventô iço foi um tal de Grauber.
 Qualquer Um – E quem é esse Grauber? Deve ser algum picão de fora.
 Todo Mundo – De fora não, diz que o picão é daqui mermo. Diz que nasceu em Conquista.
 Qualquer Um – E a gente num ia conhecê?
 Todo Mundo – Tem tanta gente que a gente num conhece.
 Qualquer Um – Mas pra ser nome de carnavau, tem que ser celebridade. Cadê? Tá na novela? Nas praca dos viaduto, dos teatro. Num tem nada. Num tem nome nem de cinema de putaria...
 Todo Mundo – Tá assim de lugá nesse mundo que gente que nem nós num entra.
 Qualquer Um – Eu mermo entro em tudo quanto é lugá.
 Todo Mundo – Entra coisa nenhuma. Tem lugá que a gente só entra pelas televisão.
 Venó.
 Qualquer Um – E num é?¹⁰⁸

Os cordeiros desconhecem o cineasta, e o jogo que se estabelece coloca em cheque a eficiência da proposição vanguardista de Glauber Rocha diante do povo, povo esse que é um dos interesses centrais de seus filmes, o que constitui uma certa ironia, demarcando a distância entre o intelectual engajado na causa popular, mas criador praticamente inacessível ao povo. O próprio carnaval da montagem, cujo tema é o nome do filme de Glauber, atesta a fenda que existe nesse encontro. Até mesmo um filme tão inspirado no universo popular do sertão, como *Deus e o Diabo na terra do Sol*, recontextualizado enquanto tema do carnaval baiano, diz mais sobre o jogo de complementaridade entre instâncias aparentemente contraditórias na ensolarada capital do estado da Bahia, do que sobre o filme, referência erudita do domínio da cidade letrada, que, em 1964, consagrou o jovem Glauber Rocha.

3.3 O POVO NA TERRA DO SOL

O acervo popular explorado por Glauber em *Deus e o Diabo na terra do Sol* diz respeito ao que podemos chamar de “mitologia” do sertão. As figuras emblemáticas de Deus e do Diabo são personificadas no Deus Negro, Sebastião, beato pregador da ilha prometida e do dia em que o Sol choveria ouro, e no Diabo Louro, Corisco, vingador de Lampião, cangaceiro remanescente do bando mais famoso do sertão. Ambos compõem os eixos em torno dos quais a vida do vaqueiro Manoel e sua esposa Rosa irá girar. A explosão da violência gerada por esses personagens dá a tônica de resposta da fome dos países subdesenvolvidos que Glauber tanto nos fala. “A maior

¹⁰⁸FRANCO, Aninha. **Esse Glauber**. Salvador: Gráfica Cartograf, 2005, p. 12-13.

manifestação cultural da fome é a violência”¹⁰⁹, nos diz uma passagem de uma das epístolas à Glauber Rocha, no texto de Aninha Franco.

O jogo dramático estabelecido por Glauber, que assina o roteiro e a história do filme, posiciona seu personagem central, Manoel, como um joguete do destino, conduzido pela regência que a vida e as pessoas que detêm o poder lhe impõem. O vaqueiro vivia em regime de partilha com o dono das terras em que morava e trabalhava, o Coronel Moraes. Um dia, ao receber uma chicotada no rosto das mãos do coronel porque havia se indignado contra sua decisão de não partilhar os bois, Manoel, impelido pelo impulso, vê-se assassino de um senhor de terras. Fugindo dos jagunços do coronel, ele se junta aos beatos de Sebastião, pregador que reunia muitos devotos à espera da ilha prometida. Pouco tempo depois, o vaqueiro, agora jagunço do beato, vê-se completamente enredado pelo misticismo alienante.

A crítica de Glauber à religiosidade cega é contundente. O beatismo interpõe-se entre o vaqueiro e sua esposa, chegando ao ápice no momento em que Sebastião faz Manoel sacrificar um bebê para purificar a alma possuída de Rosa, que estava indignada com a cegueira de seu marido. Rosa, ao ver o desespero do marido frente ao crime que acabara de cometer, mata Sebastião. O matador de cangaceiros Antonio das Mortes, que já seguia o rastro do beato e seus jagunços, dizima, por sua vez, a população de beatos em volta da igreja de Sebastião. A única testemunha do extermínio, o cego Júlio, resolve seguir a ermo com Manoel e Rosa, até quando cruza seus caminhos o Diabo Louro, o Corisco.

Mais uma vez, Manoel resolve abraçar o destino e se torna cangaceiro, juntando-se aos homens de Corisco. Juntamente com o bando, invade casas, mata pessoas, estupra mulheres – ratificando o tema da violência como forma inescapável de sobrevivência. Vida de cangaceiro é prenúncio de morte certa, mas a solução que Glauber encontra é dar cabo de todas as pessoas do bando, pelas mãos de Antonio das Mortes, menos de Rosa e de seu marido, Manoel. O casal, na cena final do filme, encerra sua trajetória sertão adentro numa corrida desesperada. Tal solução aponta para a máxima glauberiana contida no verso que encerra o filme:

Ta contada a minha estória
Com verdade e imaginação
Espero que o senhor
Tenha tirado uma lição:
Que neste mundo doído
Anda tudo muito errado
Mas que o destino é do homem

¹⁰⁹FRANCO, Aninha. **Esse Glauber**. Salvador: Gráfica Cartograf, 2005, p. 15.

Não é de Deus nem do Diabo.¹¹⁰

Seria redundante afirmar que, para Glauber, o homem, ou o povo, deveria ser senhor de sua própria história, com visão plena sobre os fatos, de forma ativa e não alienada pelas estruturas de poder e controle que o mundo moderno, capitalista e burguês construiu para ele.

O espetáculo *Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia!* também coleciona, seleciona e organiza no palco um vasto repertório popular, menos relacionado ao sertão, mas igualmente oriundo do povo – a experiência dos festejos de rua e celebrações religiosas. A gente e as manifestações culturais das ruas de Salvador são recriadas e encenadas e, tanto no texto como na montagem, essa função de povo é cumprida pela atuação do elenco de apoio que compõe o coro da montagem. E também, nesse outro campo simbólico, o povo é colocado entre Deus e o Diabo.

A começar pelo argumento, retirado do conto *A igreja do Diabo*, de Machado de Assis, que prevê a manipulação e o convencimento do povo pelo Diabo, para a fundação de sua própria igreja. Depois de começados os trabalhos, o Diabo vai observando a contradição do povo e acaba sucumbindo à provocação divina, que vê na contradição uma característica fundamental dos homens. O próprio mote da montagem já prevê situar o povo como “massa de manobra” nas mãos dos que detêm o poder, como se pode observar neste fragmento da peça, em que Agnaldo, o pastor que havia se aliado ao Diabo na fundação da sua igreja, versa sobre esse poder de manipulação:

DIABO – E aí, Agnaldo? E os preparativos?

AGNALDO – Tudo como combinado. O palanque já está armado e nossos fiéis distribuídos em pontos estratégicos. De Amaralina até Ondina todos ouvirão nossas preces.

DIABO – E esse povo todo vai falar meu nome assim, do nada?

AGNALDO – Esta parte, deixe comigo. Você sabe que o povo é *massa de manobra*. Ninguém contesta nada por aqui, é só eu abrir a boca e todo mundo abre as pernas! [grifo meu]¹¹¹

Durante a encenação, o povo vai se contradizendo. Ao assumir os compromissos com o Diabo, vai também assumindo compromissos não muito diabólicos. No trecho abaixo, o trato entre Agnaldo, o Diabo e Raimunda de sabotar os barcos que levam oferendas para Iemanjá no dois de fevereiro e de atear fogo em 666 criancinhas não se cumpre:

DIABO – Oxente, Agnaldo, já tem barco saindo? Cadê Raimunda?
Raimunda entra.

¹¹⁰ROCHA, Glauber. Libreto de Deus e o Diabo na terra do sol. In: **DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL**. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luis Augusto Mendes. São Paulo: Versátil Homevideo e Riofilme, 1964, DVD.

¹¹¹POVOAS, Cacilda; SIMÕES, Cláudio; TAVARES, Gil Vicente. **Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia**. Salvador: Texto cedido pelos autores [s.n.], 2004, p. 78.

RAIMUNDA – Ai, desculpa, não precisa gritar!
 DIABO – Raimunda, tem barco saindo! Não era pra você ter sabotado todos!?
 RAIMUNDA – Ói, seu diabo, me desculpa mas não deu tempo.
 AGNALDO – Como não deu tempo, Raimunda!?
 RAIMUNDA – Fiz alguma coisa errada?
 DIABO – É claro, os barcos estão levando os presentes, era pra estar tudo afundando!
 RAIMUNDA – Mas diabo, desculpa a intimidade, eu me atrasei, tive que ajudar Jussilene a mexer o caruru...
 DIABO – Jussilene?
 RAIMUNDA – Minha vizinha...
 DIABO – Você deixa uma obrigação comigo pra AJUDAR uma pessoa?
 RAIMUNDA – Mas ela tá com o braço quebrado, coitada.
 DIABO (*irritadíssimo*) – Coitada!? Você ainda tem pena! Você é uma adepta do mal, uma seguidora do diabo! Do demônio! Do capeta! Do satanás!!!
 RAIMUNDA – Oxente, não fale esses nomes, não! Cruz credo!
 AGNALDO – Raimunda! Cala essa boca!
 RAIMUNDA – Oxe, venha calar! Agora eu sou uma seguidora do diabo!
 DIABO (*irritadíssimo, cortando*) – Agora, fudeu. Essa dos barcos eu já perdi. Iemanjá já deve ter recebido os presente e a porra. Vamos partir pra próxima. Cadê as 666 criancinhas pra gente atear fogo dentro da igreja?
 AGNALDO – A primeira leva já deve tá chegando.
 DIABO – Primeira leva!!!?
 AGNALDO – Berivaldo disse que em quinze viagens traz todo mundo.
 DIABO – Quinze viagens? Eu dei dinheiro pra fretar quinze ônibus, e não pra fazer quinze viagens!
 AGNALDO – Berê tava precisando de uma força, coitado!
 DIABO (*gritando*) – Coitado!? Você também!!!¹¹²

E são contradições como essas que deixam o Diabo furioso, fazendo com que ele vá embora para o inferno, levando consigo, bem no período do carnaval, no momento ápice do calendário de festas de Salvador e ponto de culminância da peça, tudo o que era seu: a pimenta, o axé, o samba, o frevo, a animação, o silicone, o creme anti-celulite, o mega-hair, entre outros elementos que vão contornando o rol de “coisas do Diabo”. Ao dar-se conta de que o povo, desanimado pela ausência de tantos temperos, em plena festa de carnaval, está protestando pela volta dos elementos que se foram junto com o Diabo, Deus resolve chamá-lo de volta.

O espetáculo propõe na soma, na fusão, na mescla de elementos antagônicos, a tônica da celebração carnavalesca, e conseqüentemente, da Cidade da Bahia. Deus ouve os apelos populares, compactua com essa “verdade” e resolve assumir, nessa complementaridade, a força e as principais características da festa e da cidade. Isso pode ser observado nos versos da já citada canção de Gil Vicente Tavares, *Deus e o Diabo na terra do carnaval*, na qual Deus e o Diabo, fundidos na alegria e no mistério, compõem a Bahia:

¹¹²POVOAS, Cacilda; SIMÕES, Cláudio; TAVARES, Gil Vicente. **Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia**. Salvador: Texto cedido pelos autores [s.n], 2004, p. 79.

Se deus fosse um homem bem sério
 Não teria inventado a alegria
 Não teria inventado o mistério
 Não teria inventado a Bahia
 Por isso se deus é um homem de bem
 Ele tá com o diabo também.¹¹³

Esse pensamento também encontra respaldo em inúmeros versos do imaginário musical baiano, a exemplo da canção *We are carnaval*, de 1991, de Nizan Guanaes, na qual se ouvem os versos: “o baiano é um povo a mais de mil, que ele tem Deus no seu coração e o Diabo no quadril”¹¹⁴, ou no verso “sagrado e profano, o baiano é carnaval”¹¹⁵, da canção *Chame Gente*, de Moraes Moreira. São imagens que vão perpetuando a idéia da contradição ou da dualidade como centrais na significação da baianidade, toda ela fundada em oposições de instâncias que, em principio, não se encontrariam, a exemplo de Deus e Diabo, sagrado e profano, coração e quadril, e ainda tantas outras que poderia convocar aqui, como cidade alta e cidade baixa, casa e rua etc.

O interesse em criar uma relação entre o espetáculo de Fernando Guerreiro e o filme de Glauber Rocha justifica-se, primeiro, como exigência da própria alusão feita nos títulos dos dois espetáculos; em segundo lugar, pelo imbricamento que visou realizar da montagem de Fernando Guerreiro com o espetáculo *Esse Glauber*. Glauber Rocha é um dos eixos centrais da peça de Márcio Meirelles, tema que não poderia ser ignorado. Terceiro, porque, pela canção de Gil Vicente Tavares, clara referência ao filme de maior repercussão do cineasta, pode-se tecer uma reflexão acerca do uso da oposição Deus *versus* Diabo nas duas propostas – o que amplia as possibilidades de leitura sobre o eixo contradição e dualismo, que também compõem o foco deste estudo.

Inicialmente, Deus e o Diabo são eixos que não se tocam. Balizando a oposição entre o céu e o inferno, “o Diabo simboliza todas as forças que perturbam, inspiram cuidados, enfraquecem a consciência e fazem-na voltar-se para o indeterminado e para o ambivalente: o Diabo como centro de noite, por oposição a Deus, centro de luz. Um arde no mundo subterrâneo e o outro, brilha no céu”¹¹⁶. Entretanto, essas duas figuras basilares da tradição judaico-cristã e ocidental têm sua oposição inicial anulada pelo desejo de contaminação e convivência dos dois pólos antagônicos em *Vixe Maria!*. No filme de Glauber Rocha, essa oposição é um instrumento de opressão e da alienação da qual deve se libertar o povo.

¹¹³TAVARES, Gil Vicente. Deus e o Diabo na terra do carnaval. In: POVOAS, Cacilda; SIMÕES, Cláudio; TAVARES, Gil Vicente. **Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia**. Salvador: Texto cedido pelos autores [s.n], 2004, p. 2.

¹¹⁴GUANAES, Nizan. *We are carnaval*. In: *Netinho ao vivo*. Salvador: Polygram, 1996.

¹¹⁵MOREIRA, MORAES; ARMANDINHO. *Chame-gente*. In: *Mestiço é isso*. Salvador: CBS, 1986.

¹¹⁶CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Verbetes Diabo*. In: **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001, p. 337.

Nessa leitura que faço, *Deus e o Diabo na terra do Sol* representa o desejo de construir, no campo simbólico, uma maior autonomia político-social para o povo, principalmente, se considerarmos a cena final do filme, uma corrida sem fim dos protagonistas, após o massacre de todos os personagens da película. Já em *Vixe Maria!*, temos a composição de um universo simbólico que endossa um discurso específico sobre a Bahia, extremamente vinculado ao discurso turístico, pautado na síntese de muitos elementos, ainda que contraditórios, como Deus e o Diabo. O primeiro caso ratifica a frase de seu criador: “o destino do homem não é de Deus nem do Diabo”¹¹⁷; o segundo, afirma a soma, a possibilidade de estabelecer uma convivência entre instâncias inicialmente opostas. Principalmente, no primeiro tem-se como horizonte da narrativa fílmica o desafio do futuro, o confronto, e uma utopia transformadora, a revolução; no segundo, a narrativa dramática conclui-se na festa e deixa como mensagem ou horizonte popular a fruição do presente. Entre estes dois horizontes dicotômicos, está o espetáculo *Esse Glauber*, como uma pergunta sobre a possibilidade de uma terceira via, menos drástica e radical que a primeira, menos aderida ao status quo que a segunda.

Abordar as relações entre Deus e o Diabo na Bahia é também falar sobre as inúmeras articulações entre o sagrado e o profano. O antropólogo Ordep Serra, em seu livro *Rumores da festa, o sagrado e o profano na Bahia*, engrossa o caldo dos já volumosos estudos acerca do tema. Para o autor, “a idéia do profano só tem sentido numa perspectiva religiosa, ou seja, no domínio fenomenológico em que se opõe à noção do sagrado”¹¹⁸. As idéias do sagrado e do profano são tão correlacionadas e interdependentes que até mesmo a etimologia dessas palavras revela pontos em comum. Segundo Ordep Serra, ambas as palavras sugerem ambigüidades: *profanum*, forma originária do atual *profano*, também agrega o sentido de “consagrado”, assim como o *sacer*, que deu origem ao *sagrado*, agrega o sentido de “execrável”.

Pela observação das festas de largo e do próprio carnaval baiano, Ordep Serra delinea as correlações entre o sagrado e o profano, evidenciando a interdependência das duas esferas como um dado característico da Bahia. As festas de largo também são um ótimo retrato do sincretismo religioso. Em maior ou menor medida, essas festas são “realizadas, interpretadas e vividas à luz de diferentes perspectivas religiosas – segundo crenças, valores, doutrinas e símbolos diferentes em sua origem, mas que se combinam diante de expressivos segmentos da população”¹¹⁹. O fenômeno do sincretismo torna ainda mais complexo o acontecimento que é a festa de largo, porque “supõe a

¹¹⁷ROCHA, Glauber. Libreto de Deus e o Diabo na terra do sol. In: **DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL**. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luis Augusto Mendes. São Paulo: Versátil Homevideo e Riofilme, 1964, DVD.

¹¹⁸SERRA, Ordep. O sagrado e o profano nas festas de largo da Bahia. In: SERRA, Ordep. **Rumores da festa, o sagrado e o profano na Bahia**. Salvador: EDUFBA, 1999, p. 53.

¹¹⁹Idem, p. 79-80.

vigência de consensos significativos, mas também envolve, por outro lado, um fluxo de sentidos e interesses diversificados, fazendo-se interpretar por seus participantes de modos que diferem e variam”¹²⁰.

As próprias figuras de Deus e do Diabo são exploradas por Ordep Serra, através dos versos de duas canções de Caetano Veloso, para pontuar o sentido complementar que podem ter algumas das inversões propostas pelas suas letras: “O carnaval é invenção do Diabo, que Deus abençoou”¹²¹ e “nem quero saber se o diabo nasceu foi na Bahia”¹²². Em ambos os casos, ocorre uma inversão, que sugere contradição, em relação à expectativa que se tem desses pólos em oposição. Estabelecer, na Bahia, o nascimento do Diabo, ou associar a invenção do carnaval a essa figura poderia inverter “a celebração da ‘boa terra’ pelos baianos”¹²³. Entretanto, o sentido e o efeito da canção é enaltecer as terras baianas, com a benção de Deus.

No prefácio do livro de Ordep Serra aqui citado, Milton Moura nos traz uma reflexão sobre Salvador como uma cidade, por um lado, “desigualmente integrada” e “violentamente desigual e, por outro lado, integrada em termos de representações e convicções profundas”¹²⁴. Dentro dessa ambivalência, as relações de oposição e complementaridade que agregam o sagrado e o profano são vivenciadas sem espanto, através de “uma negociação sutil e eficaz entre as duas instâncias da experiência”¹²⁵. Ainda segundo Milton Moura, o sagrado confere sentido ao profano e vice versa, em um processo que pode envolver “inversões, invasões, interseções, rupturas e reconstituição de limites”¹²⁶.

Através dos autores citados, podemos refletir sobre o que venho pontuando ao longo da dissertação com palavras como dualismo, contradição, ambivalência, que, com suas variações de sentido, demarcam espaços de oposição que, em algum momento ou contexto, são também complementares. O sincretismo, tão comumente associado à Bahia, dentro da esfera religiosa e cultural, é uma boa palavra para colocar os termos referidos acima em contato, porque, à maneira como foi definida acima por Ordep Serra, estabelece uma interdependência não maniqueísta e ao mesmo tempo não diluidora do contraste ou da diferença entre as instâncias.

Retomemos a leitura da cidade nas peças e no filme, através do desenho que fazem do povo

¹²⁰SERRA, Ordep. O sagrado e o profano nas festas de largo da Bahia. In: SERRA, Ordep. **Rumores da festa, o sagrado e o profano na Bahia**. Salvador: EDUFBA, 1999, p.80.

¹²¹VELOSO, Caetano. Deus e o Diabo. In: **Caetano... muitos carnavais**. Rio de Janeiro: Polygram, 1977.

¹²²VELOSO, Caetano. Atrás do trio elétrico. In: **Caetano... muitos carnavais**. Rio de Janeiro: Polygram, 1977.

¹²³SERRA, Ordep. O sagrado e o profano nas festas de largo da Bahia. In: SERRA, Ordep. **Rumores da festa, o sagrado e o profano na Bahia**. Salvador: EDUFBA, 1999, p. 44.

¹²⁴MOURA, Milton. Prefácio. In: SERRA, Ordep. **Rumores da festa, o sagrado e o profano na Bahia**. Salvador: EDUFBA, 1999, p. 12.

¹²⁵Idem, p. 11.

¹²⁶Idem, p. 13.

em suas proposições. Já vimos que as figuras de Deus e do Diabo, que, na Bahia, entre outras coisas, borram as fronteiras entre o sagrado e o profano, são utilizadas, na trama do filme de Glauber Rocha e na peça de Fernando Guerreiro, como expoentes que conduzem a ação do povo. As soluções que as tramas apontam para resolver esse conflito específico apontam para posicionamentos diferentes: para o exercício da liberdade do povo, em Glauber Rocha, e para a fusão de Deus e do Diabo no carnaval e no povo, em *Vixe Maria!*.

Em *Esse Glauber*, temos a personificação como recurso para representar uma coletividade. Os termos “Todo Mundo” e “Qualquer Um” nomeiam os dois únicos personagens da trama, apelidados de Mundinha e Qué. Sempre que aparecem no corpo do texto dramático, fora do espaço designado para demarcar as réplicas dos personagens, vêm assinalados pelas iniciais maiúsculas, como se pode observar nos trechos abaixo:

Qualquer Um – Exibido? Cê num sabe de nada. Tudo quanto é home conta suas foda expricadinho. Brocou hoje, amanhã tá na roda. Pode tá apaixonado e as porra, pode sê casado, pode ser as porra que for: Entra na roda. Tê um pau não é pra *Qualquer Um* não.

Todo Mundo – É pra *Qualquer Um* sim. Metade da população do mundo tem pau. [grifo meu]¹²⁷

QualQuer Um – Na cabeça, *Todo Mundo*?

Todo Mundo – Na cabeça, *Qualquer Um*.

QualQuer Um – Na cabeça de *Todo Mundo*.

Todo Mundo – Na cabeça de *Qualquer Um*. [grifo meu]¹²⁸

Eu não posso ser só eu

Tentando mudar o mundo

Mais forte que *Qualquer Um*

Mais fraca que *Todo Mundo* [grifo meu]¹²⁹

As iniciais maiúsculas marcam a representação de uma coletividade. Dentro do universo dos cordeiros de bloco de trio, qualquer um é todo mundo e todo mundo é qualquer um. Entretanto, a coletividade não se restringe apenas ao universo dos cordeiros, se pensarmos na situação de pobreza e anonimato de vários outros grupos sociais igualmente miseráveis. Os termos ressaltam a impessoalidade ou a amplitude do coletivo e estabelecem um jogo que ressalta a situação comum da maioria.

Se, em *Vixe Maria!*, o povo, representado pelo coro, é coadjuvante e, ao mesmo tempo, objeto da disputa que desencadeia o conflito entre Deus e o Diabo na disputa pelo poder e por fiéis em *Esse Glauber*, o povo protagoniza a ação. Os cordeiros encenam o conflito de classes e de

¹²⁷FRANCO, Aninha. *Esse Glauber*. Salvador: Gráfica Cartograf, 2005, p. 23.

¹²⁸Idem, p. 10.

¹²⁹Idem, p. 37.

poderes. As conversas entre Mundinha e Qué e a relação que eles estabelecem com o público/patrão são emblemáticas disso. O trecho da cena a seguir marca a primeira vez que um dos personagens, Mundinha, coloca a platéia na posição do explorador, “os fiscau”, responsáveis pelo pagamento do trabalho dos cordeiros:

Todo Mundo (*Com a platéia*) - Essa gente faz de nois o que qué. Nois somo que nem a area que eles tiram das praia pra fazê reboco. Num custamo nada. Num somo nada. Quem milhora um pouquinho virá fiscau, descarado, atravessadó que fatura a verba em cima de nosso trabaio.
 Qualquer Um – Ce sabe o que é que eu não suporto na vida? Gente que acredita! Gente que acredita é a maió desgraça do ser humano.
 Todo Mundo – Mas por que, seu Qualquer Um?
 Qualquer Um – Porque acredita. Porque acha que alguma merda vai dá certo e fica azucrinano os ouvido dos outro com essas lamura. Esse titi ti ti ti. Que nem político.¹³⁰

Pela leitura do trecho, dois pontos ficam evidentes. Primeiro, a estratégia de colocar o público dentro da cena desloca seu papel de espectador passivo, transformando-o em agente na trama. Isso inclui o espectador no problema e o obriga a refletir sobre a questão, inclusive nos termos do papel que exerce nesse jogo de prazer e trabalho, inclusão e exclusão, que envolve a figura do cordeiro no carnaval, e sua posição como folião-consumidor desse serviço. Segundo, a cena reforça a estratégia dualista da dramaturgia, sempre confrontando pontos de vista opostos em relação aos assuntos tratados, o que também obriga o espectador a refletir, posicionando-se ou não sobre as colocações. De certa maneira, pode-se dizer que o espetáculo tem e ao mesmo tempo busca produzir no espectador – em sintonia com o filme de Glauber Rocha – uma expectativa de mudança da situação dramatizada, embora não a imponha como única alternativa.

A dramaturgia e a encenação nos mostram variadas facetas dos personagens, o que faz com que eles sejam vistos pela platéia com uma maior complexidade. Temos acesso a pensamentos e sentimentos contrastantes, a reação dos cordeiros diante dos acontecimentos da trama nos faz visualizar tipos humanos construídos de maneira cuidadosa e não superficial. O trecho a seguir, muito impactante na encenação, captura o espectador pela emoção. Nele, temos Mundinha e Qué recebendo ordens da dona do camarote, cujo banheiro eles iriam limpar, durante o caminho do trio, para fazer um dinheiro extra:

Qualquer Um - Não, tá tudo legau. Chega em Ondina, a gente volta. Aquela mulé do radio ta pagando 50 pra gente limpá os banheiro do camarote. A gente emenda.
 Todo Mundo - 50 só hoje... Eu num acredito. Cinquenta? Tu ta brincando cumigo, home. Uma onça. Cinco papagaio.

¹³⁰FRANCO, Aninha. **Esse Glauber**. Salvador: Gráfica Cartograf, 2005, p. 16.

Qualquer Um - Dez garça linda que nem tu, Mundinha.
 Todo Mundo - Tu ta mintindo, Qué.
 Qualquer Um - Tô não. Vamo aproveitá que Barão também caga e mijá, e vamo nos
 livra da merda dessa corda. Oia a mulé ali no rádio.
 (*Os personagens respondem às ordens da “moça do rádio”*).
 Todo Mundo - Sim, senhora.
 Qualquer Um - Sim, senhora.
 Todo Mundo - Sim, senhora.
 Qualquer Um - Sim, senhora.
 Todo Mundo - Sim, senhora.¹³¹

As cinco últimas sentenças desse trecho estabelecem um jogo de submissão dos personagens. O trabalho dos intérpretes, na encenação, acentua o caráter opressor da fala da “moça do rádio”, que não ouvimos, mas imaginamos. Essa estratégia permite que o foco da ação esteja, de fato, completamente voltado para o recorte dos cordeiros; o acesso que temos a discursos como esses, da “moça do rádio” ou dos “fiscáu”, passam pelo filtro do olhar e da reação dos dois personagens. E, embora apenas possamos imaginar o conteúdo desses discursos, ele é nítido e reconhecível, porque parte da forma banal com que se trata o trabalho informal dos mais pobres.

Esse Glauber encerra-se preferindo não optar nem pela visão de Mundinha, nem pela visão de Qué. Ao contrário, expõe duas possibilidades de finalização da peça, que ficam mais claras na encenação do que no texto dramático. A platéia pode optar por acreditar em Qué, que prefere esquecer o problema, aceitar as coisas “como elas são” e “beber” o dinheiro que ganhou. Ou escolher o caminho de Mundinha, mais pedregoso, porque incita a o confronto e a mudança. Sendo os personagens reflexos de uma coletividade, a opção pela não solução do problema, a aposta na leitura da contradição, do dualismo como problema demonstra um deslocamento em relação às possibilidades de representação da Bahia, que freqüentemente é construída através de imagens que endossam as polaridades articuladas como característica intrínsecas, tempero da baianidade.

O povo, nas proposições artísticas abordadas neste tópico, que de alguma forma expõem contradições visíveis em nossa sociedade, ganha centralidade e dimensões diferentes de leitura. Povo como “massa de manobra”, povo oprimido entre Deus e o Diabo, povo que cerca o cordão de isolamento, o que se vê são formas de representar que conferem centralidade aos problemas dessa coletividade tão imaginada e inventada quanto a idéia de Bahia, o povo. *Vixe Maria!* propõe a fusão. Se o povo é mistura, que se una Deus ao Diabo e se faça um bom carnaval. *Esse Glauber* assume que “Deus e o Diabo não estão em lugar nenhum, só o Sol continua a queimar a rocha”¹³². E Glauber Rocha afirma, nas últimas palavras de seu Diabo, “mais fortes são os poderes do povo”

¹³¹FRANCO, Aninha. **Esse Glauber**. Salvador: Gráfica Cartograf, 2005, p. 30.

¹³²BITTENCOURT, Jarbas. Quem é esse Glauber? In: FRANCO, Aninha. **Esse Glauber**. Salvador: Gráfica Cartograf, 2005, p. 14.

Tais representações nos ensinam muito sobre como compreender a nossa atualidade, tirando o melhor proveito possível de suas polaridades. Uma das principais demandas contemporâneas é que haja uma abertura “para o que nela existe de paradoxal, contraditório, ambivalente”¹³⁴. E estudar a cidade, através de sua gente, no emaranhado de concreto e poesia articulado por Deus e pelo Diabo, por Todo Mundo e Qualquer Um, é poder ver, na ambivalência ou na dualidade complementar, uma possibilidade concreta da existência simbólica de Salvador, que encontra respaldo em diversas manifestações culturais de seu povo.

3.3 ENTRE TODO MUNDO E QUALQUER UM; ENTRE DEUS E O DIABO

É principalmente através da composição dos personagens que o uso do dualismo complementar ou da ambivalência ganha contorno e complexidade. Através das soluções finais dos conflitos das tramas, a idéia de essencializar a contradição ou de tratá-la como um problema a ser colocado, emerge. Da aparente contradição ao tratamento da ambivalência como possibilidade fértil de leitura sobre a cidade, temos o estereótipo como boa chave interpretativa para o acervo de imagens explorado pelas montagens.

Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia! possui, além do coro que representa o povo das ruas de Salvador, quatro personagens centrais. Deus e o Diabo, que protagonizam a trama principal, e seus respectivos coadjuvantes, o anjo Gabriel e Naja, a esposa do Diabo. Esses dois últimos funcionam na narrativa como os contrapontos de humor dos dois personagens centrais. Para que as piadas funcionem no tempo certo, é preciso que os dois elementos preencham tempo e contratempo, como em música. Tempo preciso e ritmo adequado conferem dinâmica a uma cena de humor.

Na trama, Naja é responsável por várias das idéias que o Diabo irá executar, o que configura um Diabo dominado pela mulher. É dela a idéia de fundar uma igreja e a escolha do local – Salvador. Durante a ação, Naja é a personagem que mais dispara frases que permeiam o imaginário senso-comum sobre a Bahia, como se pode observar nos trechos abaixo:

NAJA – Olha o que eu comprei pra você já entrar no clima da Bahia!
 DIABO – Uma vela de sete dias? [...]
 DIABO – Naja!

¹³³ **DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL.** Direção: Glauber Rocha. Produção: Luis Augusto Mendes. São Paulo: Versátil Homevideo e Riofilme, 1964, DVD.

¹³⁴ CUNHA, Eneida Leal. **Dentro e fora da nova ordem mundial:** a negritude de Salvador. Rio de Janeiro: Grumo, no 6.2, p. 76.

NAJA – Sabia que você ia gostar! Tem também uma figa e várias fitinhas do Senhor do Bonfim. Super fashion!
 DIABO (*grita*) – Naja, você tem idéia do que você tá fazendo? Eu, usando fita do Senhor do Bonfim?
 NAJA – Puxa, Didi! Comprei com tanto carinho...
 [...]
 DIABO – Naja! Por sua causa, a gente perdeu o dia do samba!
 NAJA – Ah, o que não falta na Bahia é festa! Depois de amanhã, mesmo, tem a Festa de Santa Bárbara!
 [...]
 DIABO – Você tem certeza de que, aqui, nessa tal Festa de Santa Bárbara, a gente vai encontrar fiéis seguidores do mal?! Só tô vendo carola!
 NAJA – Diabo, deixe de agonia! Aqui na Bahia tudo acaba em sacanagem!
 DIABO – Essa cantoria tá me embrulhando o estômago!¹³⁵

Os trechos ressaltam o aspecto carnavalesco comumente associado à Bahia, reafirmando seu vasto calendário festivo e alguns dos objetos que compõem signos da baianidade comercializada através do turismo, como figa e fitinha do Bonfim. No trecho final, ainda temos um prenúncio da visão que afirma a contradição do baiano na fusão do sagrado e do profano – encontrar seguidores para o Diabo na festa da Santa Bárbara.

O anjo Gabriel, coadjuvante de Deus, é a figura que dispõe de um livro chamado MSD – “Minutos de Sabedoria Divina”. O volume compõe uma espécie de glossário para palavras relacionadas a assuntos diversos, mas, principalmente, relacionadas à Bahia. É um recurso interessante para fazer a ponte entre o céu e a terra, o catolicismo e o candomblé, as palavras do repertório “baianês” e a platéia, cuja composição é bem vasta, permeada de baianos e não baianos. Observemos o trecho abaixo:

DEUS – Ih, rapaz, você chegou atrasado como o Diabo! O dia do samba já acabou. Perdeu o horário, foi?
 DIABO – Perdi o horário e a mulher!
 DEUS – Tá danado!
 DIABO – Ela disse que ia comprar uma canga no Mercado Modelo e até agora não voltou!
 GABRIEL – Canga? O que é isso?
 DIABO – Deus é quem sabe!
 DEUS – Eu mesmo não! Gabriel, procure aí no MSD.
 DIABO – MST?
 DEUS – Não, MSD! Minutos de Sabedoria Divina!
 GABRIEL – Senhor, não tô encontrando “Canga”. Pode ser “Cangaço”?
 DEUS – Sua mulher é pistoleira?
 DIABO – Olha o respeito! Por sinal, o que é que vocês dois estão fazendo aqui?
 GABRIEL – Você acha que Deus vai deixar o Diabo solto?
 DEUS e DIABO (*juntos*) – Gabriel, não se meta!¹³⁶

¹³⁵POVOAS, Cacilda; SIMÕES, Cláudio; TAVARES, Gil Vicente. **Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia**. Salvador: Texto cedido pelos autores [s.n.], 2004, p. 21.

¹³⁶Ibidem, p. 19.

As figuras centrais, Deus e o Diabo, são arquétipos milenarmente opostos, da eterna luta entre o bem e o mal. A representação desses arquétipos, na montagem, não configura um Deus “essencialmente” bom e um Diabo “essencialmente” mau, o que já produz um estranhamento e joga com a expectativa do público. O tom satírico, presente como recurso para a comicidade, caracteriza um Deus piadista e um Diabo mal humorado, cujo contraste rende momentos muito cômicos. Também aqui, o jogo da oposição contribui para sustentar o discurso de complementaridade entre instâncias contraditórias, tempero “essencial” da Bahia:

DEUS – O que é que está acontecendo aqui?

GABRIEL – É o Diabo, Deus! Chegou aqui botando fogo pelas ventas.

DEUS – Pelo que eu estou vendo, ele tá é com fogo no rabo.

Gabriel ri.

DIABO – Não estou aqui pra piadas! Vocês acham que, somente porque moram na cobertura e eu, no subsolo, vocês podem ficar gozando com a minha cara.

DEUS – Se eu fosse gozar, com certeza, não ia ser com a sua cara, porque eu tenho bom gosto!

DIABO – Pra uma divindade que se diz de tão alto nível, você está com um humor bem rasteiro.

DEUS – E você, hoje, está com um mau humor do cão!¹³⁷

Vixe Maria! conta com muitos personagens e as composições são claras. Deus, o Diabo, Naja, Gabriel e o povo têm funções estabelecidas na narrativa, perfis delineados, visão de mundo próprias, estratégia que contribui bastante para a formulação de um mosaico de imagens que dê conta da Bahia. *Esse Glauber*, na contramão desse investimento, desenvolve a narrativa em torno de apenas dois personagens. Dessa forma, permite um trabalho mais aprofundado com os personagens, fornecendo ao espectador um maior contato com o universo escolhido, o dos cordeiros de bloco de trio.

O dualismo também é uma tônica em *Esse Glauber*, executada, entretanto, de forma mais radical e diversa. Os cordeiros apresentam visões de mundo opostas. As injustiças praticadas, a exploração do trabalho, as irregularidades de quem vive o carnaval à margem, ou, ainda, de quem necessita dele para sobreviver, trabalhando sem certeza de remuneração, compõem as sensações de Mundinha:

Essa gente faz de nois o que quê. Nois somo que nem a area que eles tiram das praia pra fazê reboco. Num custamo nada. Quem melhora um pouquinho virá fiscau, descarado, atravessadô que fatura a verba em cima de nosso trabaio. [...] Eu num posso perdê essa boca. Num tem nada que eu poça faze no carnavau fora do carnavau. Vô fazê o que? Comer bolacha véia de banana com suco de maracujá quente? Onde já se viu banana se dar bem com maracujá? Nunca!¹³⁸

¹³⁷ POVOAS, Cacilda; SIMÕES, Cláudio; TAVARES, Gil Vicente. **Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia**. Salvador: Texto cedido pelos autores [s.n.], 2004, p. 11-12.

¹³⁸ FRANCO, Aninha. **Esse Glauber**. Salvador: Gráfica Cartograf, 2005, p. 16.

O carnaval como uma experiência catártica em meio às condições desastrosas, como a possibilidade de ganhar uns trocados se divertindo com “os playboy”, bebendo o resto de cerveja deles e “cumeno água e pegano mulé” compõe as sensações de Qué:

O negocio é comê bolaxa veia e engoli sapo. É assim que a gente vai levando. E tem mais, onde é que cê vai se diverti mais do que aqui, juntinho dos barão, respirando o mermo ar, dançano a merma musica, aparaceno nas televisão? [...] Eu sô um home das realidade. A gente num tem saída, mulé, num tem nem entrada nem saída. A coisa é a coisa que ta aí. A gente pode muda alguma coisa? Não querem enrabá? Dano condição, vamo relaxar pra num arrombá. É dano que se recebe.¹³⁹

Pela leitura dos trechos, fica evidente o contraponto operado pelo universos dos cordeiros. Ao longo da encenação, diversos assuntos atravessam os diálogos dos dois trabalhadores e é interessante ver como a dramaturgia buscou mimetizar a linguagem da rua para recriar e dar corpo, com verossimilhança, a essas duas diferentes posturas ou perspectivas diante da vida miserável. Eles conversam sobre a merenda que não vão receber durante o dia de trabalho no Sol, sobre Julião, cordeiro que bateu por engano em um branco e foi preso, espancado e levado para o HGE, morrendo sem atendimento, sobre a camisinha distribuída na festa que Qualquer Um se recusou a usar, sobre a pílula anticoncepcional que a amiga de Mundinha só tomava no dia em que mantinha relações sexuais, sobre o salário mínimo, sobre diversos outros assuntos e sobre Glauber Rocha.

O estereótipo tem como sinônimos mais regulares o clichê, o lugar comum, o chavão, embora não possa ser confundido com eles. Inúmeros estudos têm se dedicado a investigar o estereótipo, em diversas instâncias, em sua articulação com aspectos políticos e culturais das sociedades. Para Durval Muniz de Albuquerque Jr., por exemplo, no livro já citado nessa dissertação, *A invenção do Nordeste e outras artes*, as imagens criadas em torno da região, seus estereótipos e clichês passam pela contribuição do próprio nordestino, que ratifica o papel do discriminado, ocupando esse lugar. Nesse caso, o que serve para identificar o nordestino conspira para sua estratificação como vítima. Antes e mais que procurar a suposta verdade nordestina, o plano de Muniz reside em mapear e avaliar as falas que constroem o Nordeste, problematizando as identidades e fronteiras fixas e introduzindo a dúvida nas certezas sobre esses objetos historicamente construídos.

Segundo Muniz “o discurso da estereotipia é um discurso assertivo, repetitivo, é uma fala arrogante, uma linguagem que leva à estabilidade acrítica, é fruto de uma voz segura e auto-suficiente que se arroga o direito de dizer o que é o outro em poucas palavras”. Ainda segundo o

¹³⁹FRANCO, Aninha. **Esse Glauber**. Salvador: Gráfica Cartograf, 2005, p. 18.

autor, “o estereótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e diferenças individuais são apagadas, em nome de semelhanças superficiais de grupo”¹⁴⁰.

Muniz admite, ainda, que o estereótipo é uma fala produtiva, não uma mentira que subjuga o elemento estereotipado. Ao ser subjetivado pelo estereotipado, o estereótipo se materializa, criando uma realidade para o que toma como objeto. O Nordeste e o nordestino são, portanto, invenções que não se constituem pelo desvio no funcionamento do sistema de poder, mas, antes, são calcados em relações de poder e saber inerentes a esse sistema de forças e dele constitutivos. Tanto o discriminado, “vítima” do processo de estereotipização, quanto o discriminador são efeitos de verdade, emersos de uma luta da qual se mostram os rastros.

Frederic Jameson, em seu texto *Sobre os estudos de cultura*¹⁴¹, ajuda-nos a compreender um pouco mais o papel do estereótipo nas relações culturais e de grupo. Segundo o autor, essas relações praticamente não podem, por definição, funcionar sem o estereotípico. Jameson estabelece que o grupo é, necessariamente, uma entidade imaginária, sendo que nenhuma mente individual o intui concretamente. A generalização de experiências individuais só é dada em um grupo de modo abusivo, assim, as relações em um grupo são sempre estereotípicas, posto que envolvem, quase sempre, abstrações coletivas de outro grupo.

A reflexão de Homi Bhabha sobre o estereótipo colonial¹⁴² o avalia como um modo complexo de representação, contraditório, ansioso e afirmativo, um modo ambivalente de conhecimento e poder. Pelo exemplo do discurso colonial, Bhabha ressalta o papel da fixidez como modo de representação paradoxal, que articula rigidez e desordem, estabelecendo-se como signo da diferença no discurso colonialista. O estereótipo tem como principal estratégia discursiva a fixidez, forma de conhecimento e identificação vacilante entre o que está sempre no mesmo lugar e algo que deve ser repetido sempre. Entretanto, é a ambivalência existente entre a atração e a repulsa pelo outro a principal força do estereótipo nos discursos coloniais.

Para Bhabha, o estereótipo é eficiente e essa eficiência é assegurada pela sua ambivalência. O sujeito colonial é construído pelo discurso e o discurso é o meio de exercício do poder colonial. O discurso articula formas de diferença e demonstra sua angústia diante delas. Da articulação entre rejeição e fascínio, surge, então, o estereótipo como a necessidade de uma construção que desloca e, ao mesmo tempo, preserva a diferença, operando como uma construção que exige retroalimentação.

¹⁴⁰ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001, p. 20.

¹⁴¹JAMESON, Frederic. Sobre os “Estudos de Cultura”. In: **Novos estudos**, CEBRAP, n. 39, jul. 1994.

¹⁴²BHABHA, Homi. A outra questão – o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. In: BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

Vale ressaltar a importância de não tratar fixidez e ambivalência como instâncias antagônicas. A fixidez atua na reiteração de imagens, a ambivalência opera na simultaneidade, negando a alteridade pelo jogo de reconhecimento e rejeição.

Estereótipo é uma palavra complexa, que envolve um processo cultural que demanda relação entre grupos e construção de discurso. Não se trata de uma mentira ou de uma falsa representação, mas, antes, de um desejo de “efeito de verdade”. Essas possibilidades de compreensão e definição do estereótipo são unânimes em afirmar a sua produtividade, como modo complexo e poderoso de representação e eficiente “produtor de verdades”.

O estereótipo e a identidade ou processos de identificação são termos que se cruzam em diversos aspectos. A identidade é um acordo temporário entre as posições de sujeito e as práticas discursivas. O trabalho discursivo que gera o processo de identificação visa criar unidade no interior do jogo de poder e exclusão. Para intuir e afirmar o que tal coisa é, faz-se necessário eleger e deixar de fora uma gama de possibilidades. Essa falta também compõe a identidade. E essas sentenças também se aplicam ao estereótipo, que seria, inescapavelmente, um processo de identificação, balizado pela fixidez e pela ambivalência.

No caso das montagens em questão, o estereótipo pode ser lido em muitos aspectos. Se partirmos do ponto de vista de seus criadores, teremos, na perspectiva de Jameson, uma visão parcial e estereotipada de um grupo letrado sobre um repertório de experiências ditas populares que têm a rua como grande espaço de encenação, parcial porque não há como dar conta de todas as individualidades e dimensões da experiência desse conjunto. O carnaval e a Bahia recriados nas montagens ainda foram filtrados pelo envolvimento, que gera um posicionamento específico, dos criadores com as instituições produtoras dos espetáculos, a FUNCEB e o Theatro XVIII, em suas vinculações políticas e turísticas, em suas políticas culturais, enfim. Além disso, os espetáculos, quando se colocam no lugar de uma fala baiana versando sobre a Bahia, estão, ao mesmo tempo, subjetivando e sendo subjetivados pelo estereótipo, construindo uma realidade para o que tomam como objeto, na perspectiva de Durval Muniz.

Vive Maria! atualiza as figuras arquetípicas de Deus e do Diabo, trazendo uma provocação que subverte as expectativas de sua platéia, criando um Deus piadista e um Diabo mal humorado. A leve subversão traz uma novidade ao que já se espera de representações sobre essas figuras. Os chifres continuam no Diabo, as barbas e roupas brancas em Deus, mas a composição dramática e cênica encontra outra nuance para a inserção da dualidade entre os dois personagens centrais.

Já as interferências de Naja e do anjo Gabriel operam como o contraponto estabelecido para informar às esferas opostas céu e inferno sobre o local idílico escolhido para o conflito. Naja é a conhecedora da terra, sugere Salvador como local de fundação da igreja e pesquisa sobre as

peculiaridades da região. Gabriel, através de seu MSD, tira as dúvidas divinas, fornecendo o glossário para palavras e expressões de uso restrito na Bahia. Ambos disparam imagens extremamente reconhecíveis sobre a cidade.

Todo Mundo e Qualquer Um também são visões parciais de um grupo letrado, que remontam a arquétipos: o pobre alienado e o pobre consciente da sua condição, aquele que adere e repete e aquele que incita o confronto. No entanto, os personagens são tratados em muitas nuances e do conflito central não emerge uma figura emblemática do cordeiro, mas possibilidades distintas de ocupar este lugar. A proposição não afirma a soma, mas o problema social.

É característico da forma dramática que tenhamos acesso direto às réplicas dos personagens, freqüentemente, sem interferência de um narrador. Portanto, é através delas que as imagens estereotípicas e as repetições de modelos nos chegam. A questão é o discurso que se sustenta a partir disso. A problematização que trago diz respeito às visões de Bahia que, através de tantas representações sobre a cidade e sobre o carnaval, as duas montagens encenam.

A linha entre o estereótipo e a identidade, nesses dois casos, é muito tênue. Formular uma visão sobre a Bahia, arraigada em imagens já tão recorrentes sobre a cidade, sendo esse discurso legitimado por um órgão oficial como a FUNCEB, que, em 2004, coerente com a política cultural do estado, vinculava a cultura ao turismo, estreita ainda mais os limites entre esses dois eixos. Trazer, para o centro das representações, um recorte ausente do que freqüentemente vê-se encenado sobre o carnaval amplia um pouco o acervo de possibilidades, mas não desloca esse eixo, porque também formula uma visão parcial sobre o outro.

O problema não é a afirmação da contradição em si, da mistura como “essência” da Bahia. É a propagação desse discurso através da festa mais excludente do cenário nacional, o carnaval baiano em seu atual formato, como fica evidente no final do espetáculo *Vixe Maria!*, momento em que o carnaval propõe a fusão de Deus e do Diabo. Atualmente, as práticas de exclusão em meio à maior festa popular do mundo são muito mais evidentes, embora, obviamente, não apareça nos veículos de divulgação da festa mais do que a idéia da mistura de raças e de sons, na terra da alegria.

O cordão de isolamento demarca territórios que não se tocam, mas convivem. E talvez essa seja uma boa metáfora para lermos a dimensão do estereótipo que torna mais fértil essa análise. A construção dos personagens centrais das duas peças, através da estratégia dualista, aponta para um sentido de complementaridade que pode passar do terreno da contradição para o da ambivalência com tranquilidade. Dentro disso, as imagens de Bahia produzidas por Deus e Diabo, Todo Mundo e Qualquer Um, e, também, pelos coadjuvantes de *Vixe Maria!*, são eficazes, justamente por serem repetidas à exaustão, guardando a simultaneidade do jogo entre atração e recusa.

Esse sentido ambivalente da representação estereotípica é muito próximo do sentido do sincretismo apontado bem acima por Ordep Serra. O sagrado e o profano não se excluem mutuamente, nem se fundem gerando uma unidade. Eles seguem em movimentação constante e paralela, algumas vezes, podendo chegar a uma espécie de síntese ou tradução cultural, que estabelece uma relação entre dois acervos de referências.

A baianidade é um texto construído, como afirma Milton Moura¹⁴³, posto que é:

texto, para isso concorrendo o trabalho de um sem número de artistas e escritores, como Jorge Amado e Dorival Caymmi [...] e também pelos diversos setores do empresariado do turismo e pelas elites que vêm ocupando o governo estadual e o municipal quase ininterruptamente desde os anos sessenta, que souberam captar e reelaborar o capital simbólico da baianidade na forma de uma propaganda que, ao mesmo tempo, apresenta a Bahia como a sede da fruição tropical e moradia de um povo feliz.

O que acontece, ainda segundo Milton Moura, é que a reiteração desses textos, em cidades que ele considera singulares, como é o caso de Salvador, acabam por incorrer em certa autonomização desses próprios textos, pela dimensão que assumem aos olhos dos cidadãos nativos e visitantes. E, uma vez reiterados na dinâmica das produções simbólicas acerca da cidade, estabelece-se um terreno profícuo para a atuação produtiva do estereótipo. Antes de tornarem-se gastas, pela repetição do uso, as imagens de Salvador que as produções simbólicas textualizam põem um vasto acervo criativo em processo de constante atualização. E os espetáculos que abordo são dois bons exemplos disso.

Michel Foucault afirma que:

em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada, e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade¹⁴⁴.

Os poderes e perigos do discurso atuam sobre e através do mesmo de maneira simultânea, não há como separar essas duas dimensões. Os procedimentos de controle de que Foucault nos fala regulam o discurso, mas não invalidam a ambivalência do jogo que ele instaura. Nesse sentido, o discurso estereotípico atua de forma assertiva, recortando de um rol de experiências uma face que ele constrói, em uma relação de atração e recusa, rejeição e fascínio, que fixa a diferença, através da

¹⁴³MOURA, Milton. **Carnaval e baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador**. Salvador: Tese de doutoramento, UFBA, 2001.

¹⁴⁴FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996, p. 8-9.

reiteração incessante de imagens e, ao mesmo tempo, ressalta a angústia diante da diferença, pela ambivalência entre reconhecê-la e rejeitá-la.

Os espetáculos que trago para análise ratificam os poderes e os perigos do discurso. Eles afirmam a eficácia do estereótipo, pela reiteração de imagens reconhecíveis que, de certa forma, singularizam a Cidade da Bahia. E também vivenciam a tensão de afirmar o que a Bahia é. Dentro disso, temos possibilidades de Bahia absolutamente diferentes e, ao mesmo tempo, muito próximas. A relação com a rua, enquanto espaço físico e experiência popular, presente nas duas montagens, é exemplo disso. O tratamento dado à rua atende a interesses diversos, lembremos dos aspectos turísticos e políticos das montagens. Por exemplo, o carnaval de *Vixe Maria!* consagra a mistura de Deus e do Diabo. O de *Esse Glauber*, o problema sem solução dos cordeiros. Ainda assim, não se pode negar que essas duas dimensões sejam também carnaval, como idéias que convivem em paralelo, nem sempre de forma harmônica.

Creio que cada montagem, à sua maneira, formulou uma proposição crível e verossímil sobre o que mais inquietou ou saltou aos olhos de seus criadores e produtores, dentro do largo pano de fundo que representou Salvador e o carnaval dessa cidade. O estereótipo, nesse sentido, é inescapável, entre outras coisas, porque a formulação pressupõe a visão de uma elite letrada sobre a experiência da rua, que não é compartilhada da mesma forma por quem a representa e por quem é representado, não atribuindo aqui um estatuto maior de legitimidade às produções simbólicas produzidas pelo povo, o estereótipo não tem classe social.

E já que a formulação estereotípica independe de classe social, lembremos de um dito popular bastante reiterado, que muito pode acrescentar a essa discussão: *uma mentira contada muitas vezes torna-se verdade*. O estereótipo, por muitas vezes, é considerado um produtor de mentiras que viram verdade. E, definitivamente, o estereótipo não é uma mentira. Mas também não é uma verdade. É discurso e, como todo discurso, é produzido no seio do controle e do poder. Menos do que galgar espaços em busca de uma verdade, ou de muitas, mais válido é tentar “ver historicamente como se produzem efeitos de verdade no interior de discursos que não são em si nem verdadeiros nem falsos”¹⁴⁵.

Esse tratamento contemporâneo que se dá ao discurso nos desloca da posição de conforto que nos dão muitas verdades pré-estabelecidas que fizeram parte de nossa construção. Ao que exatamente eu me refiro ao me definir como baiana? O quê que a Bahia tem? São perguntas que, contemporaneamente, exigiriam de mim respostas que agregassem isso e aquilo, ou que, pelo menos, apontassem para uma espécie de entre-lugar, que Silviano Santiago tão bem delineou, sobre

¹⁴⁵FOUCAULT, Michel. Verdade e poder. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p. 7.

outro contexto. “Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão”¹⁴⁶ e, porque não dizer, entre Deus e o Diabo, entre Todo Mundo e Qualquer Um, ali no espaço do entre, estaria assentada e escrita a belíssima Cidade da Bahia.

¹⁴⁶SANTIAGO, Silvano. O entrelugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silvano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 11.

EPÍLOGO

Os três capítulos que escrevi procuraram desenvolver uma argumentação em torno de alguns pontos que elegi como centrais para abordar os espetáculos *Esse Glauber* e *Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia*.

O texto teatral, a encenação e, mais especificamente, os personagens das montagens contaram com um capítulo cada um para serem descritos e analisados, de acordo com o eixo de leitura recortado por mim para os mesmos. Assim, o primeiro capítulo verifica o tópico identidade na dramaturgia das peças, o segundo versa sobre o carnaval e sua representação através das encenações e, o terceiro, investiga o estereótipo e o sincretismo, através dos personagens das tramas e do filme de Glauber Rocha, referido nas duas peças, *Deus e o Diabo na terra do sol*.

O primeiro ponto central recorrente ao longo da dissertação, muito coerente com o projeto *Etnicidades*, ao qual estou vinculada, diz respeito ao binômio a cidade letrada e a rua, que explora as relações entre o universo letrado, escolarizado, comumente associado às elites, e a rua, enquanto espaço físico e metáfora da cultura e experiência populares. Parte das representações que construíram a idéia de Bahia que temos pode ter seu percurso histórico demarcado através desse núcleo. O interesse nessa chave interpretativa se justifica também por serem os espetáculos que abordo, um eco contemporâneo da mesma.

A dificuldade de traçar um elo comparativo entre espetáculos aparentemente tão antagônicos, me levou a investir também em um segundo ponto central, o primeiro traço que me chamou atenção ao compará-los: a estratégia dualista presente nas duas narrativas, através do jogo de oposição estabelecido pelos seus personagens principais, *Deus e o Diabo*, *Todo Mundo e Qualquer Um*.

Ao longo dos capítulos, o aspecto dual, que menos que apontar para uma visão de mundo formulada nos termos do isto ou aquilo, nos mostra a possibilidade da ambivalência, firmada na produtividade da convivência de aspectos antagônicos, foi sendo desenvolvido com o apoio de outras oposições recortadas dos processos históricos que marcaram o delineamento do que hoje reconhecemos como Bahia, e também, da história do carnaval baiano. Os pares dicotômicos foram encontrando apoio em análises com as de Roberto DaMatta e Paulo Míguez, nomes que trouxeram a contradição como forma de interpretação, afirmando no conflito do antagonismo que ela

formula, a medida dos diversos aspectos que os problemas contemporâneos assumem. Como foi concluído pelos autores, o carnaval se alimenta de seus próprios conflitos, Dona Flor opta pela convivência com seus dois maridos.

Tal possibilidade de leitura nos abre caminho para que se repense a formulação platônica da contradição como um problema em si. A convivência de aspectos antagônicos demarca a complexidade das interpretações contemporâneas que admitem na ambivalência, no paradoxo, possibilidades concretas de ler as interdependências inerentes aos conflitos, ao jogo de oposições. Dessa forma, alguns maniqueísmos são desfeitos e outras leituras de mundo ativadas.

A complementaridade do encontro entre instâncias aparentemente contraditórias é flagrante em muitos momentos da análise comparativa que empreendi sobre os espetáculos. Nesse sentido, as peças se cruzam em semelhanças e diferenças. Destaco agora, um último aspecto referente às duas montagens, que demarca um contraste fértil para pensarmos na contradição, em toda a produtividade da sua ambivalência.

Ao pensarmos na forma como os personagens centrais foram compostos, veremos que o texto de *Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia* investe na construção de personagens que jogam com a expectativa de seu público. A configuração de um Deus piadista, que não se pretende a ser “essencialmente” bom, bem como de um Diabo mal humorado, que não se pretende a ser “essencialmente” mau, podem provocar um estranhamento perante o público, nesse caso, vinculado ao humor, o contraste rende momentos extremamente engraçados.

Tais características presentes nos personagens centrais de *Vixe Maria!* me levam a uma reflexão. Apesar das figuras arquetípicas de Deus e o do Diabo estarem tradicionalmente vinculadas ao poder, a peça, conforme foi construída, não revela a presença de antagonismo social. Embora alusões críticas aos poderes constituídos possam ser lidas na construção tanto de Deus quanto do Diabo, eles não representam um poder opressivo. O investimento contrastivo da peça mostra justamente o contrário, o que produz um quadro da Bahia que oblitera as relações de poder e as diversas faces do autoritarismo e da violência que historicamente marcam a cidade de extração colonial e escravista.

Esse Glauber, ao contrário, é radicado no antagonismo social, na exploração e na violência contra os personagens que representam a classe popular. O jogo dramático explicita o tempo todo esse investimento, inclusive estabelecendo na platéia o

desconfortável local que representa a figura do opressor. Na montagem, o opressor não tem voz, mas a sua fala é nítida através da reação dos personagens.

Tal reflexão deixa claro o deslocamento da possível expectativa do público em torno das figuras de Deus e do Diabo, como centros de um poder opressor, como acontece no filme de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na terra do sol*, no qual o protagonista se vê entre as forças de Sebastião, o Deus Negro, e Corisco, o Diabo Louro. Essa aparente contradição colabora para gerar uma empatia, pela via do humor, com o público. Já *Esse Glauber*, investe na clareza de sua perspectiva crítica, ressaltando o antagonismo social a ponto de optar pela ambivalência até no final, quando dois fechamentos de espetáculo são admitidos, deixando para o público o poder de decidir ou de estabelecer na contradição, uma possibilidade de leitura produtiva ainda que paradoxal.

5. REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. - 2ª- Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

ALVES, Lizir Arcanjo; BACELAR Jeferson; CUNHA, Eneida Leal. Bahia, colonization and cultures. In: VALDEZ, Mario; KADIR, Djelal (Org.). **Literary cultures of Latin America: a comparative history**. New York: Oxford University Press, v. 2, 2004, p. 1. Versão em português cedida pelos autores.

ARAÚJO, Nelson de. **História do Teatro**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1991.

ASSIS, Machado. A Igreja do Diabo. In: **A Cartomante e outros contos**. São Paulo: Moderna, 1995.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 187.

BHABHA, Homi K. A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. In: **O local da cultura**. 3 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo – Brasília: Edunb, Hucitec, 1993.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Lisboa: Portugália Editora. Coleção Problemas, 1957, p. 153.

CALIL, Carlos Augusto. O Testamento de Glauber. In: **Roteiros do Terceiro mundo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985, p. 7.

CANCLINI, Nestor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

CARVALHO, Bernardo. **Teatro**. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

CAYMMI, Dorival. Você já foi à Bahia?. In: **Caymmi in Bahia**. Rio de Janeiro: Polygram, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001, (p. 337).

CUNHA, Eneida Leal. **Dentro e fora da nova ordem mundial: a negritude de Salvador**. Rio de Janeiro: Grumo, no 6.2, p. 76.

DAMATTA, Roberto. Introdução. In: **A casa e a rua: cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 16.

DAMATTA, Roberto. **Do país do carnaval à carnavalização: o escritor e seus dois brasis**. In: Cadernos de Literatura Brasileira: Jorge Amado, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1995.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção: Glauber Rocha. São Paulo: Versátil Homevideo e Riofilme, 1964. Produtor: Luis Augusto Mendes, DVD.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

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

GOMES, Renato Cordeiro. **Cartografias urbanas:** representações da cidade na literatura. **Semear.** Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 1997, p. 1. Disponível em: http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/1Sem_12.html. Acesso em: jul. 2007.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GROTOWSKI, Jerzi. **Em busca de um teatro pobre.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GUANAES, Nizan. We are carnaval. In: **Netinho ao vivo.** Salvador: Polygram, 1996.

JAMESON, Frederic. Sobre os “Estudos de Cultura”. In: **Novos. Estudos,** CEBRAP, n 39, jul/1994, pp. 11-48.

MENDES, Cleise. A convivência dramática. In: **As estratégias do drama.** Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

MIGUEZ, Paulo. **Carnaval Baiano: as tramas da alegria e a teia de negócios.** Salvador: Dissertação de mestrado, UFBA, 1996.

MOREIRA, MORAES; ARMANDINHO. Chame-gente. In: **Mestiço é isso.** Salvador: CBS, 1986.

MOURA, Milton. Corda e cordão no carnaval da Bahia In: **Seminários de carnaval II.** Salvador: Pró-reitoria de extensão, 1999, p. 108.

MOURA, Milton. Prefácio. In: **Rumores da festa, o sagrado e o profano na Bahia.** Salvador: EDUFBA, 1999.

MOURA, Milton. **Carnaval e baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador.** Salvador: Tese de doutoramento, UFBA, 2001.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

POVOAS, Cacilda; SIMÕES, Cláudio; TAVARES, Gil Vicente. **Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia.** Salvador: Texto cedido pelos autores [s.n.], 2004.

PECHMAN, Robert Moses. **Pedra e Discurso: Cidade, História e Literatura.** In: Revista Semear 3. Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

RAMA, Angel. A cidade letrada. In: **A cidade das letras.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

REZENDE, Beatriz. **O súbito Desaparecimento da Cidade na Ficção Brasileira dos anos 90**. In: Revista Semear 3. Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

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

RISÉRIO, Antônio. **Uma História da Cidade da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

ROBATO, Lia. **As artes cênicas e o carnaval da Bahia**. In: Seminários de carnaval II. Salvador: Pró-reitoria de extensão, 1999.

ROCHA, Glauber. **Deus e o Diabo na terra do sol**. Coleção Glauber Rocha. São Paulo: Versátil Homevideo e Riofilme, 1964.

ROCHA, Glauber. **Estética da fome**. Site Tempo Glauber. Endereço eletrônico: http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html. Acesso em: março/ 2008.

ROCHA, Glauber; REZENDE, Sidney (Org.). **Ideário de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986, p. 191.

ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1983.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RUY, Afonso. **História do Teatro na Bahia**. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1959.

SANTOS, Jocélio Teles dos. O patrimônio é negro na origem e baiano na definição. In: **O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SANTIAGO, Silviano. Fechado para balanço. In: **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 101.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SENNA, Orlando (org.). ROCHA, Glauber. **Roteiros do terceyro mundo**. Rio de Janeiro: Alhambra, Embrafilme, 1985.

SERRA, Ordep. O Sagrado e o Profano nas “Festas de largo da Bahia. In: **Rumores da festa**, o sagrado e o profano na Bahia. Salvador: EDUFBA, 1999.

SILVA, Elias dos Santos; PEREIRA, Juvelina Zompero. **A dialética machadiana em A igreja do diabo: o homem como faces antagônicas em confronto perene**, 2005. Endereço eletrônico: <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.phtml?cod=34735&cat=Artigos>. Acesso em: julho/2007.

SILVA, Tomaz T. (org.); HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: **Identidade e diferença**. A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000

SITE OFICIAL DA EMTURSA. Endereço eletrônico: <http://www.emtursa.ba.gov.br/>. Acesso em: julho/2007.

SITE DO SBPC CULTURAL. **Entrevista com Márcio Meirelles**. Endereço eletrônico: <http://www.sbpccultural.ufba.br/identid/semana3/meirele.html>. Acesso em: julho/2007.

TENDLER, Silvio. **Glauber o filme, Labirinto do Brasil**. 2003.

VELOSO, Caetano. Deus e o Diabo. In: **Caetano... muitos carnavais**. Rio de Janeiro: Polygram, 1977.

VELOSO, Caetano. Atrás do trio elétrico. In: **Caetano... muitos carnavais**. Rio de Janeiro: Polygram, 1977.