Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura
Rua Barão de Gremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA
Tel.: (71)3283 - 6256 – Site: http://www.ppgll.ufba.br - E-mail: pgletba@ufba.br

LILIANE VASCONCELOS DE JESUS

O IMAGINÁRIO DA CIDADE CONTEMPORÂNEA: SALVADOR ENTRE O TEXTO E A TELA

SALVADOR
2016

Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura
Rua Barão de Gremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA
Tel.: (71)3283 - 6256 – Site: http://www.ppgll.ufba.br - E-mail: pgletba@ufba.br

LILIANE VASCONCELOS DE JESUS

O IMAGINÁRIO DA CIDADE CONTEMPORÂNEA: SALVADOR ENTRE O TEXTO E A TELA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras, na área de concentração Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura.

Orientadora: Profª. Drª. Nancy Rita Ferreira Vieira

Co-Orientador: Prof. Dr. Robert Moses Pechman

SALVADOR
2016

LILIANE VASCONCELOS DE JESUS

O IMAGINÁRIO DA CIDADE CONTEMPORÂNEA: SALVADOR ENTRE O TEXTO E A TELA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras, na área de concentração Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura.

Aprovada em 16 de dezembro de 2016.

Banca Examinadora

Denise Carrascosa França. _____
Doutoura em Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura pela Universidade Federal da Bahia, Brasil.
Universidade Federal da Bahia.

Florentina da Silva Souza._____
Doutoura em em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil.
Universidade Federal da Bahia.

Maria do Socorro Silva Carvalho. _____
Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo, Brasil.
Universidade do Estado da Bahia.

Nancy Rita Ferreira Vieira – Orientadora. _____
Doutora em Letras e Lingüística pela Universidade Federal da Bahia, Brasil.
Universidade Federal da Bahia.

Robert Moses Pechman – Co-Orientador. _____
Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas, Brasil.
Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A

Meu avô (*in memoriam*) e a todos os amantes da cidade.

AGRADECIMENTOS

Embora a escrita da tese seja um trabalho solitário, ela não se configura como um exercício que se faça sozinha. O resultado dessa pesquisa é fruto de múltiplas experiências, encontros e travessias, por Salvador e para além dela. Este espaço, reservado aos agradecimentos, é pouco para falar dos nomes daqueles a quem devo meu sincero apreço. Gostaria, entretanto, de destinar esse momento a todos aqueles que, de alguma forma, me ajudaram nessa longa jornada, com pequenos gestos, com carinho, com uma simples palavra de apoio e, mais do que tudo, por terem cruzado meu caminho com boas energias. Dedico o resultado final desse trabalho a todos vocês, que fazem/fizeram parte da minha história.

A Nancy Vieira, orientadora querida, fonte primeira que me despertou e incentivou a pesquisa desde a Graduação, meu muitíssimo obrigada por todos esses anos de amizade, dedicação, inspiração, puxões de orelha e, sobretudo, por me estimular a percorrer as veredas até chegar aqui, fazendo o processo de pesquisa e escrita serem muito menos solitários.

A Robert Pechman, co-orientador admirável. O nosso encontro foi para mim algo indescritível; antes leitora dos seus textos, hoje sou admiradora da simplicidade e da pessoa que tu és. Obrigada por me aceitar como orientanda, você me apresentou a um mundo que é possível. As nossas incansáveis conversas pelas avenidas cariocas fortaleceram ainda mais o resultado desse trabalho.

A Tais Viscardi, leitora, revisora, incentivadora da pesquisa, a pessoa que diz a palavra certa nos momentos mais difíceis. Obrigada pela sua amizade sincera, pelos contatos disponibilizados, por ter me emprestado várias vezes o ombro nos momentos de angústia e também me acompanhado nos momentos de júbilo dessa travessia.

A Letícia Pereira, amiga de jornada na estrada do doutoramento. A nossa alegria e amizade fizeram as noites de escritas muito mais leves e produtivas. É imensa a gratidão por dividir comigo essa etapa da vida.

A Cláudio Oliveira, pela amizade, leitura e correção final da tese.

A Florita, obrigada pelas conversas, indicações e incentivos, para além do mar da Bahia.

A Eneida Leal, pelas sugestões e contato com Renato Cordeiro Gomes.

A Emanuella Leite, minha gratidão por ter me apresentado à possibilidade do Doutorado sanduíche e por ter tornado o Rio de Janeiro muito mais baiano.

A Jamile, Ane e Vittorio. Pelo aconchego baiano em terras cariocas.

A Giovanna Zimermman, agradeço pela companhia carioca e pelas diversas conversas sobre os estudos de cidade.

A Tárcio V. Seus traços e sua arte me encantam. Obrigada por traduzir em imagens a nossa cidade.

A Chico, pela disposição e conversa sobre o cinema baiano.

Aos cineastas João Mattos, Paulo Alcântara e à produtora Solange Moraes, por terem disponibilizado o acesso a seus filmes. E ao meu amigo e escritor, Tom Correia, por me permitir ser leitora de seu livro quando ele ainda estava no prelo.

Às professoras que compuseram, com minha orientadora, a banca de qualificação desta tese, Denise Carrascosa e Socorro Carvalho, pela leitura atenta e sugestões proferidas para o aprimoramento da pesquisa.

Ao CNPQ, por ter me conferido a bolsa de Doutorado sanduíche, desenvolvida junto ao IPPUR/UFRJ, em 2015.

À UCSAL, pela licença concedida com remuneração.

Aos funcionários da Pós-Graduação em Letras, Thiago e Ricardo, pela presteza e atenção ao longo desses anos de Doutorado.

Aos amigos Taís, Cláudio, Lorena e Andréa, pela escuta e alegria.

E, claro, a minha família: Eliana e José, pela vida e amor; minhas irmãs, Lilian e Laís, pelo carinho e amizade.

Muito obrigada a todos vocês!

Salvador de ouro, meu berço e sarcófago, minha trincheira e horizonte, minha guerra e paz, fidelidade única de minha inconstância tanta. (RAMOS, 1996, p. 1).

RESUMO

A presente tese busca efetuar uma leitura de imagens que dão forma à cidade do Salvador na literatura e no cinema contemporâneo, em obras selecionadas. Parte do pressuposto de que a cidade, como a conjugação dos elementos arquitetônicos e humanos que efetivamente a compõem, permite (e talvez até instigue) investigações que deem conta desta cidade-texto. Pensando no recorte que é fundamental a todo procedimento científico, esta pesquisa intenta responder: Como se constitui a articulação entre o espaço físico da cidade e os diversos grupamentos humanos que por ela circulam na contemporaneidade? E, especialmente, como a literatura e o cinema expressam o imaginário urbano de Salvador? Por que surge esse grande interesse pelo estudo da cidade, se atualmente vivenciamos a crise urbana? Por esse viés, a reflexão aqui desenvolvida se debruça sobre visões empreendidas pela literatura e pelo cinema acerca de Salvador, utilizando estas narrativas para ampliar o olhar sobre a cidade. A fim de alcançar esse resultado, este trabalho elege a mirada dos Estudos Culturais, que investem nos diversos contextos da cidade enquanto texto, bem como em uma ótica multidisciplinar, alicerçada nos estudos urbanos. Compondo o *corpus* que delimita o alcance desta investigação, foram escolhidas algumas narrativas, datadas do século XXI: na literatura, *O canto da sereia*, de Nelson Mota (2002), *A rainha do Cine Roma*, de Alejandro Reyes (2010), *Salvador negro rancor*, de Fábio Mandingo (2011) e *Ladeiras, vielas e farrapos*, de Tom Correia (2015a); no cinema, *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado (2005), *Ó paí, ó*, de Monique Gardenberg (2007), *Estranhos*, de Paulo Alcântara (2009) e *Trampolim do Forte*, de João Mattos (2010). O que há em comum nestas obras, tornando-as adequadas para esta análise, é o fato de localizarem a narrativa no espaço urbano contemporâneo da cidade de Salvador, focalizando, sob diferentes perspectivas, a problemática urbana atual, e trazendo a cidade à cena. A pesquisa permitiu identificar nas obras do *corpus*, tanto em cinema quanto em literatura, a presença de discursos diversos sobre o imaginário de Salvador, retratando a cidade ora como cartão-postal vocacionado para o prazer e o encantamento, ora como uma urbe desigual, na qual a solidariedade e os afetos humanos são diariamente sufocados por crueldade, miséria e barreiras à ampla convivência entre os diversos segmentos da sociedade.

Palavras-chave: Cidade. Salvador. Literatura. Cinema. Imaginário urbano. Convivência.

ABSTRACT

The present thesis aims to give an interpretation of the imagery that shape the city of Salvador in literature and contemporary cinema, in selected works. Assumes that the city, as the combination of the architectural and human elements that effectively compose it, allows (and perhaps even instigates) investigations that represent this city-text. Thinking about the configuration that is fundamental to every scientific procedure, this research tries to answer: How does the articulation work among the physical space of the city and the various human groups that circulate through it in contemporary times? And, specifically, how do literature and cinema express the urban imagery of Salvador? Why does this great interest in studying the city arise, if we are currently experiencing the crisis of the city? By this approach, the reflection developed here focuses on visions about Salvador undertaken by literature and cinema, using these narratives to expand the way of looking at the city. To achieve this result, this work chooses the Cultural Studies' point of view, which invest in the different contexts of the city as a text, as well as in a multidisciplinary perspective, based on urban studies. Composing the set that delimits the scope of this investigation, some narratives were chosen, dated from the 21st century: in literature, *O canto da sereia*, by Nelson Mota (2002), *A rainha do Cine Roma*, by Alejandro Reyes (2010), *Salvador negro rancor*, by Fábio Mandingo (2011) and *Ladeiras, vielas e farrapos*, by Tom Correia (2015a); in cinema, *Cidade Baixa*, by Sérgio Machado (2005), *Ó paí, ó*, by Monique Gardenberg (2007), *Estranhos*, by Paulo Alcântara (2009) and *Trampolim do Forte*, by João Mattos (2010). What is common among these works, making them suitable for this analysis, is that they locate the narrative in the contemporary urban space of the city of Salvador, focusing, under different perspectives, the current urban problems, and bringing the city on stage. The research allowed to identify, in the works of the selection, in both cinema and literature, the existence of a number of meanings on Salvador's imagery, portraying the city sometimes as a postcard for pleasure and enchantment, sometimes as an uneven city in which solidarity and human affections are daily suffocated by cruelty, misery and barriers to the wide coexistence among the various segments of society.

Keywords: City. Salvador. Literature. Cinema. Urban imagery. Coexistence.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Introdução..... 14
Figura 2 Capítulo 2..... 22
Quadro 1 Verbetes do Dicionário de Baianês..... 38
Figura 3 Imagens que dialogam com o imaginário oficializadas pela prefeitura de Salvador, 1..... 40
Figura 4 Imagens que dialogam com o imaginário oficializadas pela prefeitura de Salvador, 2..... 40
Figura 5 Imagens que dialogam com o imaginário oficializadas pela prefeitura de Salvador, 3..... 41
Figura 6 Imagens que dialogam com o imaginário oficializadas pela prefeitura de Salvador, 4..... 41
Figura 7 Imagens que dialogam com o imaginário oficializadas pela prefeitura de Salvador, 5..... 42
Figura 8 Imagens que dialogam com o imaginário oficializadas pela prefeitura de Salvador, 6..... 42
Figura 9 Paradoxo de uma cidade tradicional e ao mesmo tempo moderna, 1..... 45
Figura 10 Paradoxo de uma cidade tradicional e ao mesmo tempo moderna, 2..... 46
Figura 11 Paradoxo de uma cidade tradicional e ao mesmo tempo moderna, 3..... 46
Figura 12 Paradoxo de uma cidade tradicional e ao mesmo tempo moderna, 4..... 46
Figura 13 Paradoxo de uma cidade tradicional e ao mesmo tempo moderna, 5..... 47
Figura 14 Paradoxo de uma cidade tradicional e ao mesmo tempo moderna, 6..... 47
Figura 15 O cotidiano da praia da Barra, 1..... 67
Figura 16 O cotidiano da praia da Barra, 2..... 68
Figura 17 O cotidiano da praia da Barra, 3..... 68
Figura 18 Cidade Alta e Cidade Baixa..... 72

Figura 19 Convergência entre o natural e o urbano..... 73
Figura 20 Sujeitos renegados da cidade, 1..... 76
Figura 21 Sujeitos renegados da cidade, 2..... 77
Figura 22 Excluídos em Salvador, 1..... 79
Figura 23 Excluídos em Salvador, 2..... 80
Figura 24 Excluídos em Salvador, 3..... 80
Figura 25 Comércio localizado na Ladeira do Pelourinho 1..... 98
Figura 26 Comércio localizado na Ladeira do Pelourinho 2..... 98
Figura 27 Cidadela fortificada por muros, 1..... 100
Figura 28 Cidadela fortificada por muros, 2..... 101
Figura 29 Cidadela fortificada por muros, 3..... 101
Figura 30 Capítulo 3..... 103
Figura 31 Capítulo 4..... 178
Figura 32 Feira de São Joaquim, Cidade Baixa..... 201
Figura 33 Pelourinho (Centro Histórico), filme *Ó paí,ó*..... 203
Figura 34 Praia do Porto da Barra..... 209
Figura 35 Cena de abertura do filme *Estranos,* 1..... 213
Figura 36 Cena de abertura do filme *Estranos,* 2..... 214
Figura 37 Prazer Barato, *Trampolim do Forte*..... 219
Figura 38 Prazer Barato, *Ó PAÍ, Ó*..... 220
Figura 39 Personagens que habitam os Alagados, em Salvador, 1..... 224
Figura 40 Personagens que habitam os Alagados, em Salvador, 2..... 224
Figura 41 Gueto retratado no filme Estranhos, 1..... 226
Figura 42 Gueto retratado no filme Estranhos, 2..... 226
Figura 43 O corpo como capital simbólico, 1..... 229
Figura 44 O corpo como capital simbólico, 2..... 229
Figura 45 O corpo como capital simbólico, 3..... 230
Figura 46 Profissionais do sexo do Porto da Barra, 1..... 233
Figura 47 Profissionais do sexo do Porto da Barra, 2..... 233
Figura 48 Profissionais do sexo do Porto da Barra, 3..... 234
Figura 49 Meninos e meninas no filmes *Ó, paí, ó*..... 237
Figura 50 Meninos e meninas nos filmes Trampolim do Forte..... 238
Figura 51 Meninos pobres que perambulam pelas ruas, *Ó, paí, ó*..... 240

Figura 52 Meninos pobres que perambulam pelas ruas, *Trampolim do Forte...* 240
Figura 53 Porto da Barra como moradia, 1..... 242
Figura 54 Porto da Barra como moradia, 2..... 243
Figura 55 O espírito de luta ainda permeia a praça, 1..... 249
Figura 56 O espírito de luta ainda permeia a praça, 2..... 249
Figura 57 O espírito de luta ainda permeia a praça, 3..... 250
Figura 58 Encontro com a cidade, 1..... 251
Figura 59 Encontro com a cidade, 2..... 252
Figura 60 Encontro com a cidade, 3..... 252
Figura 61 Conclusão..... 254

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 15

2 O MAPEÁVEL DA CIDADE 23

2.1 DESAFIOS DE LER E ESCREVER A SALVADOR CONTEMPORÂNEA 37

2.2 A CIDADE COMO PERSONAGEM 52

2.3 CARTOGRAFIAS DO DESEJO: A CIDADE NARRADA 63

2.3.1 Entre mares e desejos: a cidade superfície 65

2.3.2 A cidade excluída: geografias da desigualdade 74

2.3.3 A cidade murada: interdição e medo 88

3 SALVADOR: PERSONAGEM DA LITERATURA 104

3.1 ENTRE FARRAPOS E RANCORES: A CIDADE OBSCENA 115

3.2 A CONDIÇÃO SENSÍVEL DA CIDADE 133

3.3 SALVADOR DE OUTRORA: MEMÓRIA, GESTOS E RELATOS 145

3.3.1 Salvador da saudade: entre travessias, rampas e bondes 152

3.4 SALVADOR E A TAL FELI(Z)CIDADE: CARNAVAL, CARNAVAIS 162

4 SALVADOR: PERSONAGEM DO CINEMA 179

4.1 O CINEMA COMO RETRATO DA CIDADE 179

4.1.1 Luz, câmera, ação: Salvador (em) cena 192

4.2 SALVADOR: GUETOS E SUBMUNDOS DA CIDADE CONTEMPORÂNEA 215

4.2.1 Esquinas e “Inferninhos”: a cidade noturna 227

4.2.2 Ruas, becos e guetos: rumores da margem 236

4.3 QUANDO A CIDADE RESISTE: PRAÇAS, MARES E TRAMPOLINS 246

5 DAS IMAGENS DO DESEJO ÀS IMAGENS DO SONHO... SALVADOR, AQUILO QUE ELA NÃO É 255

REFERÊNCIAS 262

Figura 1 – Introdução

Fonte: Tárcio V., 2016.

1 INTRODUÇÃO[1]

As casas tão verde e rosa
Que vão passando ao me ver passar
Os dois lados da janela
E aquela num tom de azul
Quase inexistente azul que não há
Azul que é pura memória de algum lugar (VELOSO, 2016, p. 1).

Manhã ensolarada de alguma quinta-feira de Janeiro. Era quase que uma rotina, pegar o trem para chegar à estação da Calçada, e de lá outra condução para o centro comercial de Salvador. Mas, nesse dia, algo de muito especial tinha acontecido para ela, era a segunda quinta-feira do mês de janeiro; no calendário baiano, essa data é dedicada à Lavagem do Bonfim.

A cidade tinha amanhecido muito diferente, a paisagem mudara, parecia mais alegre. O fato é que aquela menina nunca tinha visto uma multidão toda de branco reunida na estação de trem. Eram famílias, moças e rapazes, crianças, ambulantes, grupos de senhoras, baianas e seus potes de água de cheiro. Ela identificou também alguns conhecidos. Todos pareciam ter combinado, naquele dia, que usariam a mesma cor de roupa e caminhariam juntos para uma única direção. O burburinho crescia, à medida em que mais pessoas afluíam. O perfume de alfazema que exalava na estação a inquietava e ao mesmo tempo despertava emoção. Entusiasmado, seu avô lhe contava sobre a festa para o santo e sobre como a cidade parava, mesmo não sendo feriado. Eram muitos os relatos, mas a forma como ele se referia às coisas de Salvador despertava o orgulho da menina, por agora fazer parte dessas histórias.

O avô repetia, animado, o nome “Cidade da Bahia”. Era um amante dela, colecionava seus postais, suas histórias. Não costumava faltar a nenhuma grande manifestação popular. Na verdade, ele vivia a cidade, caminhava por ela e contava à neta muitas histórias sobre os lugares, as igrejas, os novos prédios. Era um grande conhecedor da cidade.

Era a primeira vez que ela podia participar de tudo aquilo. Para uma criança de oito anos, a cena da estação se via ao mesmo tempo como estranhamento e

[1] Tese normatizada conforme regras da Instituição e da Associação Brasileira de Normas Técnicas publicadas em 2012 (ABNT NBR 6024) e coletânea de 2011: ABNT NBR 6023, ABNT NBR 6027, ABNT NBR 6028, ABNT NBR 6034, ABNT NBR 10520, ABNT NBR 14724 e ABNT NBR 15287.

como novidade, parecendo-lhe muito grande, diversa das imagens que costumava apreciar nos livros de história da biblioteca do avô.

Sim, ele era um amante de livros e construíra um pequeníssimo acervo de livros de gêneros variados: romances, poesias, enciclopédias, revistas e alguns discos de Caymmi. A menina costumava passar tardes folheando aquelas páginas e ouvindo Caymmi, seus lamentos do mar e a saudade da Bahia. Conhecia, através daquele material, um pouco da cidade, algumas transformações, suas festas. Encantava-se ao rever imagens antigas de carnavais dos quais o avô participara, contemplando uma multitude de imagens que falavam de uma Salvador de sonhos.

Para ela, naquele tempo de outrora, a cidade era muito mais do que um simples espaço físico; anelava o desejo de conhecê-la, só para poder acessar a memória do avô sobre sua cidade. Aquele dia de janeiro e o entusiasmo com que ele sempre contava das coisas da Bahia para a neta deixaram marcas que a trouxeram até aqui. Tudo isso fez parte da minha formação e a necessidade de conhecer a cidade me levou aos caminhos da cidade e aos diversos símbolos que constituem seu imaginário, conceito que pode ser entendido como “[...] imaginação produtiva ou criadora, sistemas de significações, significados, significantes criados por cada sociedade ao fazer a história.” (CASTORIADIS, 1982, p. 154). Cada sociedade, cada cultura constrói seu imaginário. E, na representação do imaginário urbano baiano construído pela literatura e pelo cinema, busco ler e caminhar por Salvador na contemporaneidade.

Trouxe essa recordação de infância para informar aos meus leitores que essa tese é fruto, antes de tudo, de uma motivação dos verdes anos, de uma vivência na cidade da memória, de sensações de quando caminhava pelas ruas, imersa no imaginário da cidade, ou quando me deparava com relatos de pessoas que, como eu, apreciam as cidades. Esta motivação cresceu comigo e me conduziu aos caminhos de uma tese sobre Salvador. O que se verá, daqui para frente, é uma pesquisa que busca conhecer os diversos imaginários sobre a soterópolis na contemporaneidade, alicerçados no prazer de estudar essa temática que há tanto tempo me afeta.

Parto do princípio de que a cidade é constituída não somente por seu espaço físico, mas também por meio da relação impressa entre a pedra e o discurso. Afinal, como afirma Italo Calvino (1990, p. 85)**,** a cidade pode ser vista como um símbolo que permite “[...] exprimir a tensão entre a racionalidade

geométrica e o emaranhado de existências humanas [...]", o que quer dizer que uma cidade não se constitui apenas de sua materialização física. Com efeito, ela se delineia como cidade a partir de um jogo discursivo que a representa e a constitui, dando sentido ao aglomerado pétreo e à interação humana nesse espaço. A cidade, concebida tanto na condição física quanto na de objeto de discurso, torna-se uma proposta, um tema, um problema, uma construção simbólica para representação que busca dar conta da experiência da vida social:

> As cidades desenvolvem uma linguagem mediante duas redes diferentes e sobrepostas: a física, que o visitante comum percorre até perder-se na sua multiplicidade e fragmentação, e a simbólica, que a ordena e interpreta, ainda que somente para aqueles espíritos afins, capazes de ler como significações o que não são nada mais que significantes sensíveis para os demais. (RAMA, 1985, p. 53).

Inventa-se a cidade através de redes simbólicas. Fala-se dela, tira-se sua concretude mineral e constrói-se uma história. Efetiva-se uma memória, um sentido, e a cidade adquire assim o que o poeta chama de "alma". Nesse momento é que ela ganha corpo discursivo e a "pedra vira discurso" e o "discurso vira pedra" como observa Pechman (2002). Tais metáforas são estabelecidas e produzidas a partir de imagens urbanas. Essa representação imagética coloca-nos diante de uma densa rede simbólica que institui o imaginário da cidade, como bem define Armando Silva (2001, p. XXVI):

> O que faz uma cidade diferente da outra não é só a sua capacidade arquitetônica que ficou para trás após o modernismo unificador em avançada crise, mas os símbolos que os seus próprios habitantes constroem para representá-la. E os símbolos mudam as fantasias que uma coletividade elabora para fazer sua a urbanização de uma cidade.

É nesse sentido que podemos ler Salvador, pensando nos símbolos que constroem o imaginário e que, além de particularizar a cidade, formatam os modos de ser e de agir das pessoas que habitam o lugar. A representação, por conseguinte, é vista como processo cultural que permite adentrar a diversidade de possibilidades dos estudos sobre a cidade.

De fato, compreender as representações da cidade na ficção costumeiramente convoca o pesquisador a caminhar pelo fio da navalha, na busca por identificar tipos, traços, ideias recorrentes e quaisquer outras características que permitam estabelecer, metodologicamente, uma leitura sobre a representação da

cidade em narrativas. O impulso de apreender a cidade pelo viés da narrativa é, com efeito, amplamente disseminado:

> O homem sempre se sentiu atraído por este espaço que é tão seu, espaço construído por ele, obra sua, modificada constantemente pela sua intervenção. Edificar a terra, construir a cidade, espaço a cuja posse o homem tem direito e que é testemunha da sua autonomia.
>
> Talvez por isso a representação da cidade tem sido uma constante na literatura. Presença na poesia, na ficção, o espaço urbano se oferece, como um texto, como um corpo, a diferentes leituras: território textual, devassado pelo olhar afetivo dos escritores. (CURY, 2013, p. 10).

Trazendo a discussão mais para perto do que tratamos por aqui, assumi o propósito, com esta tese, de ir ao encontro de obras contemporâneas que deem sua contribuição para a construção de um imaginário sobre Salvador.

Esta determinação, claro, não surgiu em um vácuo social e emocional. Como sói acontecer como tantos pesquisadores, parti, como falei no início, de inquietações pessoais, mas não apenas delas. Há que considerar o gérmen da curiosidade, que encontra, no foro íntimo, o solo fértil para se desenvolver. Em meu caso, o desejo acadêmico de trabalhar com textos que remetessem a Salvador e à baianidade já era antigo.

Desde o fim da Graduação estava apaixonada pela temática, e o Mestrado me deu a oportunidade de que precisava para aprofundar leituras e reflexões. Na ocasião, me debrucei sobre a obra do escritor baiano Xavier Marques, na tentativa de (re)compor um retrato possível do que seria a baianidade em seu alvorecer, entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século seguinte. Desejando mais, lancei-me ao Doutorado, disposta a dar voz à inquietação que ainda me consumia de saber mais sobre a capital soteropolitana.

O ponto de partida foi dado pela motivação interna, mas ela, por si só, não sustentaria uma investigação científica. Metodologicamente, há passos que precisam ser dados para legitimar um estudo, etapas que não podem ser queimadas. Começamos pelo problema que embasou a pesquisa, que foi: “Como flagrar e problematizar\contrastar as diversas imagens\cenários contemporâneos da cidade de Salvador, construídas na literatura e no cinema?”. Para esta pergunta, a resposta provisória que encontramos, à guisa de hipótese, foi: “Salvador narrada por esses dois dispositivos se torna uma protagonista das narrativas, nas quais o Outro

da cidade ganha voz e vez, sendo parte ativa nas imagens que constroem Salvador contemporânea.”.

A fim de balizar o estudo, tecemos como objetivos: “Verificar como as narrativas selecionadas constroem o imaginário urbano de Salvador, na contemporaneidade; discutir como as linguagens literárias e cinematográficas figuram o discurso de baianidade no cenário nacional contemporâneo; promover uma reflexão acerca das relações das personagens com os espaços descritos nas obras como instituidores do imaginário social de Salvador.”.

Toda pesquisa precisa de um corpus. Selecionamos obras fílmicas e literárias, a saber: na literatura, *O canto da sereia*, de Nelson Mota (2002), *A rainha do Cine Roma*, de Alejandro Reyes (2010), *Salvador negro rancor*, de Fábio Mandingo (2011) e *Ladeiras, vielas e farrapos*, de Tom Correia (2015a); no cinema, *Cidade Baixa*, dirigido por Sérgio Machado (2005), *Ó paí, ó*, dirigido por Monique Gardenberg (2007), *Estranhos*, dirigido por Paulo Alcântara (2009) e *Trampolim do Forte*, dirigido por João Mattos (2010).

Um questionamento que poderia ser levantado a respeito da escolha das obras a serem perscrutadas seria por que trabalhar com objetos culturais oriundos de dois suportes midiáticos tão diferentes. Inegavelmente, fui seduzida pela chance de trabalhar com a cidade representada no texto-palavra e no texto-imagem, de verificar em que convergem, de que maneira dialogam estas obras que se arvoram a tentar capturar Salvador, no papel e no ecrã.

Na condução desta pesquisa, é importante mencionar o quão fundamentais foram os aportes de determinados teóricos, sem os quais este trabalho simplesmente não lograria existir. Dentre eles, cumpre mencionar as sempre perspicazes leituras do historiador Antonio Risério (1988, 1995, 2004, 2012) e o olhar atento à cidade de Renato Cordeiro Gomes (2000, 2008, 2009) e Robert Pechman (2002, 2007, 2013, 2014a, 2014b), além do incontornável Italo Calvino (1990, 2004). Estes pensadores, referencio e reverencio.

A parte textual desta tese está dividida em cinco seções. Além da introdução e de “Das imagens do desejo às imagens do sonho... Salvador, aquilo que ela não é”, que faz as vezes de considerações finais, há ainda três capítulos.

“O mapeável da cidade”, discute as formas como Salvador é pensada no imaginário. Iniciando o mergulho sobre as obras do *corpus*, intento compreender a cidade enquanto personagem, em suas feições convidativa e estéril. Moveu-me,

particularmente, a necessidade de procurar verificar, nas narrativas selecionadas, a existência de processos de exclusão, seja ela um constructo arquitetônico ou uma fuga ao princípio humano de gregarismo. Ainda neste capítulo, trabalhei com a pretensão de comprovar se a soterópolis comparece, nos textos estudados, apenas como cenário ou se, imbricada às narrativas, nelas se desenvolve como personagem.

Na sequência, que nomeei de “Salvador: personagem da literatura”, procurei analisar os textos literários *O canto da sereia*, de Nelson Mota (2002), *A rainha do Cine Roma*, de Alejandro Reyes (2010), *Salvador negro rancor*, de Fábio Mandingo (2011) e *Ladeiras, vielas e farrapos*, de Tom Correia (2015a). Nesta exploração, intentei visualizar a capital soteropolitana exercendo, nas obras consultadas, papel ativo que ultrapassa o de mero ambiente por onde seres humanos se movimentam. Busquei, nas configurações que caracterizam e instituem a cidade, argumentar sobre a validade de reconhecê-la como personagem. Nas seções secundárias que compõem este capítulo, registrei: as maneiras como o horror e a barbárie são retratados pelos autores, relatando o abuso que sofrem os fracos nas mãos dos mais fortes e mostrando a faceta do sexo como transgressão que rompe tabus e violenta; as peripécias que dão sobrevida à combalida conviviabilidade nos grandes centros urbanos; Salvador vista pelas lentes da memória; a ambiguidade de olhares sobre o carnaval.

Por fim, “Salvador: personagem do cinema”, me propus a perscrutar as películas *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado (2005), *Ó paí, ó*, de Monique Gardenberg (2007), *Estranhos*, de Paulo Alcântara (2009) e *Trampolim do Forte*, de João Mattos (2010). Após um breve panorama histórico, situando cronologicamente as obras estudadas, parti para a análise propriamente dita. As representações imagéticas da cidade, dando conta de sua decadência e, por vezes, quase total anomia, dão a tônica de parte de minhas reflexões. Não pude me furtar de perceber – e isto influiu drasticamente na maneira como subdividi o capítulo – que há um aspecto dicotômico nesta visão de cidade, em que têm destaque os guetos e submundos, mas, simultaneamente, abre-se um espaço para debater possíveis, ainda que localizados, instantes/locais em que a coisificação do ser humano se queda em suspenso.

Gostaria, antes de convidar meu leitor a virar a página e me acompanhar nesta aventura por obras que tocam a capital soteropolitana, de deixar o alerta que a

prudência e a humildade acadêmica tornam essenciais: este trabalho, em que pese a dedicação e o tempo nele investidos, se propõe apenas a contribuir com o estudo do tema, jamais se arrogando à presunção de dar palavra definitiva sobre o que quer que seja.

Figura 2 – Capítulo 2

Fonte: Tárcio V., 2016.

2 O MAPEÁVEL DA CIDADE

A vida urbana está presente em boa parte das narrativas cinematográficas e literárias produzidas a partir de 2000, em Salvador. Esta predominância muitas vezes vem acompanhada do questionamento da própria concepção de urbano arquitetada pelo mundo moderno[2]. Neste contexto, um dos aspectos mais significativos da produção literária e fílmica contemporânea gestada na capital baiana consiste na presença da cidade de Salvador como um elemento imprescindível para o andamento de tais narrativas. A cidade cresceu e se tornou cenário de um espetáculo, onde as ações cotidianas acontecem e dão formas aos nossos quadros de vida. Percebemos, então, uma emergência de narrativas que trazem a cidade como foco indispensável para o encadeamento dos textos e de seus nexos, havendo uma apreensão do espaço urbano como meio no qual passam a se impor as problematizações e os paradoxos da contemporaneidade.

Segundo Giorgio Agamben (2009), a noção de contemporaneidade está atrelada a uma peculiar relação de proximidade e de distanciamento com o tempo. Por este prisma, depreende-se que estar na contemporaneidade não significa necessariamente ser contemporâneo, como afirma o autor:

> A contemporaneidade [...] é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta se aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Nesse sentido, a contemporaneidade é algo que nos escapa, pode ser compreendida muito mais como um estado de espírito do que por uma definição exata de um dado temporal. Assim, o momento presente é apreendido por meio de "fraturas", na tentativa de "[...] perceber no escuro do presente esta luz que busca nos alcançar e não o pode fazer." (AGAMBEN, 2009, p. 65).

O tempo presente é um olhar escorregadio, algo que se esvai no momento da sua apreensão, não há um olhar totalizador, e sim um olhar fissurado para aquilo

[2] Para exemplificar algumas textualidades, podemos citar a produção literária de autores baianos como: *Cidade singular* de Mayrant Gallo (2013); *As baianas* de Carlos Barbosa e outros (2012); *Ao longo da linha amarela* de João Filho (2009). Já no cinema, podemos citar: *Eu me lembro* de Edgar Navarro (2006); *Esses Moços* de José Araripe Jr. (2004); *Depois da chuva* de Cláudio Marques e Marília Hughes (2013).

que pode ser alcançado. A partir desse aspecto, o espaço ganha uma relativa representatividade diante das frestas do próprio tempo e é justamente a partir dessa perspectiva que a cidade coincide com a possibilidade de compreensão do tempo presente. Como sugere Luís Alberto Santos (1999, p. 131), a cidade é a forma contemporânea que melhor representa o homem da atualidade, que sabe se relacionar com o espaço e se organizar no tempo. Desta forma, o espaço se torna fator preponderante para percebermos as transformações e relações de convívio atuais; afinal, como sinalizam Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes (2008), o espaço pode ser considerado nos dias atuais como uma categoria privilegiada para se pensar os dias em curso, já que diversos setores do conhecimento recorrem a ele para entender essas transformações e variadas são as maneiras de entendê-lo: lugar, não-lugar, entre-lugar, território, centro/periferia, mundial/local, entre outros.

Com o vislumbre fornecido por esta rápida constatação da versatilidade do tópico, surgem alguns questionamentos que buscam direcionar o nosso olhar sobre a relevância que o espaço urbano ganha na contemporaneidade: Por que surge esse grande interesse pelo urbano, se atualmente vivenciamos a crise da cidade? Ainda é possível descrevê-la num momento em que seu próprio sentido é posto em questionamento?

Algumas hipóteses podem ser consideradas, na tentativa de buscar respostas para essas perguntas. Primeiramente, há que se levar em conta que as artes contemporâneas costumeiramente se originam nos grandes centros urbanos (Salvador ocupava, em 2015, segundo estimativas, o terceiro lugar entre as maiores metrópoles do país[3]).

Vale também observar que se, durante a modernidade, as grandes cidades eram um tema a ser perseguido pelas narrativas, hoje se tornaram um assunto inesgotável para as produções artísticas. Segundo Nelson Brissac Peixoto (2004, p. 13), a paisagem da cidade contemporânea é onde tudo acontece, ou seja, o espaço em que as intervenções da arte apreendem a cidade como um campo rico de “[...] fluxos, em trânsito permanente, sistemas de interfaces. [...] Um campo vazado e permeável através do qual transitam as coisas. Tudo se passa nessas franjas, nesses espaços.”. Flagrar e descrever a diversidade desses acontecimentos causa

[3] De acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) (2016), a estimativa populacional de 2015 para Salvador seria de 2.921.087 habitantes, atrás apenas das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, respectivamente com 11.967.825 e 6.476.631 habitantes.

uma inquietação diante da impossibilidade de abarcar o todo, pois a cidade atual já não é mais narrada a partir de única e exclusiva centralidade. Salvador atualmente se apresenta como a capital das microcidades: a partir de transformações históricas e culturais, outras cidades se insinuaram no seio da capital baiana.

> A metrópole moderna de avenidas agitadas e de imóveis verticais em área como a Pituba é esquecida quando se chega ao centro antigo formado pelos casarões imponentes da época em que era o centro administrativo e financeiro da cidade. [...].
>
> Mesmo localidades mais modernas como Cajazeiras reivindicam identidade própria para se possível virar [sic] uma cidade independente. (PRIMEIRA ccapital do Brasil, 2015, p.1).

A visão global exclusiva da cidade como um todo se perdeu diante das imagens descontínuas que constroem a urbe atual. A periferia, os bairros de classe média e alta se transformaram em núcleos descentrados e novas urbanidades[4] dentro da própria cidade, assim foram construídos. A cidade, por conseguinte, se apresenta como um mosaico de imagens sobrepostas que são incapazes de serem enumeradas diante de um conjunto infinito de possibilidades, como num *videoclipe*. Para lembrar García Canclini (2001, p. 154), pode-se pensar que:

> As grandes cidades, dilaceradas pelo crescimento errático e por um multiculturalismo conflitante, são o cenário em que melhor se manifesta o declínio das metanarrativas históricas das utopias que imaginaram um desenvolvimento ascendente e coeso através do tempo [...].

Mergulhar na miríade de facetas das cidades passou a ser uma tarefa inesgotável e fonte de inspiração constante tanto para a literatura, quanto para o cinema. É o caso das textualidades atuais sobre Salvador, nas quais percebemos que se inserem outras cidades – ou melhor, outras histórias – que compõem o cenário das narrativas sobre a cidade.

Segundo Renato Cordeiro Gomes (2009, p. 21), "[...] [a] cidade é, na verdade, uma máquina de narrar.". O narrador, face a diversidade de imagens fragmentadas, atua como um operador de *zapping*, ativando a variedade de imagens urbanas e construindo um possível quadro de registro da cidade. São imagens em retalhos, que contribuem para uma leitura dispersa.

---

[4] Urbanidade aqui se refere aos aspectos imateriais, configurações urbanísticas de se ver e estar na cidade.

Cada momento registrado revela a cidade na sucessão de imagens que fazem parte de sua polifonia: o antigo, o novo, o perto e o longe se exasperam na digressão, na dificuldade de se conceber o todo. Nesta tentativa de apreensão da realidade, o caleidoscópio urbano atual de Salvador possibilita variadas interpretações, nas quais se imbricam as diversas linguagens que têm a cidade em uma perspectiva múltipla. Há toda uma variedade de olhares que ora se cruzam, ora se distanciam, contribuindo para ler, reler e alimentar o imaginário urbano que institui a cidade.

> A função da arte é construir imagens da cidade que sejam novas, que passem a fazer parte da própria paisagem urbana. Quando parecíamos condenados a imagens uniformemente aceleradas e sem espessura, típicas da mídia atual, reinventar a localização e a permanência. Quando a fragmentação e o caos parecem avassaladores defrontar com o desmedido das metrópoles como uma nova experiência das escalas, da distância e do tempo. Através dessas paisagens redescobrir a cidade. (PEIXOTO, 2003, p. 15).

Ora, o que observamos é que Salvador deixa de ter uma presença encorpada, única: a experiência do conjunto se esvai ao ser confrontada com a ideia de pensar a cidade como um agregado singular, no qual novas geografias físicas e humanas são mapeadas pelas narrativas literárias e cinematográficas, na medida em que as relações pessoais perpassam por uma concepção fraturada, cujas identidades singulares e exclusivas se manifestam incessantemente. Outras formas e outras vozes que, por um período da história de Salvador, foram subalternizadas ou ecoaram no espaço citadino como um problema para a crença no progresso e modernização[5], por exemplo, ganham, na atualidade, diferentes ressonâncias. Surgem arquiteturas de lugares, não-lugares e territórios decorrentes do contexto espaço-temporal flexível e transitório que instituem fronteiras simbólicas hierarquizadas pelas relações dos grupos sociais nos espaços da cidade.

Outra hipótese que salvaguarda o interesse constante das narrativas pela cidade é a relação que pode ser estabelecida entre ela e a cultura. A vida urbana,

[5] No final do século XIX e início do século XX a grande quantidade de negros no espaço urbano maculava a modernização, pautada no ideal de civilização europeia. Era preciso alinhar as cidades brasileiras com os padrões vindos da Europa, implantar ares de modernidade, e a situação das cidades, imersas em insalubridade e grande quantidade de negros e pobres no espaço urbano, destoava desse projeto modernizador. Se uma das metas da aplicação direta deste ideário levada a cabo no Rio de Janeiro, no governo de Pereira Passos, era a obtenção da homogenização cultural e racial, a transformação da cidade abraçava o processo de desafricanização para a introdução da modernidade.

desde a sua concepção, sempre esteve ligada à ideia de *polis,* de comunidade e de convivência com o desconhecido no ambiente público, como assegura Oskar Negt (2002, p. 22): “É lá que se desenvolve a cultura e o contato com o estranho, um contato aceito e tolerado com o que vem de fora.”. A ideia de cidade, por este princípio, estaria ligada diretamente à ideia de cultura urbana, desenvolvida prioritariamente como forma de convívio público. Quando esse contexto desaparece, a própria cultura urbana entra em crise. Como afirma, ainda, Negt (2002, p. 17), “[...] estamos num mundo que se encontra num intenso movimento de procura. [...] Nesse vácuo moral se movem muitas pessoas que não têm noção clara do que seja certo e do que seja errado.”. Percebe-se, portanto, uma corrosão do tema que envolve a cidade e a cultura, uma vez que a ideia de valores é destituída dos seus antigos lugares e novos movimentos são postos em cena.

É nesse sentido que os Estudos Culturais têm investido na cidade como um texto[6] de possibilidades e interpretações da realidade cotidiana, como forma de perceber e questionar as particularidades, os movimentos, as complexidades, as relações de poder e os diversos contextos que a urbe oferece. Esta, por sinal, seria mais uma das possíveis justificativas para o destaque que a cidade tem ganhado nas narrativas artísticas contemporâneas.

A cultura contemporânea está predominantemente relacionada à cultura urbana, já que o mundo se tornou 80% urbano e a vida nos espaços das cidades é assunto urgente, sendo que os efeitos desta conjuntura estão intrinsecamente relacionados à forma como os indivíduos dialogam com esses espaços, como afirma Renato Cordeiro Gomes (2009), à proporção que a cidade determina nosso cotidiano, dá forma aos quadros de vida e se converte em presente turbulento, repaginando velhos medos[7]. Percebe-se, hoje, que os anseios antigos foram redimensionados através de uma ausência qualificada identificada pelo medo do Outro, pelo fracasso da cidade como lugar do acolhimento e da alteridade.

Continuando a argumentação, devemos dizer que a constituição da cidade como espaço que imprime o momento atual se relaciona ao modo como os habitantes circulam por ela, com a forma como os sujeitos experienciam a urbe. No

[6] Quem primeiro pensou a cidade enquanto um discurso foi o semiólogo francês Roland Barthes (1987). Para ele, “[...] a cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala aos seus habitantes, nos falamos à nossa cidade, a cidade onde nos encontramos simplesmente quando habitamos, a percorremos, a olhamos.” (BARTHES, 1987 apud MAGALHÃES, 2003, p. 184).

[7] A luta pela sobrevivência e o medo do desconhecido são ressignificados no espaço urbano atual.

momento atual, esta experiência é entendida como refratária à produção de identificações: “O espaço da cidade tende a ser um ‘lugar nenhum’, quase um ‘vazio’ de percepção, nulidade de referências que, pelo alto grau de saturação, torna impossível qualquer enraizamento, qualquer identificação.” (SANTOS, 1999, p. 132). Assim, pensar o espaço como marca identitária exclusiva e singular que representa e legitima a cidade cai por terra.

Na medida em que o espaço urbano é visto como um lugar desterritorializado, novo palco do intercâmbio simbólico e material dos habitantes da cidade no qual o diálogo com os sistemas transnacionais se intensificou, percebe-se que há a consolidação de um estilo de vida comum a qualquer paisagem urbana de uma pequena ou megacidade do mundo ocidental: a presença de *shoppings centers*, *mutiplexes*, bancos 24 horas, *fast-foods*, lojas de conveniências. Estes são alguns exemplos que configuram a internacionalização do capitalismo, como também a expansão cultural. Se essa realidade tende a homogeneizar paisagens e estilos de vidas, por outro lado a expansão desse processo provoca não só desterritorialização, mas reterritorialização, afirmação do local em função do global, deslocamentos em massa – enfim, fatores difundidos nas últimas décadas que ajudam a traçar o perfil atual da cidade. Agora, a multiculturalidade ressoa como diapasão para observar a convivência cotidiana nos grandes centros urbanos, através da pluralidade de vozes que integram o espaço, subtraindo assim a visão totalizante e compartilhada que se julgava caracterizar a cidade.

Diante dessas e de outras evidências da globalização, García Canclini (1997) afirma que o espaço urbano é o lugar ideal para verificar a troca material e simbólica do habitante citadino, bem como as tensões entre as desigualdades internas existentes na cidade. Nesse sentido, Salvador, associada a um texto, é uma arena cultural que propicia aos intérpretes um caleidoscópio de elementos que refletem a contemporaneidade. Mais uma vez ressai a impropriedade da visão totalizante da cidade, posto que as metanarrativas não dão conta da urbe. Como diz Certeau (1998, p. 188): “Os relatos de lugares são bricolagens. São feitos com resíduos ou detritos de mundos.”.

Ao longo da história, várias foram as maneiras de ver e pensar a cidade soteropolitana, tendo em vista as diferentes concepções histórico-culturais da sua existência. A capital da Bahia já foi vista e representada como local da segurança, fortaleza que protegia seus habitantes contra as forças dos invasores; já foi

visualizada como universo fabricado pelo homem, que dotava o centro de civilizadas virtudes. “A criação da Cidade da Bahia foi um gesto intelectual, cidade planejada, ela não foi produto de um passado, mas plano – e sonho – de um futuro.” (RISÉRIO, 2004, p. 86). Com o decorrer do tempo e o avanço da industrialização, as virtudes do cenário urbano foram modificadas e a cidade passou a ser vista como lugar dos vícios sociais e como palco do progresso e da modernidade.

Na ligação entre textos e contextos, o imaginário baiano se constituiu atrelado ao pensamento histórico-cultural, arraigado ao tempo e ao espaço. Hoje, muitas das narrativas trazem Salvador conectada às marcas de uma cidade mapeada por problemas que remetem muitas vezes a narrativas da ausência: de segurança, de solidariedade, de valores morais. Em contrapartida, a cidade também é vista pela ótica de um discurso que afirma as particularidades locais que a consagram como espetáculo da alegria e/ou terra da felicidade. Na prática, esse processo, segundo Paola Jacques (2010), é sustentado pelo *branding* urbano (construção de marcas) dos projetos de revitalização urbana, que garantem às cidades um lugar no rol das redes globalizadas de cidades turísticas[8].

Neste contexto, a cultura local é uma das formas de garantir o título de “cidade turística”: com pretensa especificidade, a identidade cultural de Salvador é forjada no sentido de se criar uma marca discursiva que impulsione a presença de turistas nos espaços da cidade. Paradoxalmente a essa realidade, as narrativas que flagram Salvador na atualidade trazem para o foco da narrativa outras tantas cidades compostas de uma nova geografia urbana, registrada a partir da multiplicidade de centros, de novos miniterritórios identitários, que são postos à cena no intuito de instituir outra visibilidade para a capital baiana

> Se a metrópole possui ainda uma localização, uma posição geográfica, essa não se confunde mais com a antiga ruptura cidade/campo, tampouco com a oposição centro/periferia. A localização e a axialidade do dispositivo urbano perderam há muito sua evidência. Não somente o subúrbio provocou a dissolução que conhecemos, mas também a oposição “intramuros”, “extramuros” se dissipou ela própria, com a revolução dos transportes e o desenvolvimento dos meios de comunicação e telecomunicação, daí esta nebulosa conurbação de franjas urbanas. (VIRILIO, 1993, p. 9).

[8] O prefeito eleito em 2012, Antonio Carlos Magalhães Neto, conhecido popularmente como Netinho, após dois anos investindo na reformatação do carnaval de Salvador, em 2016 propagou a festa com o *slogan* “Vem curtir a rua”, sincronizado à perspectiva da necessidade de uma popularização maior da festa e de um reforço na política de reurbanização de algumas áreas da cidade (reurbanização dos bairros Barra e Rio Vermelho).

Os registros perfilados espelham uma cidade caótica, de vozes que disseminam os discursos das cidades globais. Segundo García Canclini (2008, p. 86): “Os estudos urbanos agora reconhecem como agente econômico mais dinâmico não a industrialização, mas os processos informacionais financeiros.”. Complementando, podemos ainda consultar Virilio (1993, p. 10):

> A representação da cidade contemporânea, portanto, não é mais determinada pelo cerimonial da abertura de portas, o ritual das procissões, dos desfiles, a sucessão de ruas e das avenidas; a arquitetura urbana deve, a partir de agora, relacionar-se com a abertura de um “espaço-tempo tecnológico”.

A comunicação se converteu em um elemento crucial para pensar a dinâmica sociocultural da vida nas cidades. Não há mais circulação em massa pelos espaços públicos, muitas vezes a vida social é forjada pelas telas; ou as pessoas estão em casa, presas à televisão ou a internet, ou estão dentro dos ônibus ou carros, presas no trânsito. As massas, o flanar pela cidade, o vivenciar as vitrines, se constituem em artefatos arqueológicos, recordações de cidades de tempos pretéritos[9].

No cenário atual, o mercado é um dos grandes reguladores da nova cidade. A mundialização da economia incita profundas modificações na cultura praticada nos ambientes urbanos, como também nas instâncias de divisão do trabalho. Nesse sentido, tanto a tecnologia quanto o consumo passaram a ser os vetores que desenvolvem a vida nas cidades. É um binômio imprescindível, que ajuda a refletir os modos de ser e estar na urbe, interferindo diretamente na cultura urbana, de modo que

> [...] torna-se patente uma nova configuração urbana que a par da globalização cultural e econômica, estritamente ligadas às redes de comunicação, impõe repensar a vivência nas cidades, arena dos embates sociopolíticos, identitários e culturais, que podem ser associados à insegurança, à violência, à exclusão, e ao medo, e do questionamento das próprias teorias do urbano [...]. (GOMES, 2008, p. 181).

Se na modernidade as textualidades que representam Salvador estavam atreladas, em sua grande maioria, às imagens do Centro Antigo – narrado como principal espaço histórico-cultural que representavam não só a cidade, mas o imaginário da Bahia – hoje, quando é pela ótica do descentramento que as

[9] A sociabilidade nos espaços públicos da cidade atual sucumbe, na medida em que a cultura do medo e da individualidade permeiam o estar na cidade. Na ótica de Pechman (2007), o que podemos observar é um escasseamento da urbanidade.

metrópoles são representadas, as representações da capital soteropolitana acompanharam o novo movimento.

De fato, há uma crise de referências na forma de se conceber a cidade atual. Segundo Paul Virilio (1993, p. 19), a imagem que se delineia da cidade contemporânea esboça uma "[...] *crise do inteiro*, ou seja, de um espaço substancial, homogêneo, [...] em benefício de um espaço acidental, heterogêneo, em que as partes, as frações, novamente tornam-se essenciais [...]" (grifo do autor). Pelos novos paradigmas, o mapeamento da urbe, composta por um centro fixo, espaço agregador de atividades comerciais especificas, por ruas e avenidas constituídas de teatros, bares e cinemas, entre outros, se expande por outros e novos espaços, que surgem e instituem a cidade atual.

Enumerar esses vários espaços que configuram a cidade se mostra uma atividade impossível, já que vários centros coexistem, formando a cidade. Segundo Beatriz Sarlo (1997), as pessoas, hoje, vivem muito mais presas aos seus bairros do que nos anos vinte do século passado, quando o centro da cidade despertava desejos em todos os citadinos, pois se configurava como um território símbolo do que existia de mais moderno, em termos de serviço e entretenimento[10]. Atualmente, muitos centros coexistem, se aglutinam, se enfrentam e passam a demarcar a nova urbe soteropolitana.

Outro aspecto a ser levado em consideração sobre o constante interesse pela cidade se refere à queda dos grandes paradigmas ideológicos que levaram os intérpretes a observarem a cidade como uma unidade dotada de densidade impalpável. Essa realidade não parece nortear as narrativas que representam Salvador na atualidade, tais como, na literatura: *O canto da sereia* de Nelson Motta (2002); *A rainha do Cine Roma* de Alejandro Reyes (2010); *Salvador negro rancor* de Fábio Mandingo (2011); *Ladeiras, vielas e farrapos* de Tom Correia (2015a). Pensando em filmes do século XXI que retratam Salvador, podemos citar: *Cidade Baixa*, dirigido por Sérgio Machado (2005); *Ó paí, ó*, dirigido por Monique Gardenberg (2007); *Estranhos*, dirigido por Paulo Alcântara (2009); e *Trampolim do Forte*, dirigido por João Mattos (2010). Seja por deslocamentos ou por afirmações,

[10] Segundo Milton Santos (1959), nas primeiras décadas do século XX, o centro da cidade de Salvador era compreendido por uma faixa de dois quilômetros de largura e cerca de seis quilômetros de extensão, ao longo da Baía de Todos-os-Santos. A Rua Chile desempenhava para a cidade o papel de espaço mais moderno, local onde tudo acontecia: lojas, livrarias, cinemas, cafés. Nesta região se reuniam a gente mais notável da cidade e a gente simples também. A partir da década de 60, o velho centro cresce em direção a São Pedro e Mercês.

essas obras flagram a cidade fraturada, na qual os dilemas de se viver nos grandes centros urbanos – como a violência, a anomia e a transgressão – representam Salvador a partir da ótica de uma cidade que se barbariza. Estas obras contemporâneas contrastam vivamente com a visão idílica da cidade, vendida pelo poder público e consonante com uma formação discursiva que fixa uma imagem de urbe acolhedora, terna, pacífica, calorosa, palco do encontro dos habitantes entre si e com os visitantes.

A apreensão da cidade se dá através do olhar, ação que se processou de diferentes modos no decorrer dos tempos. Mas as imagens de uma urbe não se resumem ao que é visto na sua concretude, na sua objetividade; é importante que o observador se perca nas possibilidades de ver a imagem urbana e, ao mesmo tempo, que dê a ela organicidade, que se permita vislumbrar, assenhorear-se de suas dobras, de seus desejos de mostrar e esconder um corpo que muitas vezes se mostra invertido e tortuoso, oferecido à lente do observador. Segundo Calvino (1990, p. 18), “[...] a cidade diz tudo que você deve pensar, faz você repetir o discurso [...]”.

Frente ao mito da cidade cordial e dos afetos, Salvador mostra e esconde os seus enigmas; para notá-los, é preciso que o observador esteja bem atento para que, diante do exercício da observação, não se deixe levar pelos devaneios de um sonhador que já traz uma cidade construída em sua memória. Na leitura e interpretação da capital baiana, precisamos ter cuidado para não confundir essas imagens com as que são por nós inventadas, pois, como afirma Chauí (1988, p. 33), o “[...] olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si [...]”, o que pode nos motivar um desejo de ver e encerrar dentro de um conceito ou dentro de um repertório o objeto observado. Portanto, é, através dessa complexidade de relações que se dão os caminhos de percepções do objeto urbano, do que pode ser apreendido na contemporaneidade. Cidade tentacular, na qual imperam os conglomerados urbanos, a poluição, a precariedade de transportes, a falta de saneamento básico, etc.

A diversidade do olhar, nesse momento, procura representar a experiência urbana a partir das ausências (faltas). Seguindo esta linha, Nelson Brissac Peixoto (1996, p. 149) defende que, embora a metrópole seja paradigma de saturação, a apreensão da cidade “[...] só pode aludir ao que ali nos escapa, ao que ali não tem lugar [...]”.

As produções atuais se voltam para a cidade como para um cenário, para um símbolo que reflete o tempo e o espaço do homem contemporâneo, a partir do momento em que este homem busca flagrar as experiências e reverberações da vida nas grandes cidades. É através desse viés que a cidade pode ser lida como um panorama específico para se pensar a nação. Não é aleatório, portanto, que Heloísa Buarque de Hollanda (1994, p. 18) descreva que a cidade ganhou importância como lócus de representatividade cultural e de como pensar a nação como um todo, mas que a "[...] própria ideia de identidade nacional parece começar a ceder lugar ao reconhecimento da importância dos processos de constituição das identidades dos grupos não hegemônicos, como imigrantes, mulheres, grupos étnicos ou raciais.".

Na medida em que as grandes metrópoles aglutinam em seus espaços uma diversidade de centros e culturas que entram em embate e se reconfiguram diante das territorialidades presentes, surge a cidade polifônica e descentrada, uma vez que a noção de limite explode e se reconfigura, como assegura Henri Lefebvre (2004):

> A cidade sofreu um processo de implosão e explosão, cresceu e se concentrou, mas ao mesmo tempo se dispersou em suas periferias, seus bairros cada vez mais distanciados. Ocorre o mesmo com o espaço nacional: "implode", se divide em regiões e explode, que dizer se mescla com outros espaços nacionais em uma interferência concreta.

Esse processo de implosão-explosão descentraliza antigos centros e reterritorializa outros espaços, pondo em questionamento a ideia de cidade utópica planejada, ordenada, funcional, na qual as teorias da ordem urbana não comportam mais uma urbe em desalinho.

Pensando com Martín-Barbero (2004, p. 12), entendemos que o espaço das grandes cidades é fractal: "Estamos diante de uma lógica cartográfica que se torna fractal [...].". Fractal porque comporta as camadas que não representam apenas fronteiras, mas que também constroem "[...] imagens das relações e dos entrelaçamentos, dos caminhos em fuga e dos labirintos [...]" (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 12), fractal porque não importam mais fronteiras fixas, determinadas, de modo que entram em cena novos fluxos de relações, outras percepções, novas narrativas ganham corpo no espaço. Fractal porque "[...] a tecnologia deslocaliza os saberes [...]" (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 35) e as dimensões de imagens em

constante movimento são alteradas em função dos fluxos, diluindo-se as fronteiras entre público e privado, exterior e interior, próximo e distante.

> Esse é um tema extremamente atual que leva consigo uma ressonância de outras questões centrais na vida cotidiana, como a violência e sua banalização, o anonimato gerado pelas grandes massas de pessoas, os excessos de informação que assolam a mídia e que provocam um estado de perda da memória, de semi-amnésia na população, a globalização em seus efeitos de perda de referência de si e das culturas ou, ao contrário, um acirramento da noção de local, e de diferente, que tem causado um oceano cada vez mais espantoso e assustador de guerras e conflitos étnicos. A ideia de metrópole carrega consigo uma fragmentação e uma mudança aguda no conceito de identidade (e de alteridade), deslocando as noções de tempo e de espaço. (CANTON, 2002, p. 50).

Essas questões estão presentes nas narrativas atuais que refletem o espaço urbano de Salvador. Distante de uma ordenação, o caos soteropolitano é registrado como um fator que parece fazer parte da lógica que campeia nas cidades nacionais. São tópicos corriqueiros que permeiam os registros atuais, que se concretizam em problemas na cidade soteropolitana, tais como carência habitacional, desemprego, congestionamentos, poluição, problemas que são ampliados ainda mais pela presença do medo que impera nos espaços públicos da cidade. Notamos, pois, que há uma desrealização[11] no cotidiano da cidade.

Antonio Risério (2012, p. 302) afirma que "[...] na passagem do século XX para o XXI, militarizou-se a vida cotidiana, nas principais cidades do país, com quadrilhas de criminosos, grupos privados de agentes de segurança, policiais, milícias.". A cultura do medo suprime na cidade a experiência do urbano, bane dos espaços públicos as práticas da cidadania. O Outro se torna um perigo, e o que não é próximo alimenta a visão do medo no espaço público.

> Da ordem desejada, ou seja, daquela que nos acena com a possibilidade de um convívio sem grandes sobressaltos de violência, parece que estamos transitando para uma ordem da subordinação, esta estritamente policial, com todas as consequências disso para as cidades que começam a experimentar as dores e horrores de se transformar em cidadelas. (KUSTER; PECHMAN, 2007, p. 597).

[11] Segundo Bhabha, as transformações de nosso século global nos fazem pensar a democracia como algo des-realizado e não irrealizado: "A soberania nacional fragilizada, associada ao regime de internacionalização, deixa o compromisso do estado-nação sofrendo de uma espécie de *esquizofrenia social* (Castels), a força de seus laços de solidariedade está agora metonimicamente deslocada no sentido da cidade global, que revela *o campo de jogo desequilibrado* entre o crescimento do capital global e os reclamos das populações marginalizadas" (BHABHA, 2002, p. 72, grifos do autor).

Assim, o espaço público é esvaziado e percebemos um desgaste, um empobrecimento dos vínculos sociais. Flanar pelas ruas é agora um perigo, visto que o Outro (o desconhecido) já incide, ao primeiro olhar, como uma ameaça que perambula pelos espaços urbanos, rompendo qualquer sentido de sociabilidade. A cidade, nestes moldes, é vista como um o continente dos riscos que o habitante comum tende a enfrentar no seu cotidiano. A cultura do individualismo e da solidão dão o tom do imaginário que ronda os espaços públicos das cidades.

Pensar o direito às cidades no momento atual de globalização se transformou em um desafio discutido em várias áreas do conhecimento, num período em que o mundo tem 80% da população vivendo em área urbana. O espaço urbano se configura diretamente como o lugar possível para reunião de povos: segundo Bhabha (2005, p. 237), é “[...] para a cidade que os migrantes, as minorias, os diaspóricos vêm para mudar a história da nação.”. Como palco de reunião e intercâmbio cultural, o espaço público é o local no qual as contradições e desigualdades do capital simbólico entram em conflito e revelam as discrepâncias internas da cidade, neste estágio em que o mundo se vê como eminentemente urbano.

A propósito dessa perspectiva, Renato Cordeiro Gomes (2008) afirma que as cidades registram novas práticas de cosmopolitismo ligadas à economia globalizada, implicando na inevitável imposição de uma homogeneização. Os espaços desterritorializados marcados pela impermanência, pelo fluxo rápido, pela passagem do indivíduo contemporâneo, marcam o discurso das cidades atuais. Dessa forma, o processo de globalização atinge de modo eficaz a construção do imaginário e das práticas de urbanidade desenvolvidas em torno do mundo. Porém, paradoxalmente ao exercício de homogeneização dos espaços citadinos, nota-se cada vez mais reafirmações das particularidades locais, em reação ao global.

> O que as redes põem, então, em circulação são, ao mesmo tempo, fluxos de informação e movimentos de integração à globalidade tecnonômica, a produção de um novo tipo de *espaço reticulado* que debilita as fronteiras do nacional e do local ao mesmo tempo em que converte esses *territórios* em pontos de acesso e transmissão, de ativação e transformação do sentido de comunicar e de poder [...]. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 260, grifos do autor).

A conexão local/global assegura à cidade da Bahia, mais precisamente a Salvador, um lugar de destaque no campo da autoafirmação de suas tradições

identitárias, através da qual Salvador se legitima e se mostra ao mundo, como bem esclarece Albino Rubim (2002, p. 75): “[...] [O] local, agora assegurado e resultante das vias de conexão físicas e simbólicas, mescla-se ao global.”. As narrativas que instituem o imaginário de Salvador atual nos ajudam a ver como se desloca ou fortalece o imaginário do passado que consagrou Salvador como a cidade da mistura, da festa e da alegria.

A partir desse rápido esboço, vemos como a cidade contemporânea se consagra em suas diversas possibilidades de olhares. Como se pôde observar anteriormente, ela não é meramente um fato urbano, um objeto em sua concretude, é encarada como um desafio constante na sua diversidade. Todavia, o traço que conjuga as diversas possibilidades é a descrença na viabilidade de abordar a cidade contemporânea em sua totalidade.

Isto posto, inferimos que aquilo que foge à descrição da cidade, aquilo que não é capturado como registro quantificável, aquilo que não se deixa mapear, o escapável à sua descrição, torna-se, justamente nesse ponto, entre o ver e o dizer, entre a lacuna entre a cidade cartão-postal e a cidade visível, o “real” que as narrativas literárias e cinematográficas costumam representar, ao dizer a cidade.

Exercendo uma espécie da “pedagogia da imaginação”, a partir do incapturável da cidade, a literatura e o cinema fazem emergir em suas narrativas a urbe atual como uma verdadeira personagem que diz e representa a si própria. Com efeito, o espaço citadino se apresenta tão interligado às ações das personagens que termina por ganhar valor de destaque, ultrapassando a expectativa de ser simplesmente um pano de fundo, assumindo o papel de peça atuante nas narrativas. Trata-se, sem dúvida, de um desempenho que está atrelado à ligação das personagens ao espaço urbano, que dá sentido e cria uma retórica de atuação para determinar a cidade como personagem. Assim, perceber a representação da urbe pelo viés da personagem é muito mais complexo do que uma descrição vulgar de cartografias que buscam registrar o todo da cidade. Necessariamente, são as microcartografias, as micronarrativas, as microcidades, que ganham corpo e sentido nas representações do urbano atual.

Segundo Luiz Alberto Santos (1999, p. 137), a leitura da contemporânea da cidade é: “Uma cartografia que inclui, no mapa, o olho do observador. Mais do que isso: que inclui, no mapa, a ação de olhar os efeitos que tal ação produzem naquilo que é olhado.”. O modo de olhar a cidade define a sua imagem e a sua

representação. Ao longo da história, várias foram as formas de vê-la, pensá-la e registrá-la, tendo em vista a concepção da sua existência. O conceito de cidade é recontextualizado com o passar dos tempos. Diante dos relatos dessas experiências podemos considerar a cidade como uma construção discursiva mista, como mesclas de olhares que se complementam, disputam e coabitam, resistindo ao tempo e à História.

2.1 DESAFIOS DE LER E ESCREVER A SALVADOR CONTEMPORÂNEA

> Salvador não é para principiantes. Braços abertos podem afagar ou sufocar. Esse dualismo que se estende numa terceira via, quebrando os princípios da lógica, não clarifica, mas ajuda a enxergar esta cidade. (FILHO, 2014, p. 201)

Uma cidade como Salvador jamais é, de fato, aquilo que falam dela. Como uma sedutora que não se deixa ver por completo, ela tem o poder de exercer um fascínio encantador num primeiro contato – mas, como aconselha o escritor João Filho, ela não é para principiantes. Muito mais do que demarcações binárias, a cidade não se deixa emoldurar, tende a escapar sempre a qualquer tipo de enquadramento que tenta apreendê-la por inteiro.

"[...] Salvador em si, não se contém." (FILHO, 2014, p. 235). Assim João Filho encerra o verbete que define a capital baiana no seu *Dicionário amoroso de Salvador*. Lançado em 2014 como projeto direcionado a interpretar o tecido urbano das cidades brasileiras, o livro é uma proposta de leitura e apreensão de Salvador a partir do olhar e das experiências urbanas do escritor João Filho pela cidade. Interessante é perceber que a cartografia que se divisa através dos verbetes literários da cidade – catalogados por João Filho – se constitui de potentes imagens que, dialogando com a obra *Guia de ruas e mistérios da cidade*, de Jorge Amado, (que teve sua primeira publicação em 1945), deram/dão sentido ao leitor e ao viajante de outra Salvador.

No *Dicionário amoroso* de João Filho é traçado um perfil contemporâneo das ruas e dos principais personagens que ainda podem ser identificados ou lembrados no cotidiano de uma cidade em que os fluxos são desestruturadores da paisagem tradicional. João Filho traz à baila, ora com humor, ora com ironia, uma Salvador marcada por uma exclusividade e/ou por uma diferença que não se deixa enredar por inteiro, há sempre algo que nos escapa e não se aceita definir: "Salvador é a

confusão, todavia, algébrica. E expandida.” (2014, p. 161). A partir dessas tentativas de equacionamento, o texto enfatiza uma cidade confusa, resistente à apreensão por conta de suas peculiaridades culturais, que podem ser demarcadas principalmente a partir da língua falada no cotidiano das ruas, avenidas e ladeiras da cidade. Foram estas particularidades cotidianas, aliás, que levaram o escritor Nivaldo Lariú a construir o “Dicionário de Baianês[12]”. Reproduzimos, abaixo, a título de ilustração, alguns dos saborosos verbetes coligidos por Lariú:

Quadro 1 – Verbetes do Dicionário de Baianês

Colé, meu bródi!	Olá, amigo.
Colé, misera!	Olá, amigo.
Tô em água!	Estou bêbado.
Colé, men!	Olá, amigo.
Diga aê, disgraça!	Olá, amigo.
Digái, negão!	Olá, amigo. (independente da cor do amigo)
E aí, viado!	Olá, amigo. (independente da opção sexual do amigo)
E aê, meu rei!?	Olá amigo.
Ô, véi!	Olá amigo.
Diga, mô pai!	Oi para você também, amigo!
ÊA!	Olá, amigo.
Colé de mêrmo?	Como vai você?
É niuma, miserê	Sem problemas, amigo.
Relaxe mô fiu	Sem problemas, amigo.
Cê tá ligado qui cê é minha corrente, né vei?	Você sabe que é meu bom amigo, não é?
Bó pu regui, negão?	Vamos para a festa, amigo?
Aí cê me quebra, né bacana	Aí você me prejudica, não é meu amigo?
Aoooonde!	Não mesmo!
Eu tô ligado que cê tá ligado na de colé de merma	Estou ciente do seu conhecimento a respeito do assunto.
O brother tirou uma onda da porra.	O cara se achou.
Tá me tirando de otário é?	Está me fazendo de bobo?
Tá me comediando é?	Está me fazendo de bobo?
Se plante!	Fique na sua.
Se bote ae, vá!	Chamada ao combate físico
Eu me saí logo	Eu evitei a situação.
ôxe!	Todo baiano usa essa expressão para tudo, mas um forasteiro nunca acerta quando usa.
Lá ele! ou Lá nele	Eu não, sai fora, ou qualquer outra situação da qual a pessoa queira se livrar ou passar para outro.
Lasquei em banda!	Meteu sem dó nem pena.
Biriba nela mô pai	Manda ver! (no sentido sexual da coisa)
Ó paí ó	Olhe para aí, olhe!

[12] O livro, uma espécie de glossário do falar baiano, teve sua primeira publicação em 1992 e hoje se encontra na vigésima edição.

Essa expressão foi utilizada pela primeira vez pelo capitão português Manoel da Padaria a frente da Nau Bolseta, que por infortúnio (leia-se burrice) perdeu-se da frota portuguesa no caminho para as índias e veio parar na Bahia. Desde então foi resgatada pelo povo baiano, assíduo leitor de Camões, já que se trata de um texto apócrifo *d'Os Lusíadas*, que nem os portugueses sabiam (Nenhum jamais concluiu a leitura do clássico). É muito usada por aqui, tanto que virou filme, peça teatral, música, marca de refrigerante, água de coco, barzinho, cerveja, igreja…

Fonte: LARIÚ, Nivaldo. **Dicionário de baianês**. Salvador: Editora do Autor, 1992.

Temos, portanto, nos textos de João Filho e de Lariú, possibilidades de leituras do cotidiano de Salvador narradas através de experiências urbanas que tentam definir o dia a dia da cidade. A percepção se dá a partir dos verbetes reunidos nos dois dicionários, que registram a cidade como o espaço da exclusividade, seja pela língua falada ou, mais especificamente, pela presença da diversidade cultural que a compõe.

Evidentemente, os dois textos mencionados acima são livros que buscam inscrever Salvador para leitores e viajantes que, através da cidade escrita, interpretam seu texto urbano. Em outras palavras, podemos considerar esses dois escritos, como denomina Guattari (2000), como uma produção de "subjetividade da cidade", ou seja, como uma produção de narrativas da cidade na qual a legibilidade da urbe representada se institui em um potente repertório sobre modos de dizer a cidade contemporânea. São experiências que ajudam a imprimir outras tantas cidades que coexistem em Salvador, porém o que desperta a atenção nas tentativas de leituras e definições desses dois dicionários[13] é a configuração da capital baiana marcada por uma exclusividade ou, mais precisamente, por uma *diferença* que constrói um amplo repertório imagético sobre a cidade que parece ser reelaborado em diferentes linguagens e temporalidades. Curiosamente, essa constatação ganha mais intensidade quando se verifica que imagens que dialogam com o imaginário defendido por estes autores são oficializadas pela prefeitura de Salvador (FIGURA 3, p. 40; FIGURA 4, p. 40; FIGURA 5, p. 41; FIGURA 6, p. 41; FIGURA 7, p. 42; FIGURA 8, p. 42).

[13] O dicionário de João Filho tem uma perspectiva predominantemente conotativa, usando de recursos líricos na definição dos verbetes que significam Salvador. Já o de Nivaldo Lariú consiste em um glossário com utilização de liguagem muito mais denotativa. na tentativa de registrar o falar coloquial regional da capital baiana.

Figura 3 - Imagens que dialogam com o imaginário oficializadas pela prefeitura de Salvador, 1

Fonte: ELCOTOUR BRASIL. **Salvador é uma festa para os sentidos**: sinta essa cidade! 2015. Disponível em: <https://goo.gl/ATtcIU>. Acesso em: 28 jan. 2016, p.1.

Figura 4 - Imagens que dialogam com o imaginário oficializadas pela prefeitura de Salvador, 2

Fonte: ELCOTOUR BRASIL. **Salvador é uma festa para os sentidos**: sinta essa cidade! 2015. Disponível em: <https://goo.gl/ATtcIU>. Acesso em: 28 jan. 2016, p.1.

Figura 5 - Imagens que dialogam com o imaginário oficializadas pela prefeitura de Salvador, 3

Fonte: ELCOTOUR BRASIL. **Salvador é uma festa para os sentidos**: sinta essa cidade! 2015. Disponível em: <https://goo.gl/ATtcIU>. Acesso em: 28 jan. 2016, p.1.

Figura 6 - Imagens que dialogam com o imaginário oficializadas pela prefeitura de Salvador, 4

Fonte: ELCOTOUR BRASIL. **Salvador é uma festa para os sentidos**: sinta essa cidade! 2015. Disponível em: <https://goo.gl/ATtcIU>. Acesso em: 28 jan. 2016, p.1.

Figura 7 - Imagens que dialogam com o imaginário oficializadas pela prefeitura de Salvador, 5

Fonte: ELCOTOUR BRASIL. **Salvador é uma festa para os sentidos**: sinta essa cidade! 2015. Disponível em: <https://goo.gl/ATtcIU>. Acesso em: 28 jan. 2016, p.1.

Figura 8 - Imagens que dialogam com o imaginário oficializadas pela prefeitura de Salvador, 6

Fonte: ELCOTOUR BRASIL. **Salvador é uma festa para os sentidos**: sinta essa cidade! 2015. Disponível em: <https://goo.gl/ATtcIU>. Acesso em: 28 jan. 2016, p.1.

Apesar da multiplicidade abrangida por essas representações, o que nos interessa refletir neste momento é sobre a construção imagética desenvolvida a partir do corpo negro e da cultura afro-baiana, marcando o diferencial oficializado da cidade. Havendo semelhanças ou não para os leitores, o sentido que Salvador ganha no vídeo promocional é o de uma cidade que se assume diferente *por ser* diferente.

Já me explico. O vídeo promocional é de 2014 e tem início com o som de tambores, que une a imagens de ondas do mar colidindo com as pedras da praia. São cenas rápidas lançadas com o intuito de descortinar a cidade através dos sentidos.

O primeiro deles, após o movimento de abertura citado no parágrafo anterior, é o paladar[14]. A cidade convida o telespectador a senti-la através dos seus sabores. Como não poderia deixar de ser, em se tratando de Salvador, a comida apresentada é feita com dendê: uma baiana acolhedora oferece um vistoso acarajé para o visitante. Durante a degustação, a imagem é entremeada a uma legenda, que informa: *a boca arde*. Ao fundo do quadro, a arquitetura antiga dos casarões do Pelourinho se destaca. O tom da narrativa é marcado pela cadência de cantos de origem africana, que se intensificam e constroem um ambiente de mistério e de sacralidade, ao fazer menção ao sentido posterior que é o tato, definido através do contato da pele negra com as águas do mar: *a pele salga.*

A visão é lembrada como sentido que eterniza as tradições da cultura popular de Salvador. Baianas negras, com seus potes de água de cheiro, são representadas diante da Igreja do Senhor do Bonfim. A cidade convida a perceber a audição pela batida do peito, que pulsa através do toque dos tambores tocados por três percussionistas negros nos espaços antigos da cidade. Assim, Salvador se apresenta através dos sentidos, exibindo, para além deles, a diferença.

A mídia publicitária ressalta uma cidade construída a partir de um conteúdo e repertório da diferença – a cultura afro-baiana – da qual emanam representações que a consagram, no cenário nacional e fora dele, como a cidade da diferença. Nesse sentido, a ótica da diferença parece tentar enredar Salvador a partir de uma estética contemporânea, que se dá pelo espaço e desejo dessa diferença. Essa pretensa especificidade, é claro, não passa de uma forma de ler a cidade atual como estratégia de espetáculo. Não pretendo aqui enveredar pelas questões de mercado,

[14] A comida feita de dendê é uma das marcas identitárias que conferem à cidade de Salvador uma identificação de baianidade. A culinária baiana, utilizando o dendê, foi bastante propagada, tanto na literatura escrita por Jorge Amado quanto nas músicas que falam de Salvador, dentre muitos outros veículos, construindo toda uma mística sobre o paladar local.
Vale ressaltar que boa parte da comida baiana sofreu influência africana. Como fruto dessa influência e resistência, o acarajé, que surgiu primeiramente como oferenda nos terreiros de candomblé da Bahia, em 2004 foi reconhecido como patrimônio nacional pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Segundo o então ministro da cultura Gilberto Gil, “As decisões tomadas foram fundamentais para a preservação da cultura e da identidade baianas”. De fato, esse reconhecimento, além de fortalecer tais laços de representação para a cidade, possibilitou que as atividades das baianas de acarajé fossem regulamentadas como profissão (FRANCISCO, 2004).

mas perceber as táticas e desafios de ler a escrita-desenho, para lembrar Renato Gomes (2008), da capital baiana na contemporaneidade.

A diferença que se institui como um imaginário para a cidade é marcada principalmente por sons, imagens e cores de um repertório ligado à cultura dos negros que habitaram/habitam o território baiano. É interessante atentarmos, conforme salienta Eneida Cunha (2004, p. 1), que esse "repertório se institui por "traços identitários resistentes" que consagram o discurso da afro-baianidade.

A resistência se consolidou principalmente na luta de afirmação, em que negros e negras se empenharam na capital baiana, contra valores e modelos pautados por padrões brancos eurocêntricos. Aquilo que por tanto tempo na história da cidade de Salvador foi símbolo de atraso e repúdio – a diferença oriunda da cultura e do comportamento dos negros nas ruas da cidade – tornou-se, a partir do século XX (mais especificamente a partir da década de 50) em símbolos e imagens elaborados para representação da cidade, com base em uma etnicidade fictícia. Como salienta o historiador João Reis (1988, p. 9), "[...] a singular identidade da Bahia no Brasil tem muito a ver com a densidade de sua população negra e o vigor de sua cultura de origem africana.". Vale lembrar aqui que, desde a década de 30, a assimilação da cultura negra pela cidade letrada começa a ser decalcada pela produção local[15], embora a intelectualidade da cidade ainda pensasse pertencer a modelos e valores tradicionais eurocêntricos.

Se levarmos em consideração, que a imagem da cidade, ou mais exatamente o perfil que a representa, dependem muitas vezes das necessidade e circunstâncias que gravitam em cada época, Salvador passa a ser pensada e representada através do conteúdo simbólico da diferença, pautada historicamente pela emergência cultural da matriz africana[16].

---

[15] O romance *Jubiabá*, de Jorge Amado (2001), publicado originalmente em 1936, por exemplo, trouxe para o centro da narrativa um personagem negro e a cultura negra presente na cidade da Bahia.

[16] A partir da década de 50 começa a ganhar destaque em Salvador certa afirmação da cultura negra. Embora essa abertura tenha surgido em uma perspectiva ambígua, percebe-se um grande espaço de abertura para a organização e práticas culturais afro-brasileiras. A religião de matriz africana – o candomblé – a cozinha do azeite, a capoeira e as artes populares ganham visibilidade na vida cultural de Salvador, que passa por significativas transformações, com a construção da Universidade Federal e, logo em seguida, do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO). A cidade letrada se volta para o cotidiano e para as tradições presentes na cidade. Na década de 70, período da criação do bloco afro Ilê Ayê, a afirmação da negritude se consolida em diversos setores da sociedade baiana: "As raízes africanas reinventadas foram revividas na percussividade, nas músicas, no vestuário, nos comportamentos, criando um sentimento de negritude como referencial identificador." (CUNHA; ALVES; BACELAR, 2004, p. 21).

Evidentemente, a instituição desse imaginário atravessou diversas temporalidades, sofrendo muitas ressignificações. Na atualidade, a cultura negra é o elemento principal na representação de Salvador. Mas, embora seja o centro das representações, contraditoriamente, isso não significa dizer que os negros, como sujeitos sociais, tenham cidadania plena nos espaços da cidade. Segundo Antonio Risério (1995, p. 66), “[...] usando livremente os conceitos de Gramsci, podemos afirmar tranquilamente que na Bahia [Salvador] de hoje, a cultura negromestiça não é dominante, mas é, certamente, hegemônica.”. Na prática, o exercício dessa hegemonia não garante poder nem tampouco igualdade econômica aos cidadãos negros da cidade, pois são eles que habitam a maior parte das favelas, morros, ruas e periferias da cidade. Assim, a problemática se manifesta, sobretudo, pela desigualdade socioeconômica e pela mais perversa intolerância religiosa, que ainda imperam em Salvador. É razoável afirmar que há claras evidências de que a hegemonia cultural, na prática cotidiana das ruas, ocorre sob tensão.

Em outro vídeo publicitário (FIGURA 9, p. 45; FIGURA 10, p. 46; FIGURA 11, p. 46; FIGURA 12, p. 46; FIGURA 13, p. 47; FIGURA 14, p. 47), a cidade dos sentidos e da diferença parece se contradizer, na medida em que apresenta o paradoxo de uma cidade que se quer tradicional e ao mesmo tempo moderna, mas se representa totalmente embranquecida. Como afirma a professora Ana Célia da Silva (2010, p. 160): “Nós estamos no século XXI, que é o século onde as diferenças e suas diversidades serão contempladas através do conhecimento, do reconhecimento e da interação das diferenças.”. O vídeo, portanto, destoa por inteiro das imagens de interação, reconhecimento e convívio com a alteridade. As imagens divulgadas pela película destoam em todos os sentidos da capital baiana que se mostra e se vende enquanto uma cidade negra.

Figura 9 - Paradoxo de uma cidade tradicional e ao mesmo tempo moderna, 1

Fonte: SALVADOR DESTINATION. **Doc. Salvador destination**. 2015. Disponível em: <https://goo.gl/ATtcIU>. Acesso em: 28 jan. 2016, p.1.

Figura 10 - Paradoxo de uma cidade tradicional e ao mesmo tempo moderna, 2

Fonte: SALVADOR DESTINATION. **Doc. Salvador destination**. 2015. Disponível em: <https://goo.gl/ATtcIU>. Acesso em: 28 jan. 2016, p.1.

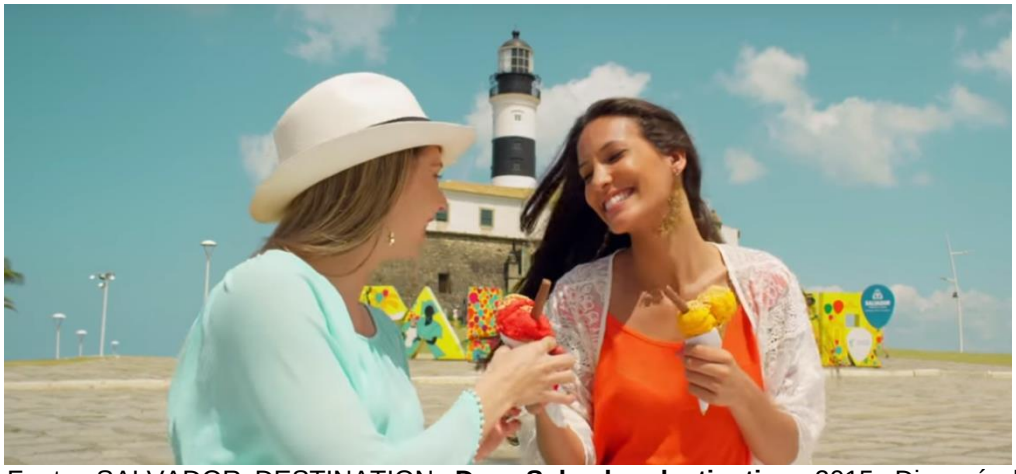
Figura 11 - Paradoxo de uma cidade tradicional e ao mesmo tempo moderna, 3

Fonte: SALVADOR DESTINATION. **Doc. Salvador destination**. 2015. Disponível em: <https://goo.gl/ATtcIU>. Acesso em: 28 jan. 2016, p.1.

Figura 12 - Paradoxo de uma cidade tradicional e ao mesmo tempo moderna, 4

Fonte: SALVADOR DESTINATION. **Doc. Salvador destination**. 2015. Disponível em: <https://goo.gl/ATtcIU>. Acesso em: 28 jan. 2016, p.1.

Figura 13 - Paradoxo de uma cidade tradicional e ao mesmo tempo moderna, 5



Fonte: SALVADOR DESTINATION. **Doc. Salvador destination**. 2015. Disponível em: <https://goo.gl/ATtcIU>. Acesso em: 28 jan. 2016, p.1.

Figura 14 - Paradoxo de uma cidade tradicional e ao mesmo tempo moderna, 6

Fonte: SALVADOR DESTINATION. **Doc. Salvador destination**. 2015. Disponível em: <https://goo.gl/ATtcIU>. Acesso em: 28 jan. 2016, p.1.

As contradições se assemelham àquilo que o escritor João Filho (2014, p. 160) declarou sobre Salvador: “[...] suas desavenças consigo mesma parecem numa primeira mirada não lhe causar constrangimentos.”. Salvador não se intimida diante de deslocamentos de sentidos e representações ambíguas, que mais uma vez nos solicitam estratégias textuais diversas de interpretação.

No curta publicitário, construído pela empresa Salvador Destination, idealizado com o intuito de promover a cidade para o turismo, a capital baiana mais uma vez tenta ser lida pela mídia atual. Nas imagens das Figuras de 9 a 14 (p. 45-47), percebemos uma cidade lida do alto e embranquecida. São representações que retratam uma urbe ligada tanto às tradições (arquitetura antiga do Pelourinho) quanto a espaços em amplo desenvolvimento (arranha-céus, sistema de transporte

moderno, o metrô etc.). A música, em diálogo com as imagens de Salvador, convida o visitante a desfrutar da cidade da felicidade, de um povo encantador, de sua rara e ampla hospitalidade. Até aqui, nada demais para um vídeo com o intuito de promover imagens de uma cidade, a fim de atrair turistas; o que causa estranheza nas imagens exibidas na tela é uma cidade como Salvador ser representada por uma perspectiva totalmente embranquecida. A cidade ideal mostrada pelas imagens não é habitada por negros, eles não são convidados a frequentar os espaços da cidade midiatizada pelo vídeo[17].

Primeiramente, as tomadas da cidade apresentadas pela filmagem acontecem sempre do alto, os turistas não são convidados a experienciar a cidade, a interagir com o espaço público, com a rua. São planos interligados em *travelings* que constroem um olhar em suspensão dessa cidade. Os pontos turísticos (que concentram os momentos em que os atores brancos estão na cidade) nos são apresentados como esvaziados, a cidade ideal parece não precisar ser habitada. A interação e a sociabilidade da cidade se realizam apenas em espaços fechados, ambientes privados, protegidos, habitados por indivíduos caucasianos, nos quais se pode caminhar com segurança. Neste contexto, o *shopping* é representado como o lugar possível para uma visita confortável na atual Salvador. São imagens geradas do alto de um prédio grande e de arquitetura moderna. Trata-se do Shopping Barra, inaugurado como o "*shopping* de toda gente", onde ricos e pobres, brancos e negros representam a possível interação do visitante com a cidade.

"O *shopping center*, seja qual for sua tipologia arquitetônica, é um simulacro de cidades de serviços em miniatura, onde todos os extremos do urbano foram liquidados [...]" (SARLO, 1997, p. 14) e é nessa perspectiva que o vídeo *Salvador Generation* parece trabalhar, para vender imagens da cidade contemporânea, na qual os espaços fechados se sobrepõem à própria cidade. Significativamente, a gente desse *shopping*, apresentada na tela, faz parte de uma camada da população composta por pessoas brancas que caminham e consomem. A chave de interpretação para esse vídeo, supomos, talvez seja sugerir que a vida alegre e festiva da cidade, na atualidade, só seja possível nos espaços cindidos e vigiados, guiados pelo desejo do consumo e de uma suposta alegria, como no exemplo do centro de compras. A multidão, tão característica das imagens que representam o

[17] Esse vídeo causou grande repercussão na internet por ser considerado um vídeo racista em pleno século XXI. (VÍDEO sobre Salvador é considerado racista por internautas, 2015).

Carnaval de Salvador, é reduzida a um pequeno grupo de pessoas brancas que, embora estejam na rua do centro histórico, não estão inseridas na multidão.

Também nesta cena as ruas estão esvaziadas, não há multidão, não há interação. Na verdade, notamos que o espaço público, neste vídeo, é o lugar do não convívio. A ideia de cidade que representa a diferença, em conexão com os espaços citadinos, se vê prejudicada, já que a cidade imaginada não dialoga com a Salvador "real". Porém, vale ressaltar que as referências à tradição, apesar de tudo, ocorrem, por meio da menção à capoeira.

Outro possível viés para se empreender uma leitura da Salvador de hoje se dá pela ótica da exclusividade, representada pela ideia do culto à origem, do culto à primazia, como podemos perceber em algumas músicas interpretadas por cantores locais. Nelas, a capital baiana é reverenciada como sendo o berço sagrado, o lugar da raiz. Só para citar alguns exemplos temos: "Ilê Ayê/Quem era eu pra quem hoje sou/Tô catulado/Tô santificado/Sou bem nascido de Salvador" (BROWN, 2015). A cidade é cantada até os dias atuais como sendo o lugar onde tudo começou: "Que nação é essa do samba primeira capital brasileira/Que o axé consagrou/Que balança o mundo/ que arrasta massa/Na capital da Bahia/ na capital da alegria/Tem poeta na praça" (MERCURY, 2016).

Além da música, o *slogan* publicitário que representa atualmente a cidade, na gestão do prefeito Antônio Carlos Magalhães Neto, conhecido popularmente como Netinho, também se pauta na ideia de nascimento: "Prefeitura de Salvador, primeira capital do Brasil". Essas recentes imagens comungam na verdade com a precisão da memória de ver Salvador como lugar da origem do país. Daí a tamanha importância que se dá ao fato, consagrado como um dos símbolos que diferenciam a cidade.

Sabemos que a memória aparece na contemporaneidade como importante caminho para dialogar com as questões conflitantes do atual momento nas cidades e o interessante é perceber aqui como, nas imagens do passado, o discurso da memória[18] surge como possibilidade de acesso e registro de Salvador no presente.

[18] Foge ao escopo deste trabalho uma discussão mais ampla sobre a questão da memória a partir da perspectiva do patrimônio histórico, que na atualidade é acessado através da mercantilização das cidades. Como afirma Paola Jaques (2010, p. 162), essa "[...] fórmula passou a ser conhecida de todos os discursos contemporâneos, quase esquizofrênicos: propostas preservacionistas para os centros históricos que se tornaram receptáculos de turistas.". A questão da memória como recurso para acessar a cidade atual, por sua vez, será discutida em outra seção.

É cada vez mais intensa a necessidade de retorno ao passado, como um desejo e sentimento de cidade que marcam os discursos que representam a capital baiana.

É preciso pôr em dúvida todo princípio que enreda Salvador em quadros fixos e em cartões-postais únicos, que delineiam a cidade e a vendem para o turismo. Muito mais do que vê-la, é necessário interpretá-la, para não se deixar envolver pelos discursos que por tanto tempo constituíram Salvador, pois, como afirma Renato Cordeiro Gomes (1994, p. 18): “Ler a escrita da cidade e a cidade como escrita é buscar o legível num jogo aberto sem soluções.”.

A cidade, como já dito anteriormente, faz parte das discussões afeitas à contemporaneidade. Por mais complicada que possa parecer, a urbe exerce um fascínio inevitável, não somente por despertar o desejo de compreender o momento atual, como também por seu papel como pedra de toque no desfile da complexidade humana. O espaço urbano é infalível para essas percepções, uma vez que a própria cidade é uma construção no espaço, como afirma Kevin Linch (1988), que pode ser notada no decorrer do tempo.

Segundo Pechman (2002), para que exista a cidade, não basta nomear o aglomerado de pedras, é necessário dar-lhe enquadramento em uma teia discursiva na qual ela passe a ser reconhecida não somente em sua alma mineral, mas na fluidez de um discurso que a represente. Tornar a cidade uma cadeia discursiva, por conseguinte, é percebê-la através da passagem da condição de um simples cenário para a condição de palco da existência humana. Nesse palco, a forma física é insuflada por fluxos e refluxos discursivos, que fazem a pedra se constituir em uma estrutura física do convívio e do comportamento dos grupos sociais. É da interação do homem com o espaço físico em que habita que se constitui a matéria discursiva para nomeação de cidade, captada diante das suas múltiplas representações. A cidade, concebida diante de sua condição física e de objeto do discurso, converte-se em proposta, em tema, em problema, em constituição simbólica para uma representação que busca dar conta da experiência da vida social.

> Os processos de metaforização são estratégias que buscam sustentar a leitura da cidade tal qual um texto cuja tessitura vai tornando-se cada vez mais volátil, rarefeita: o sentido da cidade como um lugar intimamente ligado aos obstáculos para dizer o que ela poderia significar. (GOMES, 1994, p. 78).

As inúmeras possibilidades de representação da cidade estão articuladas a diversos discursos significativos, desde os documentais (históricos, jornalísticos, midiáticos) até os artístico-fotográficos (literários e cinematográficos). Todas essas imagens são articuladas por estratégias de metaforização que projetam sentidos, os quais, por sua vez, possibilitam uma cadeia discursiva na leitura da cidade.

Os discursos buscam representar o universo citadino (imaginário social) e atribuem à cidade *status* de texto, dando-lhe sentido, memória, identidade – enfim, constituindo-se no corpo discursivo de sua existência a partir do "viver em cidades". Precisamos de textos que nos enviem o que vemos, para que reconsideremos o visto como texto. Assim é a cidade e, para que possamos entendê-la, é preciso interpretar os diversos discursos que a constituem e a representam.

Se entendermos a cidade como um texto, não podemos deixar de mencionar o trabalho do filósofo alemão Walter Benjamin, que buscou confrontar a cidade moderna como um texto a partir da análise do *flâneur*[19], personagem estudado na poesia e na prosa de Baudelaire como um leitor atento das transformações urbanas pelas quais passava Paris, no final do século XIX. Benjamin se depara com a modernidade elaborando textos que se assemelham a mundos. Seguindo orientações benjaminianas, a leitura da cidade não deve ser feita atrelada a um todo harmônico, a um total, a um espaço linear, mas sim como quem observa um organismo fraturado, descontínuo, que está em constante movimento.

A cidade se forma e se transforma a cada instante. A cada leitura e a cada olhar uma nova cidade se configura diante de quem a vê, conforme perspectivas variadas de conhecimento e apreensão do visível. Assim, os objetos que conformam o cenário da zona urbana são expostos a análises, mas cada ângulo de visão, cada interpretação, modificam esse espaço. Cada leitura, seja ela feita através do conhecimento urbanístico, filosófico, histórico, literário, cinematográfico, seja ela feita através de um olhar subjetivo, traz consigo abordagens variadas na forma de ver e perceber a cidade, contribuindo para a melhor compreensão da paisagem urbana. Por isso é que é preciso pensar os desafios de ler e escrever uma cidade como Salvador, que traz no cerne de suas representações a imagem da diferença. Como

[19] Entende-se por comportamento de *flâneur* a forma sensível de caminhar pelas ruas da cidade, atendo-se à cidade como um texto, interpretando a todos e a tudo que forma o cenário urbano. Esse método, praticado por Baudelaire, foi a principal fonte de inspiração para Walter Benjamin apreender a modernidade, a partir de um caráter de novidade e transitoriedade presentes nas grandes metrópoles do século XIX (ZILBERMAN, 2012).

se coloca a questão do convívio nessa cidade, onde a diferença parece apaziguar os conflitos internos da experiência urbana?

Nessa empreitada, tem importante papel a comparação entre imagens versando sobre Salvador narradas tanto pela literatura quanto pelo cinema, produzidas entre 2000 e 2015. Acessar essas produções, gestadas de múltiplos desejos de cidade, de diferentes ideários, que irão se manifestar em representações infindáveis, significa buscar dar conta das transformações e/ou recorrências de imagens que fazem do tempo e do espaço da cidade a possibilidade de reflexão acerca da urbanidade.

2.2 A CIDADE COMO PERSONAGEM

Um dos aspectos mais significativos para se perceber uma cidade é conhecer os discursos que a representam, pois, se pensarmos que a cidade não se constitui apenas de sua materialização física, mas, sobretudo, de sua inserção no jogo discursivo, compreenderemos que somos envolvidos por discursos e imagens que instituem o espaço urbano. Com efeito, os atributos que plasmam a representação do espaço urbano são formas de "[...] moldar nosso imaginário, influenciar nossas ações, conferir significado às nossas vidas e dar sentido à nossa história." (HALL, 2003, p. 29). Tal entendimento fica evidente no trecho abaixo, quando Mara, uma paulista, ao caminhar pela Baixa do Sapateiro, remete imediatamente, visualizando o cenário percorrido, à baianidade instituída na obra de Jorge Amado:

> Cruzamos o largo Aquidabã e entramos na rua J.J. Seabra, que o povo chama de Baixa dos Sapateiros. Paramos em frente ao sobrado. Mara desceu e olhou em volta, examinando atentamente a vizinhança, o cine pornô, a igreja evangélica, os camelôs e seu meio sorriso parecia indicar que ela estava achando tudo muito pitoresco. [...] "Baianidade total. Puro Jorge Amado, não é?" (MOTTA, 2002, p. 201-202).

A cidade é representada por uma linguagem que tenta abarcar a materialidade física (ruas, praças, casas, prédios) e as trocas simbólicas, que imprimem neste espaço um discurso especialmente representativo. Rama (1985) ainda ressalta que, no labirinto das ruas, só é possível decifrar os signos que compõem, ordenam e nomeiam a cidade através da aventura pessoal. Logo, as metáforas são estabelecidas e produzidas a partir de imagens urbanas que a cidade proporciona. Essa representação imagética nos coloca diante da "[...] metaforização

do social [...]" (MONS, 1992 apud PESAVENTO, 2002, p. 9), quando as palavras são utilizadas como recurso estilístico para expressar o conceito de cidade, bem como a representação de sua sociabilidade. Todas as imagens produzidas nesta condição são articuladas por estratégias de metaforização, que projetam sentidos e dão uma expressão facial à cidade. No entanto, é preciso ressalvar que nenhuma imagem articulada sobre ela tange para o esgotamento de suas possibilidades, já que a pluralidade de saberes expressos na constituição das imagens muitas vezes se cruza, mas não se exclui.

Os discursos buscam representar o universo citadino e atribuem à cidade *status* de texto escrito, dando-lhe sentido, memória, identidade. Enfim, as cidades constituem-se no corpo discursivo, vivo, funcional e ativo para a manutenção da sua existência:

> A cidade torna-se simultaneamente "artefato", "produto da terra", "ambiente", "sistema", "ecossistema", "máquina", "empresa", "obra de arte", ou mesmo um "texto" a partir do qual podem ser lidos os códigos mais amplos de sua sociedade. Desenvolvem-se novos conceitos. "Armadura" ou "rede urbana", a cidade revela a sua interação com as outras cidades, com o campo que a circunda, com o sistema estatal mais amplo. (BARROS, 2011, p. 23).

A cidade se vale de interpretações. Por conta disso, a literatura e o cinema, ao a interpretarem, criam cidades-texto que legitimam uma alma e uma memória. Por essa ótica, podemos inferir que: "A cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala a seus habitantes, nós falamos a nossa cidade [...]" (BARTHES, 1987 apud MAGALHÃES, 2003, p. 31). É através da interação do homem com o espaço físico que se cria a linguagem da cidade e aqueles mais sensíveis estão em posição privilegiada para fazer a leitura desse processo.

As várias leituras do urbano e suas diversas linguagens criam práticas discursivas que definem um repertório de traços, imagens e identidades de um povo, considerados evidentes, naturais, como se emanassem de uma vida popular autêntica. Em assim sendo, acredito ser possível considerar a Bahia como uma "comunidade imaginada[20]" e o "jeito da Bahia[21]", eternizado nas canções de

[20] Referência à expressão cunhada por Benedict Anderson (2008), em seu livro homônimo.
[21] "Jeito da Bahia" é entendido aqui, em consonância com o imaginário popular amplamente difundido, como um sentimento de diferença que os baianos têm com relação ao restante do país. As

Caymmi, como uma formação discursiva construída, articulada, envolvendo entendimentos de povo, tradição e cultura. Ou seja, podemos conceber a Bahia como moldada discursivamente a partir de imagens que imprimem à sua personalidade alegria, misticismo e sensualidade – atreladas, é claro, a sua beleza natural – símbolos que a representam desde o período colonial, como vimos anteriormente.

Porém, é preciso atentar para o fato de que os conteúdos acionados por esses discursos precisam justificar um sentido para o povo que habita esta cidade, pois, como bem afirma Stuart Hall (2005, p. 49), "[...] a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*." (grifo do autor). Esse sistema de representação decorre da arregimentação de forças, de escolhas, que enfatiza a construção de identidades voltadas para interesses de perfis estratégicos relacionados e impossíveis de serem pensados fora do âmbito da economia do poder. Desta forma, podemos perceber o quanto essas imagens escamoteiam realidades outras. O discurso que constrói a identidade nacional é dado de forma ambígua, navegando entre interesses privados e cenas públicas, como afirma Bhabha (2005, p. 200):

> [...] [A] força narrativa e psicológica que a nacionalidade apresenta na produção cultural e na projeção política é o efeito da ambivalência da "nação" como estratégia da narrativa. Como aparato do poder simbólico, isto produz um deslizamento contínuo de categorias, como sexualidade, afiliação de classe, paranoia territorial ou "diferença cultural" no ato de escrever a nação.

Escrever a nação, "produzir o povo", no sentido de unidade, é escamotear tensões entre o objeto, os símbolos que a constituem e o olhar de quem narra. A função pedagógica na instituição do povo constrói narrativas autoritárias na instituição da nação.

Trazendo a discussão para o Brasil, podemos perceber que as imagens da nação[22] difundidas pela elite brasileira ao longo do tempo, segundo José Murilo de Carvalho (1998), foram perpassadas por imagens problemáticas, na hora de representar o povo e construir sua tradição. Conforme o autor, as construções da

---

imagens construídas por esse sentimento podem ser consideradas como camadas superpostas de imagens que vão se sobrepondo ou intensificando ao longo do tempo.

[22] A literatura brasileira, desde a sua instituição, teve por base legitimar o território nacional. O Brasil era um lugar – um "*topos*" – e a literatura nasceu da descoberta e narração deste lugar (PECHMAN, 2007, p. 89).

imagem do povo brasileiro são produtos de tensão dados pela base da sua constituição. A forma pela qual o povo brasileiro foi representado, ao longo da sua história, foi atravessada pela ideia de ausência, por uma visão negativa na forma de se conceber a sua representação, a sua tradição. A preocupação da elite nacional era compor um discurso de brasilidade alinhado com os valores e padrões europeus.

Para melhor compreendermos a "personalidade" reservada à Bahia dentro da narrativa nacional, faz-se necessário retomarmos brevemente a sua tessitura nesse contexto. É a partir do século XIX que os discursos de construção da nação se tornam mais nítidos. Neste período, a Bahia vai corporificar sua imagem em oposição ao Rio de Janeiro, tal como descreve o primeiro romancista baiano, Xavier Marques, na obra *O feiticeiro*:

> Não posso, não posso separar-me desta mulata velha. Digam o que quiserem, é a primeira terra do Brasil. Não vou lá muito bem de negócios, é verdade; mas apesar dos pesares, para Corte só na hipótese [...]. Viva a Bahia: isto que é terra onde se pode viver em paz o rico e o pobre. Viva a nossa Bahia. (MARQUES, 1975, p. 113).

Atentando para o papel que a literatura desempenhava na construção do discurso de nacionalidade no período, Xavier Marques traz para sua ficção uma baianidade[23] que valoriza e exalta os aspectos históricos e culturais da Bahia, em contraste com as imagens que referenciam a cidade vigentes no sul do País.

Entretanto, essa construção converge com o olhar sulista, quando se refere à afro-descendência como um problema para o país. O grande contingente de negros presentes na primeira capital brasileira[24], nesse período e até hoje, marca uma preocupação em representar a alteridade que alguns insistem em tentar reprimir, tendo em vista que a elite brasileira se queria branca, ao modo europeu. A representação da Bahia feita pelo Sul foi marcada por essa diferença étnica, como bem observamos na descrição de Manuel Antônio de Almeida (1998 apud MOURA, 2001), em *Memórias de um Sargento de Milícias*, quando o autor se refere às negras que participavam de uma procissão religiosa:

---

[23] No século XX, esse discurso da baianidade será reforçado na ficção literária por Jorge Amado e João Ubaldo Ribeiro; na música, ganhará vários momentos, desde Dorival Caymmi, Gilberto Gil e Caetano Veloso, até a constituição do axé music, na década de 80, estilo musical que busca retratar a baianidade.

[24] Ao utilizar "cidade da Bahia" no presente trabalho, me refiro à cidade de Salvador como era conhecida no século XIX e até mesmo ao longo do século XX, termo usual no Recôncavo nos anos 70, que correspondia ao espaço geográfico da cidade da Bahia (Salvador), Baía de Todos-os-Santos e Recôncavo.

> A causa principal de tudo isto era, supomos nós, além talvez de outras, o levar esta procissão uma coisa que não tinha nenhuma das outras: o leitor há de achá-la sem dúvida extravagante e ridícula; outro tanto nos acontece, mas temos obrigação de referi-la. Queremos falar de um grande rancho chamado das Baianas, que caminhava adiante da procissão, atraindo, mais ou tanto como os santos, os adornos, os emblemas sagrados, os olhares dos devotos; era formado esse rancho por um grande número de negras vestidas à moda da província da Bahia, donde lhe vinha o nome, e que dançavam nos intervalos dos *Deo-gratias* uma dança lá a seu capricho. Para falarmos a verdade, a coisa era curiosa: e se não a empregassem como primeira parte como uma procissão religiosa, certamente seria mais desculpável. Todos conhecem o modo por que se vestem as negras na Bahia; é um dos modos de trajar mais bonito que temos visto, não aconselhamos porém ninguém o adote; um país em que todas as mulheres usassem esse traje, especialmente se fosse desses abençoados em que elas são alvas e formosas, seria uma terra de perdição e de pecados. (ALMEIDA, 1998 apud MOURA, 2001, p. 60).

O desejo de moldar a sociedade brasileira em hábitos considerados civilizados e a tentativa de forjar uma ordem no espaço urbano é ameaçado pela presença de negras que se vestem e se comportam como as negras baianas, ”extravagantes e ridículas”, nos informa o texto. A forma como o narrador se refere às negras baianas e aos seus modos deixa transparecer a construção de um discurso que posicionava a Bahia como uma cidade do atraso, decorrente do comportamento dos afro-descendentes e dos possíveis hábitos que levam à perdição e aos pecados, inaceitáveis para uma sociedade que aspira à civilização.

A partir de 1930, o discurso de identidade nacional passa por um processo de legitimação da cultura popular brasileira e a Bahia, como a “célula *mater* do Brasil”, ganha uma forte visibilidade nesse discurso. O caráter nacional-popular é construído através de uma seleção que elabora o culto à mestiçagem como matéria-prima para eleição dos símbolos nacionais. É diante desse contexto que o escritor Jorge Amado vai construir a representação da Bahia, a partir de uma vertente que inscreve a mestiçagem não mais como um fator negativo, degenerativo, mas sim pelo viés positivo, para a conformação da identidade étnica nacional.

Os romances de Jorge Amado, em consonância com o pensamento inaugurado por Gilberto Freyre, instalam uma leitura positiva da mestiçagem, articulando a passagem do mito do branqueamento, tão difundido no século XIX, para o mito da democracia racial, cujas bases por muito tempo marcaram a ideia de nacionalidade. Segundo Ilana Goldstein (2003), a obra de Jorge Amado oferece a Bahia para o Brasil e o Brasil para o mundo, num olhar que traduz o exotismo tropical-sensual e mestiço do povo da sua terra. Essa configuração plasmou por

muito tempo a identidade cultural da Bahia e, segundo alguns críticos, constituiu a autoimagem do país.

As cenas sobre a Bahia veiculadas no período que precede o Cinema Novo foram de louvação ao seu aspecto físico, como afirma Maria do Socorro Carvalho (2003, p. 51): “A Bahia era vista como um rico e belo cenário natural.”. O paraíso e os elementos que delimitam a cultura baiana (crenças, músicas e danças) foram alguns dos componentes responsáveis para que a Bahia desse sua contribuição para o panorama cinematográfico brasileiro desse período.

Segundo Maria do Socorro Carvalho (2003), é em torno do processo de modernização da cidade de Salvador, iniciado na segunda metade da década de 1950, que se desenvolve o cinema baiano. A imagem da cidade veiculada nas telas promovia uma cidade em constante progresso mas, ao mesmo tempo, uma cidade com fortes raízes culturais. Mais de uma vez a Cidade Baixa[25] foi metaforizada em produções artísticas; só para lembrar, citamos o filme *A grande feira* (1961), dirigido por Roberto Pires, em que esta área de Salvador comparece como lócus que impedia o avanço da modernidade. É no espaço da Feira de Água de Meninos, cenário da gente simples e humilde da cidade da Bahia, que a película desenvolve boa parte da narrativa:

> O filme pretende denunciar a falsidade do desenvolvimento em curso, mostrá-lo em seus aspectos perversos e injustos como obra de empresários gananciosos, interessados apenas em enriquecimento próprio. Aquele progresso seria então um modo moderno de ganhar mais dinheiro, de tornar os ricos cada vez mais ricos. Os pobres, por sua vez, identificados com os marginais que viviam em torno da Feira, eram os explorados. Sem nenhuma alternativa de partilhar as riquezas geradas nesse processo, eram as vítimas do falso desenvolvimento. (CARVALHO, 2010, p. 8).

Nessas leituras e imagens construídas sobre a capital baiana é interessante perceber a construção simbólica que interliga os diferentes discursos imagéticos e que ainda hoje povoam o imaginário da cidade. A cidade da Bahia é considerada o segundo cenário nacional a despertar a atenção dos cineastas estrangeiros (AMÂNCIO, 2011). Segundo Antônio Carlos Amâncio (2011), a cidade é vista como um cenário interessante para o cinema estrangeiro industrial de ficção. Percebe-se

[25] Esse cenário é bastante recorrente nas narrativas que constroem uma visibilidade para Salvador produzidas no século XXI.

que Salvador atrai estrangeiros, principalmente pelo poder de um imaginário que divulga a cidade a partir do discurso cultural que a institui:

> Ao pensarmos a Bahia, devemos considerar sua importância como polo diferenciado da cultura [...], capaz de trazer ao cinema marcas muito especificas, pautadas pela atualização da herança africana, pela composição étnica, pelo sincretismo religioso, pela absorção musical e culinária, pelo registro arquitetônico, pelo forte esteio turístico e, naturalmente, pela atividade dinâmica de seus componentes científicos, políticos e sociais. (AMÂNCIO, 2011, p. 1).

A caricatura que desenha a imagem da cidade, através das variadas textualidades aqui representadas, conjuga Salvador com tanta força expressiva que parece criá-la como personagem. Evidentemente, essa personagem se modifica de acordo com o tempo e com o espaço no qual ela é tecida.

Se, no passado, a densidade demográfica dos espaços rurais e citadinos era mais equilibrada na sua distribuição, hoje percebemos um aglomerado populacional infinitamente maior dentro dos grandes centros, o que, obviamente, acaba por potencializar, na contemporaneidade, um *modus vivendi* urbano.

Segundo Bhabha (2005), hoje não podemos falar de nação sem falarmos de cidade, pois o país se urbaniza e as pessoas obedecem cada vez mais a esta dinâmica. Para Regina Dalcastagnè (2012, p. 110), “[...] o espaço da narrativa brasileira atual é essencialmente urbano ou, melhor, é a grande cidade, deixando para trás tanto o mundo rural quanto os vilarejos interioranos [...]”. Nessa perspectiva, as cidades representam a reunião possível de variadas culturas, o local que se abre a todas as possibilidades e experiências de urbanização, desterritorialização e fragmentação do homem contemporâneo.

A maioria das narrativas nacionais produzidas atualmente tem a cidade como espaço principal no desenvolvimento das suas histórias. Como afirma Luís Alberto Santos (1999, p. 132), a cidade pode ser entendida hoje como um verdadeiro personagem, visto que ela não atua meramente como cenário dos enredos, “[...] mas enquanto agente determinante da significação da narrativa como um todo.”. Desta maneira, a cidade ganha um sentido relevante, porque se relaciona intimamente ao tempo e ao espaço do sujeito. Ou seja: “O movimento da identidade se revela no deslocamento dos limites da nação e da cidade contemporâneas [...].” (SANTOS, 1999, p. 132).

De fato, ao longo do tempo e dos vários discursos que contam Salvador, percebemos as mais diversas tessituras na forma de representá-la. Se pensarmos as textualidades contemporâneas que desenham o corpo da cidade soteropolitana, observaremos um esgarçamento do tecido urbano que determina os seus limites espaciais: de um lado, a velha cidade, que conserva ares de um passado colonial, através do seu centro histórico e de seus casarões antigos, aos poucos sendo destruídos; de outro, a região metropolitana, conhecida como Grande Salvador, que traz na sua tez urbana pinturas de uma cidade contemporânea, composta por bairros planejados e por bairros periféricos.

Para seguirmos com a leitura da cidade-personagem enquanto um corpo pulsante, há que entender as instituições históricas, monumentos e tradições culturais como órgãos vitais, que funcionam de maneira integrada para preservar os registros da memória que contribuem para a formação da sua identidade. Pode-se ler as ruas, ladeiras, esquinas, becos e vielas como artérias por onde circula o sangue responsável pelo fluxo de elementos essenciais para a garantia da vida, ou seja, como vias repletas de sujeitos que, a partir de uma identidade pessoal ou coletiva, dão vida e instituem o movimento cotidiano da cidade.

Assim, enquanto personagem, a cidade contemporânea da Bahia (ou a Grande Salvador) é representada por meio de diferentes linguagens, que a mantém como um organismo funcional, histórico e vivo. Interpretada a partir de diferentes olhares, a cidade se transforma em texto, em cidade-personagem, experimentada por meio das mais variadas sensações, que dão significado ao seu imaginário. Tal premissa nos faz pensar na relevância de Salvador nas textualidades contemporâneas, aqui representadas pela literatura, a partir de dois romances e de dois livros de contos, bem como pelo cinema, através de quatro filmes que trazem a cidade como cerne da narrativa.

No romance de Alejandro Reyes, *A rainha do Cine Roma* (2010), a história transcorre na cidade contemporânea de Salvador, ou melhor, em um corpo marcado por sinais que remetem aos tempos pretérito e presente: desde a Salvador envelhecida, vista por meio das marquises dos velhos casarões, das velhas igrejas, dos monumentos (que conjugam os tempos), até a ausência dos trilhos, a multiplicação de semáforos, a verticalização das edificações, a multiplicação dos *shoppings*, enfim, a pluralidade de espaços da urbe contemporânea. Para além das pedras e para além dos sinais, o romance descortina um corpo citadino lesionado:

apresenta uma Salvador marcada por fome, miséria, violência e intolerância para com os que estão em situação subalternizada. A alma deste corpo é vista a partir de personagens em condições adversas: pobres, meninos/meninas de rua, negros e negras, ladrões, prostitutas, travestis, explorados, exploradores e toda sorte de pessoas marginalizadas.

O escritor baiano Fábio Mandingo, tal qual o mexicano naturalizado norte-americano Alejandro Reyes, também nos apresenta uma cidade protagonizada por pessoas em condições subalternas. *Salvador negro rancor* (2011), uma coletânea de contos, flagra as condições sociais e físicas de um corpo citadino inscrito a partir da modernização ocorrida no Pelourinho, na década de 90 do século passado. Em uma análise crítica, o autor esboça o processo pelo qual a tez urbana foi remodelada e a condição da gente pobre, em sua maioria negros e negras que foram expulsos do local para habitar as áreas periféricas da cidade. Além de narrar a remodelação que ocorreu no Pelourinho, a forma como esse espaço é tratada em diversas histórias destoa de uma maquiagem que imprime o centro histórico como espaço de uma teatralização da baianidade. Mandingo traz um corpo citadino marcado por cicatrizes de uma remodelação urbana de fachada, pois além do tratamento dado aos antigos moradores, as artérias internas (as ruas e os becos que estão no entorno do Pelourinho) se tornaram área de degradação física e humana, com a presença do *crack.*

O perfil da cidade-personagem, representado no longa-metragem *Ó paí, ó*, dirigido por Monique Gardenberg (2007), traz a velha cidade atrelada aos símbolos e signos da baianidade, consagrados pelos *media* que representam o imaginário de Salvador. Mais uma vez, o espaço do Pelourinho é encenado a partir de suas ladeiras de pedras, ruas tortas, casarios antigos como também pela presença de figuras exóticas: negros, mulatas sensuais, poetas, lideres religiosos, macumbeiras, viciados em jogos, baianas de acarajés e outros tipos que caricaturam a cidade rememorada das obras de Jorge Amado. O Pelourinho parece ser a face da personagem-cidade, a imagem mais fotografada e narrada como espaço identitário da cidade da Bahia, a tez urbana referendada como mito fundante da ideia de Bahia[26].

[26] Segundo Osmundo Pinho (1998), entende-se o empreendimento colonial à beira da escarpa da cidade fortificada por Tomé de Souza como um mito, palco principal para representação da ideia de Bahia.

Se Gardenberg leva para as telas uma cidade-personagem que remete à identidade baiana caricaturada nas obras amadianas, Nelson Motta, por meio do romance *O canto da Sereia:* um *noir* baiano (2002), parece atualizar os símbolos identitários que plasmam, na contemporaneidade, a capital baiana. O filme representa Salvador a partir de dispositivos simbólicos que registram e inscrevem uma cidade vinculada à indústria cultural do *axé music*[27], uma cidade cultural da alegria, da música, do misticismo. Esse corpo citadino é definido através da narração do auge da carreira de Sereia, personagem-título, bem como da perda deste símbolo que representa a baianidade. A narrativa conta a história do assassinato de Sereia, uma estrela *pop* do *axé*, que é morta no ápice de sua carreira, em plena Praça Castro Alves, cenário eternizado do carnaval baiano. No decorrer do romance, ficamos sabendo mais sobre a história da personagem Sereia Maria de Oliveira, uma bela aspirante a cantora que esbarra, por acaso, no produtor Paulinho de Jesus, ao sair de um terreiro de candomblé. Fascinado pela beleza da moça, Paulinho vai até o bar onde Sereia se apresenta e lhe oferece uma proposta de estrelato, alegremente aceita pela cantora. Sereia se torna um dos maiores nomes do *axé* baiano, com legiões de fãs e shows lotados. Porém, justo na terça-feira gorda de carnaval, a diva do *axé* é assassinada, em cima do trio elétrico, desencadeando uma busca por seu assassino. O segurança e detetive particular de Sereia, Agostinho "Augustão" Matoso, que exerce na história a função de narrador, começa uma incansável busca pelo assassino da estrela, num ambiente que constrói e encena a Salvador contemporânea, construída e representada através dos seus símbolos de baianidade.

Já em *Cidade Baixa*, dirigido por Sérgio Machado (2005), a primeira imagem da cidade-personagem que se descortina nas telas nos remete à mesma fotografia vista pelos viajantes desde o século XIX: a topografia[28] de uma cidade dividida em

[27] Conhecido gênero musical que surgiu na Bahia, na década de 1980, durante as manifestações do carnaval de Salvador. Segundo Marilda Santanna (2009, p. 41), o panorama da musica baiana se modificou em 1987, "[...] quando uma nova sonoridade passou a invadir os lares através das ondas sonoras das FM locais.". Neste mesmo ano, é necessário destacar o estrondoso sucesso obtido "[...] com o fenômeno faraó. Era a musica percussiva produzida na periferia que passava a ocupar um lugar de destaque em Salvador e no Brasil." (SANTANNA, 2009, p. 42).

[28] A cidade do Salvador, primeira cidade da América portuguesa, surge da preocupação efetiva em ocupar o território brasileiro. No exercício desta função, a cidade passa a assumir o protagonismo de um domínio cultural. Dotada de um porto funcional e muito operante, a cidade foi fundada sobre uma colina, seguindo a tradição portuguesa, de modo a dominar a imensa Baía. Esta orientação, aparentemente paradoxal, de construir sobre uma elevação uma povoação que se comunicava com a metrópole pelo mar, casava as funções de cidade administrativa portuária e de fortaleza.

Alta e Baixa. Do encantamento dos viajantes oitocentistas ao deslumbramento dos turistas que visitam Salvador, a Cidade Baixa[29] é atualizada por Machado como um espaço de degradação física e humana: casarões antigos e degradados, iluminação precária, desemprego, criminalidade, turismo sexual, tráfico de drogas e mazelas outras que delimitam um repertório que qualifica o espaço como um verdadeiro submundo das grandes metrópoles. Porém, é importante perceber que, na película *Cidade Baixa*, a maior parte das cenas é apresentada à noite, em tons acinzentados, parecendo refletir a angústia e os desencontros amorosos dos personagens.

No filme *Trampolim do Forte*, dirigido por João Mattos (2010), Salvador é representada a partir da praia do Porto da Barra. A cidade se mostra bela, pintada pelo mar azul que seduz, acalma e acolhe os meninos que têm a infância interrompida pelo trabalho infantil. Através do trampolim presente na praia do Porto, os meninos ressignificam a infância. Ao mesmo tempo em que a cidade-personagem acolhe, ela é perversa com a dura realidade das crianças pobres de Salvador. O longa traz à cena um corpo citadino marcado principalmente pela importância da infância e da presença dela nas ruas da cidade.

Em *Estranhos*, de Paulo Alcântara (2009), Salvador se mostra ainda mais perversa, a partir dos contrastes da Cidade Alta e da Cidade Baixa. A narrativa se desenvolve ao redor do cotidiano de um cidadão que não tem carteira de trabalho e muito menos emprego. Então, como sobreviver numa cidade que se apresenta tão desigual, diante do caos urbano instaurado por aqueles que tentam a vida pelo meio do trabalho informal? Salvador não se mostra nada caridosa com essas pessoas. Em especial, o caos urbano da Avenida Sete de Setembro, da Praça da Piedade e, mais particularmente, o subúrbio ferroviário que são flagrados na narrativa. A paisagem do bairro de Alagados, as casas de palafitas, dão o tom da sociabilidade abordada pela narrativa. Paulo Alcântara parece destoar completamente da cidade da alegria instituída pela baianidade.

A capital baiana narrada por Tom Correia em *Ladeiras, Vielas e Farrapos,* de 2015, parece questionar por completo seu passado e seu presente. Salvador aparece desnuda nos contos e microcontos que compõem o livro. A memória da

[29] “O bairro da Praia, também chamado “Cidade Baixa”, corria tortuosamente da Preguiça em direção à Jequitaia, com prédios de três e até quatro andares. No alto, o burgo se estendia do Forte de São Pedro ao convento da Soledade. Havia aí três praças – a da Piedade, a do Palácio (hoje, Praça Municipal), com a Casa da Moeda e a Casa da Câmara e Cadeia, e a do Terreiro de Jesus.” (RISÉRIO, 2004, p. 211).

cidade, bem como sua realidade presente, são postas em quadros totalmente despidos de qualquer pudor que possa cobrir de vergonha a urbe. De forma muitas vezes trágicas, outras tantas irônicas, a cidade se mostra através de espaços consagrados, mas também pelos novos espaços que compõem a Salvador contemporânea.

2.3 CARTOGRAFIAS DO DESEJO: A CIDADE NARRADA

A cartografia é um dos vários instrumentos utilizados para a interpretação de uma cidade. Traçar a cidade narrada a partir da diretriz cartográfica é percebê-la como um lugar habitado pelos desejos de transcrevê-la manifestados na interpretação que escritores e cineastas fazem das imagens urbanas de Salvador, a partir de aspectos do espaço físico-geográficos (paisagem urbana), atrelados às formas de convívio humano existentes na cidade atual (convivência coletiva). Nesse ponto, consideram-se os percursos prefixados das imagens urbanas através das intervenções que cineastas e escritores representam/fazem da cidade em seus textos e imagens, ou seja, a percepção da forma como os autores agenciam o sujeito e sua corporeidade nos espaços citadinos. Trata-se de processos complexos e férteis para a pesquisa científica. De fato, “Guattari chamou estes movimentos de caosmose: desarranjos e novos arranjos de produção da realidade.” (PASSOS; BARROS, 2015, p. 30). Nesta relação, a dimensão da subjetividade, em diálogo com o espaço urbano, ganha sentidos e condiciona os discursos que representam as formas como a cidade é lida atualmente.

Considerados aqui como cartógrafos do olhar, os autores veem Salvador como fonte de atração e fascínio para interpretar o tempo presente. Capturada, sobretudo em fragmentos, a capital baiana assume diversas possibilidades de acesso, a partir do “chamado da cidade”[30], e uma das formas de atender a esse chamado é narrá-la. Então, o desejo de cidade é visto como aspiração de traduzi-la, de construí-la em imagens, diante da ilegibilidade do urbano e dos sentimentos atribuídos ao convívio nos espaços citadinos, onde a individualidade e a intolerância parecem dar o tom do ritmo nos espaços públicos:

[30] Segundo Robert Pechman (2014). O chamado da cidade parece não ser escutado na atualidade, pois a cidade passa por uma crise de convivência que encobre o som desse chamado para o estabelecimento de vínculo com o espaço urbano.

> Não é fácil estabelecer um vinculo social entre criaturas humanas tão diversas, tão livres, tão inconstantes. Para dar-lhes regras comuns, para instituir decretos, e fazer aceitar obediência, para fazer ceder a paixão e a razão individual e pública, é necessário certamente algo mais forte que a força material, algo mais respeitável que o interesse, mais seguro que uma teoria filosófica, mais imutável que uma convenção, algo que esteja igualmente no fundo de todos os corações, algo que se imponha aos mesmos. (COULANGES, 1961, p. 82).

É em função desse sentimento inexplicável que o contato com o outro, o convívio, o viver em sociedade é estabelecido, como descreve o autor acima. A cidade, na construção desses sentidos, se constitui para além das formas fixas, tornando-se discurso, imagem acessadas e reconfiguradas, tanto pela literatura quanto pelo cinema. Como afirma Eliana Kuster (2011), trata-se de um desejo poderoso que se transforma em épocas sucessivas, mas que se mantém em enormes quantidades de energia na materialização do organismo urbano e na concepção da própria expressão da cidade.

A cartografia simbólica que Salvador expressa, enquanto cidade contemporânea, se descortina através de três possíveis percepções. A primeira delas, a cidade superfície – que pode ser observada nos textos *O canto da Sereia*, de Nelson Motta, *Trampolim do forte*, de João Mattos, *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado e *Estranhos*, de Paulo Alcântara – corresponde a uma paisagem fixada por imagens de Salvador que a consagram enquanto conjunto de cenários representados nas imagens de cartões-postais. A cidade superfície diz respeito à cidade ligada a um panorama no qual a convivência urbana e o espaço físico estão atrelados ao deleite da paisagem.

A cidade excluída, segunda categoria de percepções – representada por: *A rainha do Cine Roma*; *Salvador negro rancor*; *Cidade Baixa*; *Ladeiras, vielas e farrapos*; *Trampolim do Forte* e *Estranhos* – se refere à cidade dos pobres, aos espaços dos excluídos, dos não desejados para o convívio.

Por fim, temos a cidade murada – retratada em: *Ó paí, ó*; *A rainha do Cine Roma*; *Estranhos*; e *Ladeiras, vielas e farrapos* – conjugada como produto derivado do modo como as pessoas se asseguram na cidade atual, diretamente associada ao medo do outro e à dificuldade de lidar com a insegurança da cidade.

Podemos inferir que essas estratégias são metonímias, formas assumidas pelas leituras dos autores na expressão de seus desejos de narrar acontecimentos

desenrolados nos espaços públicos da capital baiana, assim como a vida nesta sociedade.

2.3.1 Entre mares e desejos: a cidade superfície

A paisagem física da cidade das narrativas – vista em: *O canto da Sereia*; *Ladeiras*, *vielas e farrapos*; *Trampolim do Forte*; *Cidade Baixa*; e *Estranhos* – em determinado momento acessa Salvador pelo poder que a natureza desperta diante de um ritmo imposto pela vida urbana. Nesse sentido, se pensarmos o desejo de cidade, na sua constituição, concordando com Contardo Calligaris (1994, p. 88), podemos perceber que "[...] o símbolo e o imaginário barram um *real* perdido por definição, o real de uma relação com o outro passível de uma feliz adequação." (grifo do autor). Portanto, a satisfação[31] na cidade é interditada por conta do limite do outro, é o preço pago para se viver em sociedade, momento considerado de ruptura entre a natureza e a cultura. Apesar disso, a presença da natureza inspira os que moram na cidade: a interface entre o natural e o urbano conforma um processo percorrido nas textualidades contemporâneas sobre Salvador, no intuito de flagrar o desejo na cidade.

Se lembrarmos de Zenóbia, cidade descrita por Italo Calvino (1990) em *As cidades invisíveis*, veremos que as cidades podem ser categorizadas em dois grupos, "[...] aquelas que continuam ao longo dos anos e das mutações a dar forma aos desejos e aquelas em que os desejos conseguem cancelar a cidade ou são por esta cancelados." (CALVINO, 1990, p. 37). Ora, podemos inferir que Salvador parece pertencer à primeira categoria descrita por Calvino; afinal, o desejo da cidade se reinventa e é narrado através das belezas físicas que compõem a paisagem natural.

A cidade se constitui como território do prazer pela presença do mar ou simplesmente pela exuberância da topografia que divide Salvador em Cidade Alta e Cidade Baixa. Mesmo que as textualidades narrem uma cidade inumana, de difícil convívio no espaço público, percebemos um movimento em torno de uma estética que coloca Salvador frente a uma paisagem física desenhada a partir do seu clima e do enaltecimento de sua beleza natural, divisada em diferentes vertentes. São

[31] O prazer está relacionado aos instintos sexuais. A vida em sociedade passa por regulamentação que submete o instinto sexual a uma regulamentação erótica (CALLIGARIS, 1994).

representações capturadas em torno de um imaginário que alude à capital baiana como se fora um paraíso tropical[32]. Essas textualidades, de certa forma, empoderam as sínteses de imagens que foram consagradas ao longo do tempo sobre a capital baiana. Observamos, assim, um imaginário construído a partir de uma estética que dialoga com as belezas físicas da cidade.

O romance *O canto da Sereia*: um *noir* baiano, de Nelson Motta (2002), serve como um bom exemplo para atualizar esse imaginário referente a Salvador. Primeiramente, cumpre dizer que a narrativa acontece no auge do verão baiano, momento em que as imagens propagadas aos citadinos e aos visitantes despertam sentimentos de alegria e prazer na cidade[33]. A cultura do praierismo nos serve aqui como um desses símbolos, para iniciarmos a incursão por um dos prazeres que a cidade oferece:

> Domingo luminoso em Salvador, praias cheias, música na rua, tráfego pesado na orla, o táxi rodava lentamente com o rádio ligado. Não se passaram duas ou três músicas e a voz de Sereia já estava no ar. (MOTTA, 2002, p. 156).

O culto ao ato de estar nas praias da capital baiana nos finais de semanas é o responsável pelo engarrafamento na orla da cidade descrito por Motta. Essa atividade, característica da Salvador atual, vem acompanhada de estilo de vida associado ao lazer, aos modos de estar, de se vestir e de se comportar à beira-mar.

Este local é visto como um espaço do prazer, da liberdade de se situar diante da imensidão da água do mar e da faixa de areia. Ir à praia aos finais de semana, tem significado no cotidiano da cidade – saber aproveitar o que de melhor ela pode proporcionar. Essa atividade é desenvolvida principalmente por trabalhadores, que utilizam os dias de folga para desfrutar do banho de mar ou curtir a praia e o que a

---

[32] A representação da cidade vista pela ótica que consagra sua beleza como verdadeiro paraíso tropical se deu principalmente a partir dos relatos dos viajantes, que propagavam o encantamento com a flora e a fauna encontradas em Salvador, como se pode ver, por exemplo, neste excerto do diário de Charles Darwin de 1830, redigido quando ele deu a volta ao mundo: "– Bahia ou São Salvador, Brasil, 29 de Fev. – O dia passou-se deliciosamente. Mas 'delícia' é termo insuficiente para exprimir as emoções sentidas por um naturalista que, pela primeira vez, se viu a sós com a natureza no seio de uma floresta brasileira. A elegância da relva, a novidade dos parasitas, a beleza das flores, o verde luzidio das ramagens, e acima de tudo a exuberância da vegetação em geral foram para mim motivos de uma contemplação maravilhada. O concerto mais paradoxal de som e silêncio reina à sombra dos bosques. Tão intenso é o zumbido dos insetos que pode perfeitamente ser ouvido de um navio ancorado a centenas de metros da praia. Apesar disso, no recesso íntimo das matas, a criatura sente-se como que impregnada de um silêncio universal." (DARWIN, 1830 apud FILHO, 1978, p. 25).

[33] A cidade enquanto espaço do prazer despertado pelo carnaval será desenvolvida em momento posterior.

cidade oferece, mas, evidentemente, tantos os turistas quanto aqueles que não têm compromissos de trabalho podem aproveitá-la em qualquer dia da semana. A imagem praieira, conforme Antonio Risério (2004, p. 474) “[...] se define no momento em que a linha litorânea, o recorte espacial que reúne ou aproxima, que envolve areia e água, ganha um determinado sentido social [...], [tornando-se] território para o exercício de uma determinada sociabilidade”. A reunião de pessoas em torno da praia do Porto da Barra é fato recorrente nas textualidades que narram a cidade atual. O cotidiano praieiro da Barra, para citar um exemplo único, é representado no filme *Trampolim do Forte*, de João Mattos (2010) (FIGURA 15, p. 67; FIGURA 16, p. 68; FIGURA 17, p. 68).

Figura 15 – O cotidiano da praia da Barra, 1

Fonte: TRAMPOLIM do forte. Direção: João Rodrigo Mattos. Produção: Alexandre Basso e Lia Mattos. Intérpretes: Lúcio Lima; Adailson dos Santos; Marcelia Cartaxo; Luiz Miranda e outros. Roteiro: João Rodrigo Mattos. Salvador: DocDoma Filmes, 2010.

Figura 16 – O cotidiano da praia da Barra, 2

Fonte: TRAMPOLIM do forte. Direção: João Rodrigo Mattos. Produção: Alexandre Basso e Lia Mattos. Intérpretes: Lúcio Lima; Adailson dos Santos; Marcelia Cartaxo; Luiz Miranda e outros. Roteiro: João Rodrigo Mattos. Salvador: DocDoma Filmes, 2010.

Figura 17 – O cotidiano da praia da Barra, 3

Fonte: TRAMPOLIM do forte. Direção: João Rodrigo Mattos. Produção: Alexandre Basso e Lia Mattos. Intérpretes: Lúcio Lima; Adailson dos Santos; Marcelia Cartaxo; Luiz Miranda e outros. Roteiro: João Rodrigo Mattos. Salvador: DocDoma Filmes, 2010.

Mais do que enfatizar o espaço da praia, as imagens das Figuras 15 (p. 67), 16 (p. 68) e 17 (p. 68) reverenciam o Porto da Barra como o lugar da reunião, do encontro em frente ao mar[34]. A referência desse local como lazer percorre boa parte

[34] Na década de 70 do século passado, a reunião diante do pôr do sol visto do Porto da Barra foi bastante cantada pelos Novos Baianos. Como cenário inspirador de encantamento, a beleza que se

da película de João Mattos, de modo que nos interessa, nesse momento do texto, destacar a praia como um dos símbolos de distração que a cidade oferece. Na Figura 15 (p. 67) a perspectiva de fundo traz o Forte de Santa Maria; já a Figura 17 (p. 68), logo ao alto, desponta o monumento que alude a um passado colonial da cidade. Tais referências nos fazem perceber que se trata de um espaço que, desde o período colonial, foi importante para Salvador. É claro que as formas de percepção e uso mudam e se reinventam, com o passar do tempo.

A praia hoje é signo da beleza e do prazer. Nota-se, portanto, um espaço no qual a natureza desafia os tempos e ainda se faz existir na cidade. A pequena faixa de areia povoada por frequentadores evidencia que se trata de uma praia concorrida na cidade, seja pela beleza da paisagem local ou pelas águas calmas, que convidam para um banho de mar, como se vê nas Figuras 16 (p. 68) e 17 (p. 68), retratando a luz que emana nas águas da praia do Porto da Barra. No filme não há nenhuma menção ao fator da poluição das águas da praia do Porto, nada que possa manchar a beleza do lugar, as cenas predominantes na narrativa fílmica destacam o Porto da Barra sempre como local de beleza, desfrute e gozo[35], principalmente em dias ensolarados. Usufruindo deste prazer gratuito, os frequentadores são representados, em sua maioria, por turistas ou moradores locais. Embora todos compartilhem do mesmo espaço de areia e mar, a relação corporal com esses espaços da cidade está marcada por uma interdição no contexto social, como destaca Alejandro Reyes, no romance A *Rainha do cine Roma*:

> De jeito que íamos à Barra, sobretudo nos fins de Semana, e enquanto os meninos procuravam clientes no Porto da Barra, eu e ela brincávamos de pular do píer do forte, corríamos pela praia feito doidos e eu lhe ensinava a dar salto mortal e outros movimentos de capoeira [...]. Andávamos todos esfarrapados, nossas roupas estavam um lixo, e o povo ficava nos enxotando das praias mais bacanas e nos chamando de ladrões, mas a gente não ligava não. (REYS, 2010, p. 59).

No romance de Nelson Motta, a retórica da paisagem do prazer ganha sentido diante das andanças do narrador Agostinho Matoso pelos diversos espaços da cidade, a fim de desvendar o assassinato de uma cantora do *axé music*. Além de

---

apresenta aos olhos ao cair da tarde serviu de inspiração para a música *Farol da Barra*: “Quando o sol se põe/ Vem o farol/ Iluminar as águas da Bahia/ No Farol da Barra o encontro é pouco/ A conversa é curta, tudo é tão rápido como se furta/ Como a luz bate nas águas/ Como tudo que se passa” (GALVÃO; VELOSO, p1978, p. 1).

[35] A ideia de gozo será discutida mais adiante. Neste momento, o gozo está sendo relacionado à praia no que tange à circunstância de despertar no sujeito uma beleza sensual.

detetive particular, Augustão, como é mais conhecido nas ruas, exerce a função de repórter policial para um jornal local e, no exercício dessas atividades, o personagem desempenha uma relação íntima com a cidade: transita tanto por suas ruas, ladeiras e avenidas, quanto por becos, esquinas e botecos da cidade antiga (que corresponde ao espaço geográfico do centro histórico), sem esquecer restaurantes, escritórios e edifícios dos bairros mais novos da cidade (espaços com perfil de moradia verticalizado), além de circular com desenvoltura pelas partes mais elevadas da cidade (espaços sagrados dos templos da religião africana e católica). Como um bom cronista, tem um olhar apurado para a urbe, o que faz dele um exímio conhecedor do seu cotidiano, sabendo lidar com os códigos e signos das ruas, avenidas, e terreiros da capital baiana. Os deslocamentos por esses espaços muitas vezes são feitos a pé, de táxi, em carro particular ou ainda metaforicamente, quando o personagem "caminha" por espaços virtuais, utilizando a internet para se comunicar ou desvendar os crimes da cidade. Vale ressaltar que, embora seja um detetive nascido e criado em Salvador, ainda se encanta com as belezas físicas que ela pode oferecer:

> Segui lentamente pelo corredor escuro. Quando abri a porta da rua, a luz ofuscante do meio-dia invadiu a sala e me deixou momentaneamente cego – mas nada que uns bons óculos escuros não resolvessem. Com a visão recuperada, telefonei para Mara, prometi novidades e combinei de almoçarmos no discretíssimo Chez Bernard, um tradicional bistrô franco-baiano no Alto da Gamboa, com uma vista deslumbrante da Baía de Todos-os-Santos. (MOTTA, 2002, p. 229).

A forte incidência de luz, característica de cidades tropicais como Salvador, parece, a um primeiro instante, incomodar Augustão mas nada que a interferência de óculos escuro e a lembrança da imagem da Baía de Todos-os-Santos não suprimisse. As paisagens marítimas da narrativa estão relacionadas, muitas vezes, a momentos de deslocamento da realidade, de quebra do ritmo alucinante desenvolvido por um investigador ávido por pista; neste contexto, o mar é visto como uma fuga, como um convite ao prazer, ao deleite de olhar o horizonte e a imensidão do azul que domina os entornos de Salvador.

Estar próximo ao mar é desfrutar de calmaria ou simplesmente do bel-prazer que emanam das suas águas em movimento. Quem pode desfrutar deste deleite diariamente são os moradores mais abastados, citados da narrativa, aqueles que

residem nos espaços da Cidade Alta, que tem vista privilegiada para a Baía de Todos-os-Santos.

> O apartamento de Mara ficava no último andar do luxuoso edifício Palm Springs, na Graça. Um empregado gay todo de branco me abriu a porta e saiu para chamá-la, me deixando em um salão envidraçado com um varandão aberto para Baía de Todos-os-Santos. (MOTTA, 2002, p. 131).

Cantado em verso e prosa, o mar da Baía de Todos-os-Santos guarda a memória marítima da cidade. Desde o período colonial, foi o principal elo da cidade com o mundo, porta de ligação das operações comerciais e culturais, rota/porta fundamental para cidade. Mais do que todas essas atividades, a Baía de Todos-os-Santos já foi fonte de inspiração para poetas, escritores, pintores, fotógrafos, cronistas viajantes, autores, cineastas e toda uma gama de admiradores da paisagem que arrebata o olhar de quem chega, pelas águas calmas da Baía.

A cidade dos desejos se institui pela beleza do mar de Salvador no filme *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado (2005). O cineasta parece dialogar com essa perspectiva estética logo nas primeiras cenas do longa, embora a cidade do desejo aqui seja subvertida pela "cidade do possível[36]". Contudo, as imagens de Salvador, mesmo que em dado momento retratem aspectos refratários à noção geral de beleza, ainda dialogam com um traçado imagético culturalmente construído – a Baía de Todos-os-Santos, lugar de contemplação[37].

---

[36] A cidade do possível se delineia quando a urbe é categorizada como problema, conforme Sandra Pesavento (2002, 2007). "A problematização do urbano, que coloca a cidade como objeto de intervenção, induz a práticas de intervenção no espaço, na busca de ordenação social." (RIBEIRO; PECHMAN, 1996, p. 380).

[37] Muitos foram os poetas, baianos ou não, que cantaram a beleza vista da Baía de Todos-os-Santos. Segundo Lizir Arcanjo (2000), reverenciar a cidade vista do mar se tornou uma prática, uma questão de gentileza para com a cidade para os poetas que a visitaram no século XIX.
Como exemplo, citemos o carioca Varela que, ao visitar a capital da Bahia, se deixou maravilhar com a paisagem que encanta o olhar. Nos versos descritos em "A Bahia", o arrebatamento do poeta foi tamanho que exagera, ao considerá-la superior a Istambul:

> Sobre coxins de verdura
> Aos fogos do meio-dia
> Dorme a esplendida Bahia
> Reclinada à beira-mar; [...]
> Os ventos que a furto beijam
> De seus vergeis as mangueiras
> Vão perfumar cem bananeiras
> Que ondeiam no céo azul;
> E relatam maravilhas
> Desse perola do Norte,
> Mais linda do que Stambul. (VARELA, 1869, p. 39-40).

Figura 18 – Cidade Alta e Cidade Baixa.

Fonte: CIDADE Baixa. Direção: Sérgio Machado. Produção: Karim Aïnouz; Sérgio Machado; Adriana Rattes e Gil Vicente Tavares. Intérpretes: Lázaro Ramos; Wagner Moura; Alice Braga; Harildo Deda; Maria Menezes; José Dummont; João Miguel,; Dois Mundo; Olga Machado; Debora Santiago; Valéia; Ricardo Luedy e outros. Roteiro: Sérgio Machado e Karim Aïnouz. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2005. 1 DVD.

A primeira imagem da capital baiana que se desvela no ecrã, a partir de um enquadramento, traz a feição urbana apresentada do alto e de longe, quando nos deparamos com a topografia dividida entre Cidade Alta e Cidade Baixa (FIGURA 18, p. 72). A imagem mostra a cidade em movimento: o trânsito de carros pela Ladeira da Montanha, ligando as duas cidades; o brilho das luzes, que iluminam a mistura entre prédios antigos e modernos; o Elevador Lacerda e o mar de águas calmas da capital baiana. É um cenário que fascina, num primeiro olhar, os espectadores. A cidade exibe, sensual, na beleza da sua topografia, tanto o mar quanto o topo que divide a cidade em alta e baixa, mas logo essa imagem é suspensa da tela pelo clima de tensão que envolve a narrativa. O anseio pela urbe se revela como possibilidade de cura, de socorro ao personagem Naldinho, que chega à cidade ferido, necessitando de ajuda, na companhia dos amigos Deco e Karina.

Levando-se em consideração a tradição de contemplar o mar da Baía de Todos-os-Santos, o filme *Estranhos*, de Paulo Alcântara (2009) parece seguir a mesma linha inicial de *Cidade Baixa*, consagrando uma estética que busca olhar a cidade a partir dos encantos deste acidente geográfico, conferindo-lhe o *status* de ponto inicial para abordar Salvador. Temos neste momento da película enquadramentos sequenciados que, além de imprimir as belezas físicas do local,

traduzem a cidade por uma perspectiva de imagens comparativas entre o mar da Baía e o mar do subúrbio da cidade, a serem tratadas em outra seção.

No entanto, com o auxílio de enquadramentos exibidos ao som de uma música que traduz o ritmo de cidade em constante movimento, o mar da Baía é apresentado ao leitor numa perspectiva do alto, em vistas que flagram a chegada à cidade de uma maneira que revela maior proximidade do tecido urbano. Entre o alto e o baixo a natureza imprime sua presença, representada por um cinturão verde, que ainda se faz presente na cidade.

Hoje, contudo, também se constata um outro contexto que envolve o mar da Baía de Todos-os-Santos: embora persista um ideal de contemplação quase bucólico, nota-se também, na Baía e em seu entorno, sérios problemas de degradação social. É o que se percebe em um dos planos sequencias representados na Figura 19 (p. 73), que traduz uma "[...] polaridade entre a expansão e a contenção do desejo [...]" (PECHMAN, 2006, p. 4), ou seja, a convergência entre o natural e o urbano, em que o primeiro parece ser oprimido pelo segundo.

Figura 19 – Convergência entre o natural e o urbano.

Fonte: ESTRANHOS. Direção: Paulo Alcântara. Produção: Paulo Alcântara e Carla Guimarães. Intérpretes: Jackson Costa; Cyria Coentro; Tom Carneiro; Agnaldo Lopes; Caco Monteiro; Nelito Reis; Angelo lávio; Mariana Muniz; Heduen Muniz e Larissa Libório. Roteiro: Carla Guimarães e Santiago Roncagliolo. [S.l.]: Araçá Azul Cine e Vídeo, 2009. Digital, cor, 101'.

Se o mar da Baía protagoniza um dos prazeres que percorrem a representação da capital baiana, a elaboração desse imaginário é colocada sob

suspeição quando a Baía perde o seu encanto, devido ao desaparecimento de suas águas. O desejo da cidade é submerso e o espírito citadino é posto em questionamento no conto *O mar se levanta com tal desespero* de Tom Correia (2015a):

> Somente após chegar à Cidade Alta, subindo pela Ladeira da Preguiça, constatei que o espelho d'água da Baía de Todos-os- -Santos se transformara num dormitório de cargueiros inclinados, sem nenhum resquício além de poças mínimas. As pessoas caminhavam apressadas, os carros avançavam descontrolados. Consegui uma brecha em meio ao povo espremido na murada da Praça Castro Alves. Era possível avistar até as carcaças das embarcações que se afogaram em águas passadas, estruturas expostas como costelas de náufragos seculares. (CORREIA, 2015a, p. 44).

A ausência do mar nos serve aqui como uma grande metáfora de indagação sobre a vida urbana em Salvador. A relação entre o natural e o urbano – mar e cidade – quando destituídos, põe em conflito os símbolos, desejos e imagens da capital baiana. As formas de vida urbana são questionadas pela ausência marítima: o que seria da cidade sem o mar da Baía? Essa é a principal questão desenvolvida, que leva o autor a pensar na cidade de Salvador em si e em suas sociabilidades. Nesse sentido, a estética da superfície aflora a partir do momento em que o desejo de cidade é posto em suspensão. A presença do espelho d'água da Baía de Todos--os-Santos imprime uma relação identitária com a cidade, traduz o cotidiano dos soteropolitanos, além de sustentar uma ideia de pertencimento, uma concepção de ordem, estabelecida pela presença do mar. Frente ao seu suposto sumiço, a cidade entra em crise ou, como afirma o autor: "À cidade caberia a reinvenção, em busca de si mesma." (CORREIA, 2015a, p. 44).

2.3.2 A cidade excluída: geografias da desigualdade

As experiências urbanas narradas sobre a Salvador atual surgem também a partir de uma ótica que representa a cidade através do filtro dos contrastes socioeconômicos, que reinam cada vez mais nos espaços públicos da capital baiana. São narrativas que pintam imagens cruéis da desigualdade que campeia no cenário urbano atual. Refiro-me a uma geografia da diferença, representada pelos olhares de sujeitos que vivem na mais ínfima degradação humana e que habitam as franjas da cidade, sem nenhuma perspectiva de transformação social. São, em sua

maioria, personagens que vivenciam um dia por vez, sem pensar em grandes perspectivas futuras. A dura realidade de um cotidiano marcado por infortúnios surge dessas paisagens de moradias miseráveis, de futuros incertos, de violência e de drogas, que representam a geografia da desigualdade das cidades contemporâneas. Face a esta dura realidade, Josefina Ludmer (2010, p. 117) esclarece: “As cidades latino-americanas da literatura são territórios de estranheza e de vertigem, com cartografias e trajetos que delimitam regiões, linhas e limites entre fragmentos e ruinas.”. No que diz respeito a Salvador, estas cartografias são registradas tanto pela literatura quanto pelo cinema, que se coadunam para encerrar uma maneira de ver a cidade pelo ponto de vista dos desprovidos e dos espaços nos quais eles circulam. Como exemplos, podemos ler Salvador através da ótica de cidade excluída a partir das narrativas: *A rainha do Cine Roma*, de Alejandro Reis; *Salvador negro rancor*, de Fábio Mandingo; *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado; *Trampolim do Forte*, de João Mattos; e *Ó paí, ó*, de Monique Gadenberg. Estas obras articulam cenas e cenários que representam, além do *habitat* dos personagens, a relação que eles desenvolvem com a cidade atual.

Desde o período de sua constituição histórica, a segregação sempre esteve ligada à cidade. Na atualidade, percebemos que as formas de segregação estão diretamente ligadas ao poder de apropriação do espaço; logo, se é verificado que a separação é a forma lógica de caracterizar e hierarquizar aqueles que são possuidores de capital, depreende-se que os próprios elementos constituintes da cidadania estariam ligados ao poder do capital. A segregação, na prática citadina, se dá a partir dos espaços ocupados pelas moradias e do poder de acessibilidade aos espaços e ruas da cidade:

> Na metrópole contemporânea brasileira – onde a segregação ganha sua dimensão mais profunda –, constata-se a passagem que vai do mundo estranho dos objetos (o processo de produção de mercadorias orientando as relações sociais) à reprodução do espaço urbano em fragmentos, como extensão do mundo da mercadoria a todas as esferas da vida, como condição de realização da reprodução capitalista. (CARLOS, 2013, p. 96).

O perfil urbano de Salvador se modificou, desde a reforma empreendida no início do século XX. A cidade tinha suas atividades comerciais localizadas no bairro do Comércio e adjacências, mas, com o aumento da população e o surgimento de novos espaços, a capital ganhou outros polos de circulação e aglomeração.

À causa dessas mudanças, as ruas do antigo centro sofreram modificações e o que antes era o lugar da multidão, hoje é visto como espaço de circulação de turistas e de cidadãos indesejados para a ordem baiana (FIGURA 20, p. 76; FIGURA 21, p. 77). É precisamente neste rincão da cidade que boa parte das textualidades aqui citadas se desenrola, trazendo a representação dos sujeitos renegados pela ordem de consumo que orienta a cidade. Lugares como o Mercado Modelo, o Elevador Lacerda, a Ladeira da Montanha, o Pelourinho, a Praça Castro Alves, a Av. Sete de Setembro e a Praça da Piedade se constituem em locais significativos que representam, além da decadência física dos casarões antigos, a degradação humana que se faz constante nesses espaços do centro da cidade, tanto na parte Alta, quanto na parte Baixa.

Figura 20 – Sujeitos renegados da cidade, 1

Fonte: CIDADE Baixa. Direção: Sérgio Machado. Produção: Karim Aïnouz; Sérgio Machado; Adriana Rattes e Gil Vicente Tavares. Intérpretes: Lázaro Ramos; Wagner Moura; Alice Braga; Harildo Deda; Maria Menezes; José Dummont; João Miguel,; Dois Mundo; Olga Machado; Debora Santiago; Valéia; Ricardo Luedy e outros. Roteiro: Sérgio Machado e Karim Aïnouz. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2005. 1 DVD.

Figura 21 – Sujeitos renegados da cidade, 2

Fonte: CIDADE Baixa. Direção: Sérgio Machado. Produção: Karim Aïnouz; Sérgio Machado; Adriana Rattes e Gil Vicente Tavares. Intérpretes: Lázaro Ramos; Wagner Moura; Alice Braga; Harildo Deda; Maria Menezes; José Dummont; João Miguel,; Dois Mundo; Olga Machado; Debora Santiago; Valéia; Ricardo Luedy e outros. Roteiro: Sérgio Machado e Karim Aïnouz. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2005. 1 DVD.

Tais imagens representam o tipo de espaços que muitas vezes acolhem pessoas com baixo poder aquisitivo em Salvador. São habitações sociocoletivas que se responsabilizam por manter erguidas as paredes de velhos casarões que já abrigaram a “fina flor” da sociedade baiana de outrora, mas hoje comparecem na malha urbana como espaços insalubres, de péssima qualidade de moradia, onde residem pessoas com baixo poder aquisitivo, que não dispõem de outro lugar para viver ou precisam habitar perto do trabalho temporário que surge nesse lócus da cidade. É o caso, por exemplo, da personagem Karina, da narrativa fílmica *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado (FIGURA 20, p. 76; FIGURA 21, p. 77). Ainda que o cerne da narrativa não seja tratar da questão da moradia, o diretor leva para as telas representações do submundo[38], expresso como lugares onde reinam a ilegalidade, a prostituição, as drogas e a violência, mazelas que dão a tônica da convivência no espaço.

Essa mesma dinâmica sócio-habitacional das cidades atuais, ou esses *vazios urbanos*[39], para lembrarmos a terminologia do universo dos estudos urbanistas,

[38] O submundo é entendido nesta tese como a soma dos espaços da cidade nos quais o projeto da modernidade falhou. O submundo é marcado tanto pela degradação humana, quanto pela degradação física.

[39] Segundo Andrea Borde (2013, p. 1), o vazio urbano adquiriu ares de fenômeno expressivo na cidade atual, graças aos fluxos e mudanças operados nas grandes cidades globais. Trata-se de áreas

gesta uma realidade de cidades globais que se encontram em constante transformação, também presentes na narrativa *A rainha do cine Roma*, de Alejandro Reyes. Os personagens principais, Maria e Betinho, quando não estão pelas ruas da cidade em busca de sustento ou do ócio, passam alguma parte do dia em um imenso prédio antigo abandonado na Cidade Baixa, onde em tempos passados funcionava um cinema:

> Nos tempos do cine Roma, eu e a Maria Aparecida visualizávamos vida de barão, mas não acontecia porra nenhuma. E ia acontecer? Já era muito a gente morar num castelo, fedido e cheio de barata, mas castelo mesmo assim [...]. (REYES, 2010, p. 50).
>
> [...] [Betinho] passou pelo Largo dos Mares, continuou ate o Largo de Roma e parou na frente do velho cinema, com o coração batendo a mil, lá estava ele, igual a sempre, um negócio branco, imenso, com a pintura descascando... (REYES, 2010, p. 132).

Como meninos de rua que se encontram distantes até da ínfima sorte de ganhar visibilidade para os poderes públicos, ou de serem incorporados a algum plano social estatal, tanto Betinho quanto Maria Aparecida veem no antigo cine Roma além de um abrigo, a possibilidade de um lar, mesmo que o ambiente físico não seja dos mais agradáveis. A felicidade de ter uma moradia, ainda que incerta, dá o tom de um dos poucos ambientes afetuosos da narrativa.

Além deles, mais três crianças, na mesma situação de desamparo, dividem o teto do antigo cinema. Embora cada um se encontre sozinho no mundo, ali, no velho palco do cinema, conseguem escapar da dura realidade e conviver como uma família, em uma espécie de irmandade de renegados. Essa tíbia estabilidade, no entanto, entra em choque, quando um velho capitão da polícia comparece ao local, para abusar sexualmente dos menores.

O problema de moradia em prédios antigos parece permear certas textualidades que representam o cotidiano dos excluídos em Salvador. A pungente circunstância é também levantada pelo filme *Ó paí, ó* (2007) (FIGURA 22, p. 79; FIGURA 23, p. 80; FIGURA 24, p. 80), de Monique Gadenberg. Dentre as muitas questões abordadas pelo longa, a moradia coletiva – ou cortiço contemporâneo – é problematizada pela película, pontuada pelas múltiplas perspectivas da diversidade de moradores que residem no local. Em sua maioria, estes habitantes se agrupam

---

ou prédios que, no passado, tinham uma funcionalidade, mas, por conta das consequentes mudanças geradas pelas conjunturas econômicas e produtivas, quedaram-se vazias, obsoletas, deserdadas de suas antigas funções.

em famílias com características peculiares, vivendo em pequenos quartos de um velho casarão pertencente a Dona Joana, localizado no Pelourinho.

Figura 22 – Excluídos em Salvador, 1

Fonte: Ó PAÍ, Ó. Direção: Monique Gardenberg. Produção: Augusto Casé; Paula Lavine e Sara Silveira. Intérpretes: Lázaro Ramos; Dirá Paes; Wagner Moura; Stênio Garcia; Luciana Souza; Emanuelle Araújo; Rosa Jamille Alves; Cidnei Aragão; Yolanda Merry Batista; Érico Brás; Ednalva Carvalho; Mateus Ferreira da Silva; Felipe Fernandes; Natalia Garcia e outros. Roteiro: Bettine Silveira; Dudu Miranda; Márcio Meirelles e Monique Gardenberg. Rio de Janeiro: Globo Filmes; Dueto Filmes; Dezenove Som e Imagens; Natasha Filmes, 2007. 1 DVD.

Figura 23 – Excluídos em Salvador, 2

Fonte: Ó PAÍ, Ó. Direção: Monique Gardenberg. Produção: Augusto Casé; Paula Lavine e Sara Silveira. Intérpretes: Lázaro Ramos; Dirá Paes; Wagner Moura; Stênio Garcia; Luciana Souza; Emanuelle Araújo; Rosa Jamille Alves; Cidnei Aragão; Yolanda Merry Batista; Érico Brás; Ednalva Carvalho; Mateus Ferreira da Silva; Felipe Fernandes; Natalia Garcia e outros. Roteiro: Bettine Silveira; Dudu Miranda; Márcio Meirelles e Monique Gardenberg. Rio de Janeiro: Globo Filmes; Dueto Filmes; Dezenove Som e Imagens; Natasha Filmes, 2007. 1 DVD.

Figura 24 – Excluídos em Salvador, 3

Fonte: Ó PAÍ, Ó. Direção: Monique Gardenberg. Produção: Augusto Casé; Paula Lavine e Sara Silveira. Intérpretes: Lázaro Ramos; Dirá Paes; Wagner Moura; Stênio Garcia; Luciana Souza; Emanuelle Araújo; Rosa Jamille Alves; Cidnei Aragão; Yolanda Merry Batista; Érico Brás; Ednalva Carvalho; Mateus Ferreira da Silva; Felipe Fernandes; Natalia Garcia e outros. Roteiro: Bettine Silveira; Dudu Miranda; Márcio Meirelles e Monique Gardenberg. Rio de Janeiro: Globo Filmes; Dueto Filmes; Dezenove Som e Imagens; Natasha Filmes, 2007. 1 DVD.

Interessante é perceber que nenhum desses moradores tem trabalho fixo; são, em sua maioria, pobres, que ganham o sustento com trabalhos informais ou vivem de biscates. Ainda que exista certo controle imposto pela dona do casarão, há uma desordem no convívio diário desses moradores, seja por conta de falta d'agua, seja por intolerância religiosa, seja pelo exercício da prática ilegal do aborto ou ainda, simplesmente, pela presença de um estranho que vive nos corredores do casarão. Enfim, é este um cotidiano marcado pela falta de privacidade e/ou abarrotado de tensões.

Mas nem tudo é dissenso entre estes personagens. O que une esses habitantes é o direito de ainda permanecerem como moradores do centro histórico de Salvador, depois das transformações e "melhoramentos" urbanos empreendidos na década de 90. Trata-se da exploração de um microcosmo da modernização que expulsou moradores dos antigos casarões do Pelourinho para bairros distantes, dos subúrbios ou periferia da cidade, em função de uma reforma que priorizou o embelezamento do local[40].

Na ótica privilegiada pelas obras estudadas até agora, nesta seção, os pobres são vistos como incômodos pelos traçados planejados que ordenam a cidade, restando a eles moradias degradadas pela ação do tempo. Quando não rechaçados, são retirados desses espaços e empurrados para outros locais, restando-lhes os centros antigos decadentes ou as periferias da cidade, como descreve o escritor Fabio Mandingo (2011, p. 71), que, no conto *Salvador negro rancor,* descreve essa situação:

> - Esse pessoal nem no Pelourinho passava, que era brega e que só tinha puta, traficante e trombadinha – disse o Mestre Antigo, virando uma dose de canela na garganta – Agora taí, morador antigo é quase nenhum, que foi tudo pra Fazenda Grande 3, Alto de Coutos, pra onde o governo mandou. Tem uns dormindo na Baixa dos Sapateiros também – complementei concordando. É, tem um bocado de morador antigo do mangue que agora é indigente na Barroquinha, dorme no albergue e o resto do tempo é pedindo dinheiro na rua [...]. É, Mestre, é triste, o Pelourinho tá acabado. É porquê, menino, o que faz um bairro, são os moradores, é todo mundo conhecer

[40] A reformulação do Pelourinho ocorreu na terceira gestão de Antônio Carlos Magalhães como governador do Estado da Bahia, e gerou graves prejuízos para a população que habitava esta porção do centro histórico da cidade:
"Aos moradores do Pelourinho, o IPAC [Instituto do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural] ofereceu três opções: indenização para se retirar do imóvel, permanecer na residência recuperada pagando aluguel ou permanecer provisoriamente e ser relocado para um outro imóvel onde pagaria aluguel.
As ações de revitalização de um espaço detentor de um grande potencial turístico cultural, aos olhos da gestão ACM [Antônio Carlos Magalhães], vitimavam diretamente a comunidade do bairro, posta em segundo plano. Até os dias atuais [o artigo é de 2005], com a continuidade das obras, o dilema com a população do Pelourinho não foi totalmente sanado." (FERNANDES, 2005, p. 14).

> todo mundo, um mais velho que conhece você por que você é filho de num sei quem do 40.

A rua é o principal refúgio para os meninos e meninas que abandonam seus lares por conta da violência doméstica. Esse talvez seja o principal motivo relatado pelos personagens das narrativas mencionadas anteriormente para habitar os espaços públicos da cidade. Em sua maioria, são filhos de famílias pobres que habitam as vielas ou as zonas periféricas de Salvador, vítimas de abuso sexual, da violência doméstica contra mulheres e outras situações deletérias. São crianças pobres, negras, que rompem com suas famílias e encontram nas ruas de Salvador, uma possibilidade para continuar vivendo. Assim expõe Betinho, narrador--personagem do romance *A rainha do cine Roma*:

> Desde que minha mãe se juntou ao meu padrasto, desde que eu comecei a ver ela apanhar todo dia, desde que o filho da puta começou a me pegar, quando eu tinha seis anos, desde que minha mãe tomou ódio de mim e meus irmãos começaram a me pirraçar e a me chamar de bicha, desde que eu tomei coragem e fugi daquele inferno para nunca mais voltar e mandei todos pro diabo que os partam... (REYS, 2010, p. 56).

Assim como Betinho, Déo, personagem do longa *Trampolim do Forte,* de João Mattos, também passa a viver nas ruas por conta da violência doméstica. Ao ver sua mãe sendo espancada pelo padrasto, Déo abandona a casa e sai correndo pelas ruas da Barra. A câmera flagra a cidade em movimento e constrói um espaço angustiante, barulhento. À proporção que o plano vai se abrindo, o cinegrafista flagra mais um amanhecer da cidade, através do cotidiano de ambulantes, barraqueiros e banhistas que frequentam a praia. Em suas respectivas tramas, tanto Déo como Betinho veem a rua como espaço de salvação e refúgio para os problemas familiares, engrossando, desta forma, a fileira de indivíduos estigmatizados pela sociedade, porque sua presença está diretamente associada àquilo que se deseja distante: a pobreza e a violência.

Diferentemente dos referidos personagens acima, os “pivetes”, como são denominados os meninos de rua, presentes no conto *Cisco*, de Fabio Mandingo, vivenciam a rua porque “[...] são vítimas das crianças que vivem a perambular pelas ruas e ladeiras do Pelourinho como se fossem verdadeiros zumbis, que se comprazem em pisar a cabeça do que anda mais fodido que a maioria.” (MANDINGO, 2011, p. 11). O autor aponta a degradação física de determinados

espaços da cidade, em que a deterioração humana das crianças envolvidas com o *crack* é uma constante:

> Os corô-de-rato ficavam como zumbis habitando as carcaças dos casarões, fazendo fogueiras com sacos de lixo, roubando qualquer um e furtando qualquer coisa que pudesse ser trocada na boca. [...] [T]odos se encantaram pela droga barata e forte, se hipnotizaram pela pedra sem brilho e hoje formam o exército de mortos-vivos que se escondem nas sombras e becos do cinturão do crack que circunda o Pelô. (MANDINGO, 2011, p. 15).

A análise comparativa demonstra, portanto, que, embora os motivos imediatos sejam diferentes para cada um se lançar ao mundo, estes personagens que habitam as ruas de Salvador têm em comum serem vítimas da violência e do descaso econômico, característicos das cidades em desenvolvimento.

Este tema da infância abandonada, atrelada à violência urbana, já foi narrado por Jorge Amado (2003), no romance *Capitães da areia*[41]*.* Diferentemente das narrativas contemporâneas abordadas no presente trabalho, notamos na narrativa amadiana um conflito baseado na luta de classes: a dualidade expressada pelos confrontos de pobre contra rico, fortes contra fracos, crianças marginais contra sociedade opressora. Nas textualidades contemporâneas, seja no cinema ou na literatura, a questão de classe também é um viés a ser perseguido, mas não fixado como única possibilidade para os problemas enfrentados pelos habitantes das ruas. O que notamos nessas produções, a partir do pensamento de Regina Dalcastagnè (2011, p. 9), é que "[...] há uma preocupação com as representações dos marginalizados, que estão afastados dos espaços sociais de produção discursiva.". Na atualidade, vemos aflorar a necessidade de abordar o diferente, o outro da cidade, a partir de uma perspectiva que amplie as discussões, pensada por um viés cultural, de classe e de identidade, com foco naqueles que por muito tempo estiveram à margem.

Voltando ao romance de Alejandro Reyes e ainda seguindo a linha da marginalidade, notamos que as crianças organizam outros laços de errância para interagir com a cidade, nos quais as normas de convivência, atreladas aos laços de solidariedade, são fatores preponderantes, que caracterizam a relação de determinados grupos presentes nas narrativas. Esta interação é percebida a partir das atividades de sobrevivência que elas praticam no cotidiano das ruas:

---

[41] Publicado em 1937, o romance foi levado para as telas de cinema por Cecília Amado, em 2011.

> Esse pessoal eu conhecia desde que fui pras ruas. A gente não se via muito porque eu nunca ia para esses cantos e eles só apareciam no Pelô quando estavam querendo fumo, mas a gente se ajudava uns aos outros sempre que precisava. Nós éramos camaradas porque lá atrás, nos meus primeiros tempos de rua, eu o Maurim e o Calungo passamos por muita coisa gostosa, muita bagunça, e aí a gente fica com essa coisa no peito, essa camaradagem, esse carinho mesmo, chapas finos como eles a gente não esquece não. (REYES, 2010, p. 14).

Assim se manifesta a dinâmica afetiva das crianças pelas ruas de Salvador: uma vez desenvolvido o laço de amizade, a relação tende a permanecer, principalmente se os meninos têm as mesmas experiências e desenvolvem habilidades parecidas para viver o cotidiano da cidade. Betinho e seus amigos, Maurim e Calungo, eram garotos de programa, vendiam o corpo em troca de moradia, praticavam também pequenos furtos pela Cidade Baixa e catavam comida da feira ou dos restaurantes para sobreviver, tudo isso obedecendo às regras dos grupos que dominavam cada canto da cidade. Esses meninos desenvolveram códigos para se integrarem à caminhada das crianças que vivem pelas ruas de Salvador:

> O Linguiça e a turma dele estavam sempre enchendo a paciência dos outros. Era um bando de meninos que morava lá na Barroquinha, espalhado pelos cantos, e que vivia de roubo, droga e malandragem. Os tiras deixavam eles tranquilos porque o Linguiça era esperto, repassava uma parte da grana para eles, não mexia com quem não tinha de mexer e caguetava direitinho qualquer abestalhado que não entrasse na linha. (REYS, 2010, p. 9).

Fica evidente, a partir do trecho acima, que, além de saber os códigos que existem nas ruas, é preciso desenvolver astúcias para lidar com o poder de alguns representantes do Estado – nesse caso, alguns policiais que se utilizam do lugar de poder que ocupam para tirar proveito da situação. A subordinação soa como perigo, mas garante respeito e liderança perante os demais meninos. Ainda que nem sempre essas relações sejam descritas como garantia de liberdade e de segurança, esse tipo de acordo é representado principalmente nos espaços turísticos da cidade: o centro histórico.

É justamente nesta parte da cidade que Fulerinho e seus companheiros, Furico e Caga-Sêco[42], personagens da narrativa *Trampolim do Forte*, vagam e

[42] No período da escrita do texto, fui tomada pela declaração do diretor João Mattos (GLOBO, 2014, p. 1), ao falar do selvagem assassinato de um dos atores que participou do filme e de sua mãe: "Rafael Souza interpretou Caga-Sêco no 'Trampolim do Forte'. Atravessou 400 testes para ser um dos integrantes do elenco do filme. Menino-homem talentoso, do bem, saudável, fraterno e alto astral.

praticam juntos pequenos furtos. Costumam agir contra transeuntes desavisados que perambulam sozinhos pelas ruas desertas do Pelourinho. Fulerinho foi surpreendido pela ação do policial Consciência, que fazia a segurança do local. Ao invés de conduzir o pequeno infrator a uma delegacia e esclarecer o assalto, o policial rouba o dinheiro que o menino já havia furtado, fato relevante para a narrativa, pois o mesmo policial, mau caráter, será condecorado pelo Estado por ter prendido o bandido Tadeu, um pedófilo, que costumava estuprar jovens e crianças durante a noite pelas ruas da cidade. Na verdade, o fato não passa de uma farsa para a sociedade, pois o marginal foi surpreendido pela ação do personagem Déo.

Essa configuração, presente no filme, mostra a invisibilidade daqueles que, por mérito, teriam destaque, por terem flagrado em ação um bandido tão perigoso para a cidade, mas que foram descartados socialmente para o papel, já que suas imagens estão fixadas em referências negativas: menino que vive e mora pelas ruas, tem logo a imagem associada ao roubo e ao consumo de *crack* tristemente célebres nas ruas de Salvador. Tais qualificações não soam como atributos positivos para ganhar o mérito e o respeito da sociedade baiana, certamente.

Quando não existe essa ligação com os representantes da segurança pública, todos estes personagens marginalizados são considerados perigosos, associados às desordens provocadas pelos errantes que frequentam os espaços turísticos da cidade, como o Pelourinho, que surge nas narrativas como um ambiente marcado pela presença de turistas, meninos de rua e pelo uso de drogas. É nesse campo de tensão entre uma paisagem orquestrada para o turismo e a existência da degradação humana de meninos e meninas consumidores de drogas que “os pivetes”, retratados por Fabio Mandingo, vivem e desenvolvem atividades para o consumo de drogas:

> -Porra pivete, cê num abraçou minha ideia! A gringa já tava na minha fita, ia dar na mão de boa!
> - Dá na mão porra nenhuma, pivete, aqui tá cheio de X9, vacilão. O rasta do bar ali: X9, o vigia da loja: X9, se vacilar até você é X9!
> -Cê tinha abraçado minha ideia pivete, e me falseou na hora do crime, se vacilar outra vez eu vou te fulerar, de menor...
> Eu abro sua lata com um paralelo quando você tiver dormindo...

Eles [sic] nos deixou de modo brutal, pelas mãos violentas de uma cidade em combustão e em franca decadência. Que Deus, o Espírito Santo e todos os Orixás o iluminem por onde quer que esteja, assim como toda a sua IREfamília e amigos, que são muitos [...]". Mais uma vez a vida imita arte ou arte imita a vida? O certo é que a violência urbana impera no cotidiano da cidade de Salvador e, mais uma vez, as vítimas são um jovem negro e sua família, moradores da periferia da cidade.

> Puta só, ladrão só! Ditado antigo do Mangue que estamenta a solidão dos extraviados. Eles subiram abraçados a Alfredo de Brito brincando de lealdade só pra gastar o pânico e dar tempo de escolher uma outra presa. (MANDINGO, 2011, p. 9).

A produção das relações que envolvem os personagens no trecho acima, embora seja entremeada de questionamentos quanto à lealdade na execução do fato, deixa em evidência a empatia, o afeto que une aqueles que precisam se proteger da ação exterior da organização hegemônica que ordena os espaços públicos. Não nos espanta que a reação de violência verbal se dê a partir da necessidade de proteção, mesmo que isso ocorra com as crianças que perderam essas referências familiares. O ato do abraço deixa claro para o leitor que, mesmo diante de tanta provação, “os pivetes” se cuidam uns aos outros e desenvolvem uma relação de convivialidade e solidariedade pelas ruas de Salvador.

Se alinharmos nosso pensamento com o de Francisco Ortega (2002, p. 15), é forçoso inferir que a relação de amizade com o próximo, em sua acepção mais geral, submergiu do ambiente urbano, na medida em que ”[...] foi progressivamente desaparecendo do espaço público, deslocando-se cada vez mais para a esfera privada e doméstica, sendo posteriormente integrada à família nuclear.”. Por essa lógica, a rede de sociabilidade e convivialidade na cidade contemporânea pode ser compreendida como limitada aos errantes que usam as ruas da cidade como espaço íntimo e familiar. Aos demais moradores restam apenas os limites do espaço privado e o medo de caminhar pelas ruas, por conta da violência urbana. Como consequência, essa cultura limita as experiências urbanas e aumenta o medo do Outro, do diferente.

Assim, as ruas de Salvador, como representadas nas narrativas, estão associadas a esse Outro, aos errantes que criam vínculos com o seu semelhante e fazem do espaço da cidade um lugar de sociabilidade e moradia para os seus:

> Essa noite a gente mudou da Baixa de Sapateiros pro largo do relógio de São Pedro, na Avenida Sete de Setembro. Era lá que eu morava antes de ter que me mandar pra Cidade Baixa, antes de eu conhecer a Maria Aparecida. É um ótimo lugar pra morar. É sujo e fede pro diabo, mas o pessoal é quase todo gente fina, tem muito velho, alguns doidos que não fazem mal a ninguém e um bocado de crianças, muitas famílias, muita gente do interior, que vem à cidade para ganhar e termina jogada por aí, sem nenhum centavo, sem teto e sem jeito de voltar. Lá de vez em quando chega algum malandro, algum cara viciado em droga ou algum marginal, mas eles não ficam muito tempo, marginal não gosta de gente pacata, gosta de confusão e baderna e lá não tem nada disso. (REYS, 2010, p. 69).

A representação dessa convivência em *Trampolim do Forte* é desenvolvida num tom muito mais idealizado e familiar. Déo, ao fugir de casa, se instala no mesmo bairro em que morava, mais especificamente no Forte de Santa Maria, largo da Praia do Porto da Barra, local onde está localizado o trampolim do Forte. Como novo habitante do trampolim e do Forte, Déo, diferente de Betinho ou dos “pivetes”, se encontra em um ambiente muito mais familiar, pois conhece todos os garotos e garotas que frequentam o trampolim nas horas vagas. Déo exerce um tipo de liderança entre as demais crianças, decidindo qual direção tomar diante das dificuldades da vida ou saindo em defesa de seus companheiros. Este comportamento está associado ao conhecimento que o personagem adquiriu quando ainda morava com a família, pois gostava de estudar e frequentar a escola.

Já seus amigos, são pequenos ambulantes que desenvolvem errâncias cotidianas pela cidade. Ao som da música de Edson Gomes, “Surge mais um guerreiro do terceiro mundo”, e da sequência de planos, a câmera registra o caminhar das crianças pelo centro da cidade, mercando seus produtos. São pequenos ambulantes (vendedores de picolé, de cafezinho, de cartão telefônico) que vivenciam o cotidiano das ruas, para contribuir com o sustento da família. A cena é intercalada com imagens de outro grupo de crianças que não trabalham, não têm nenhum referencial familiar ou afetivo e vivem de pequenos furtos, trapaças e malandragem por Salvador.

A malandragem está associada à negação do trabalho e o espaço ideal para essa representação é a rua. Os malandros sempre permearam as páginas da literatura e as telas do cinema nacional. Esses indivíduos são sintetizados como aqueles que não se enquadram no mundo do governo, no mundo do trabalho, muito menos no mundo da ordem.

Com uma dinâmica que se contrapõe à ideia de progresso – caracterizada pelo ideal de uma sociedade capitalista, ligada ao trabalho – o malandro é um indivíduo que, além de negar as atividades diárias do trabalho, quer tirar proveito de tudo e de todos. Oriundo das classes populares, ele goza de habilidades que garantem tirar proveito das pessoas em benefício próprio. Os malandros, nos romances estudados, estão presentes nas ruas e muitas vezes estão ligados à ideia

de desordem[43]. A presença desses sujeitos na via pública representa uma rasura para o modelo de modernização, firmado no conceito de ordem, ligado à produção e ao trabalho.

2.3.3 A cidade murada: interdição e medo

Se o cenário urbano atual da capital baiana é marcado por uma erupção de contrastes socioeconômicos que emanam no seu cotidiano, como já foi discutido anteriormente, percebemos, contudo, que as diferenças e os afrontamentos entre ricos e pobres, próximos e diferentes contribuem para que cada vez mais aumentem na cidade a intolerância, o individualismo, a violência e a insegurança nos espaços públicos.

Ainda que possamos observar um convívio mínimo entre os grupos sociais ou uma suposta urbanidade em Salvador, notamos que as barreiras e interdições se sobrepõem a essas relações. O trato, a convivência com o concidadão parecem se exaurir no dia a dia da capital baiana, pelo simples fato de o pacto de convívio ter entrado em declínio, ou praticamente ter se desajustado da proposta inicial da cidade, uma vez que a sociabilidade com o diferente se reduz na mesma medida em que aumenta o distanciamento do Outro. Neste contexto, os muros e as barreiras, visíveis ou não, aparecem destacados na paisagem atual que representa Salvador.

Até aqui, não há novidade, haja vista que a capital baiana já nasceu imersa num cotidiano urbano marcado por contrastes entre ricos e pobres, negros e brancos, homens e mulheres, Cidade Alta e Cidade Baixa. Como informa Delphine Sangodeyi-Dabrowski (2003, p. 166),

> [...] a segregação em Salvador é intrinsecamente ligada à noção de colonização pela Europa, uma vez que, na concepção do “outro”, a diferença toma a similaridade do que não pode ser “semelhante”, condição essencial para integração na comunidade citadina.

A cidade, de acordo com a teoria dominante, foi fundada em 1549 e já possuía traçado urbano original, que se reduzia a uma praça, da qual partiam ruas longitudinais e transversais. Era fechada por duas portas: a do sul, Porta de Santa Luiza, na altura do antigo prédio da Secretaria da Agricultura e Viação, hoje Palácio

[43] A desordem, vista estritamente na perspectiva das narrativas em tela, está associada aos indivíduos que se afirmam através dos pequenos roubos, no manejo da faca, no uso de armas de fogo ou no tráfico de drogas.

dos Esportes; e a do norte, Porta de Santa Catarina, no começo da Rua da Misericórdia. À medida que foi crescendo, a cidade rompeu o primeiro muro, avançou com a porta do sul até a atual área de São Bento, e a do norte se mudou para a direção do Carmo, situando-se mais especificamente no meio da ladeira do Pelourinho, sendo o acesso denominado de Portas do Carmo.

"Os descobridores portugueses eram homens do Renascimento, mas como urbanistas pertenciam ainda à Idade Média." (SMITH, 1969, p. 28). De fato, como afirma Robert Smith, o sistema de construção da cidade, o arruamento e o local em que foi construída representam o tipo de cidade medieval, estruturada sob a eminência da fortificação. A tradição de cidade alta e baixa obedecia ao padrão de construção urbana trazido pelos colonizadores portugueses para o Novo Mundo. A edificação de capelas e fortes também correspondeu a esse tipo de concepção portuguesa, de criar as cidades obedecendo a princípios que regiam fortalezas e centros administrativos de poder.

De acordo com este modelo, historicamente, os muros citadinos eram peça-chave na concepção da cidade, tanto para marcar fronteiras, como fortificação contra os inimigos exteriores à cidade, como para marcar poder, hierarquias sociais, *status de classe* nos seus espaços internos. A segregação, desse modo, é uma das características que sempre existiu na urbe. As regras que a organizam apenas se modificaram culturalmente e socialmente de acordo com o tempo, ordenando as estruturas e ações em seus espaços públicos.

Se retornarmos ao século XIX, como nos lembra Kátia Mattoso (1992), a Cidade Alta era onde se localizavam os bairros residenciais arejados por jardins e praças, onde se erguiam muitos edifícios públicos, conventos e igrejas. Esses bairros eram divididos em cinco paróquias (Sé, Santo Antonio Além do Carmo, Santana, São Pedro Velho e Paço), locais onde se concentrava a população baiana, desde burgueses e nobres até artesãos, escravos, alforriados, funcionários, enfim, toda parte da estrutura social baiana, vivendo lado a lado em um caldeamento social intenso.

Nesse quadro social, o que predominava era a categoria social intermediária, o burguês, representado pelos profissionais liberais e pelos comerciantes. Já a parte baixa da cidade era o local de concentração do comércio, frequentado, em sua maioria, por pequenos e médios comerciantes, profissionais livres, negros e negras, pobres que vivenciavam um espaço abafado, malcheiroso e sujo, considerado por

muitos viajantes, à época, como lugar de desordem da capital baiana. Esta configuração veio a se modificar com as transformações ocorridas na cidade, sobretudo em função do crescimento populacional e das transformações urbanas. Hoje, Salvador, além dessa topografia de alto e baixo, se apresenta também por meio de centros e periferias, ou seja, muros visíveis e invisíveis que coexistem nos espaços e que ganharam uma nova forma de representação, chamada “enclaves fortificados”. Porém, devido ao fato de ser Salvador uma velha cidade, as pessoas mais pobres habitam, além da periferia, as encostas próximas aos bairros resididos pelas classes média e rica. Esta distribuição socioespacial parece dar a impressão de que em Salvador as classes convivem espacialmente juntas; todavia, as barreiras, impostas pela hierarquia social, estão bem demarcadas no seu cotidiano.

> Rompeu-se com a estrutura antiga para dar lugar a uma cidade espraiada, verticalizada, de fluxos viários extensivos, segmentada por diversos usos, múltiplas funções e conteúdos sociais distintos. Bairros pobres justapostos a bairros de classes mais altas, ocupações informais dividindo espaço com grandes empreendimentos imobiliários, arquitetura e urbanismo moderno marcando a produção desse novo espaço urbano, cada vez mais segregador e excludente dos benefícios públicos. (SOUZA, 2010, p. 80).

Desse modo, percebemos que o fenômeno de segregação parece se atualizar e marcar a convivialidade nos espaços públicos de Salvador, acompanhado, agora, pelo aumento da violência e do medo que imperam na cidade. É nesse sentido que Gey Espinheira (2001) afirma que na capital baiana a marginalidade, a exclusão e a violência estão diretamente relacionadas à capacidade de consumo e de capital social, sobretudo o educacional, como também aos campos da cultura e da etnia[44]. O ambiente urbano estaria, assim, direcionando a condição da violência e da intolerância nos espaços públicos citadinos, contribuindo para o aumento da precarização do sentimento de coletividade e do desejo de segurança.

A ideia do risco perene do afrontamento e a pulsão pelo evitamento criam muros, barreiras, dispositivos de segurança que distanciam o convívio entre os desiguais. Simbolicamente, como lugar da negação e da interdição, os muros também representam uma barreira de intolerância e discriminação para com o

[44] Essa relação atinge principalmente os jovens negros e pobres que residem nas periferias de Salvador. A falta de condição urbana favorável e de acesso aos bens culturais são alguns dos fatores que contribuem para inserção da juventude no mundo da marginalidade, em estreita conjunção com os casos de violência e mortes.

diferente, seja por uma questão de classe ou por uma questão étnica, gerando enclaves que protagonizam na cidade o aumento do preconceito e da exclusão.

Crescem os espaços de convívio, moradia e consumo para aqueles que podem pagar para estar acompanhado dos iguais, dos tolerantes e dos amigáveis. É posta à venda um suposto idílio de convivialidade e felicidade plena[45]. Estes são espaços homogêneos, ditados pela lógica do condomínio, nos quais os sonhos são possíveis, as posições estão bem definidas e a segurança é garantida, descartando, desta forma, os espaços inóspitos e inseguros, como os antigos centros urbanos, as favelas, os subúrbios violentos e os guetos. É o tempo dos s*hopping centers*, dos condomínios, dos *Alphavilles*, que podem ser considerados como "enclaves fortificados", como definido por Teresa Caldeira (2000), o novo padrão de segregação das cidades brasileiras, justificado principalmente a partir do medo do crime.

Vale ressaltar que esses espaços, de maneira invertida, estão associados ao estado de exceção das periferias e favelas, já que restringem e afastam a circulação das pessoas pela urbe. "Não se trata mais de fazer desenvolver os atrasados, mas de localizar e conter o resíduo como pobreza estrutural globalizada." (DUNKER, 2015, p. 68).

A cidade contemporânea parece caminhar para uma crise, para um esgotamento de si, traduzido por muros que cada vez mais delimitam fronteiras e compõem a paisagem urbana. Daí podemos perceber uma negação, sob a forma de mal-estar na aceitação da diversidade: aquilo que seria inerente a própria cidade, hoje se converte em uma ameaça. Nesta guerra de trincheiras, os muros estariam denegando a cidade ou criando territórios outros, nos quais os diferentes não são aceitos – o que acelera significativamente a exclusão dos pobres e marginalizados da sociedade. Muitos estudiosos chegam a pensar esse momento segregador como o tempo das cidades partidas (VENTURA, 1994), o tempo das cidades divididas (FANTINI, 2000), o tempo das cidadelas (PECHMAN, 2014b), ou o tempo do mal-estar da condominialização (DUNKER, 2015).

Se, no passado, os muros da cidade eram construídos para proteger os habitantes dos perigos da natureza ou dos ataques dos diferentes – bárbaros e

[45] Trata-se, portanto, de uma lógica de mercado que se aproveita de um estado de insegurança e vende sonhos de proteção máxima. Máxima, mas não absoluta, posto que as gradações de risco nesses espaços diminuem, mas não cessam de existir.

“selvagens”, que eram exteriores a cidade – hoje o medo do Outro se traduz cada vez mais em paisagens muradas, barreiras invisíveis, em enclaves que instituem Salvador. Segundo Antonio Risério (2012, p. 303), “as cidades não erguem muros em seus limites exteriores. Os muros são construídos dentro dela. [...] Trincheira de cidadãos se precavendo contra seus concidadãos.”.

Assim, a violência, o medo do diferente, a insegurança e o aumento do individualismo parecem colaborar para Salvador ser representada pela cultura do medo ou simplesmente pela ótica de uma cidade murada. Essa realidade se apresenta tanto nas notícias diárias dos jornais[46], quanto na cidade retratada pelo cinema e pela literatura que apresentam a urbe contemporânea.

A temática da violência sempre fez parte da realidade da cidade. Criminosos, desordeiros e bandidos são figuras reconhecidas como altamente disseminadas; pequenos furtos e roubos são assuntos fáceis nos noticiários e ruas de Salvador. Hoje, no entanto, além dessas questões, existe a onipresença do medo e da insegurança, presentes nos espaços públicos da cidade. Essa realidade parece implantar a cultura do medo e o evitamento do Outro, processo que se manifesta em diversos sentimentos citadinos, como frustração, medo, desespero e vingança. Essa situação, que se generaliza nas cidades brasileiras e se transforma em militarização da vida urbana, estimulou o professor Marcelo Lopes Souza a cunhar o termo “fobópole”[47] para definir o contexto das cidades atuais. Segundo o autor, esse neologismo foi criado numa tentativa de qualificar as cidades a partir da concepção do medo e da crescente insegurança, que edificam fenômenos como o aumento de enclaves defensivos, preventivos ou mesmo ofensivos.

Como forma de expressar esse fenômeno ou até mesmo de buscar tornar os muros imaginários mais visíveis é que as narrativas *A rainha do cine Roma, Salvador negro rancor, Ó pái, ó,* e *Estranhos* representam Salvador, a partir dos seus medos e enclaves contemporâneos.

Ainda que exista a possibilidade de sonhar para aqueles que estão do outro lado do muro, os que não comungam com uma suposta harmonia e fraternidade

[46] Pesquisas realizada por uma ONG mexicana classificam Salvador como a décima quarta cidade no *ranking* das mais violentas do mundo e como uma das capitais mais desiguais do país. (GLOBO, 2016, p. 1).

[47] Fobópole é a combinação de dois elementos de composição, derivados das palavras gregas *phóbos*, que significa medo, e *pólis,* que significa “cidade” (SOUZA, 2008, p. 9).

existentes na comunidade supostamente “feliz” e “protegida” dos condomínios[48], percebemos na narrativa *A rainha do cine Roma* uma Salvador engendrada em suas barreiras, em seus muros, em seus retalhos que, além de limitar, exclui os cidadãos do direito à cidade. Reyes representa quem vive desse outro lado do muro, aqueles que sobrevivem das migalhas deixadas pela cidade, que não possuem dignidade, cidadania ou tampouco uma vida segura.

Fugir dessa realidade só é possível no sonho, no mundo da fantasia, quando as crianças que vivem nas ruas superam as barreiras e criam sua autoimagem como de pessoas que têm o poder de consumo, um dos componentes principais para caracterizar a vida na urbe contemporânea. A imposição da materialidade não somente é vista através dos muros, mas é equacionada também por elementos como roupas, carros, tecnologia, etc., que determinam a percepção da vida social de alguns grupos, haja visto que muitas vezes a lógica de pertencimento perpassa pela questão do ter, do poder e do consumir. Essa tríade, além de influenciar na dinâmica urbana, determina os códigos de segmentação da cidade.

> Disse que a família dela era cheia de grana, tinha uma casa grandona, máquina de lavar roupa e até carro. Disse mesmo que era limusine, e que ela andava pra cima e pra baixo com o motorista, pra ficar tomando sol nas praias todas da ilha, e vinha a Salvador de *ferry* fazer compras no shopping porque sua mãe só deixava ela usar roupa de grife. [...] Eu disse que era do Rio e que morávamos na cobertura de um prédio de vinte andares, que só comia coisa fina todos os dias e que ia para escola de rico. (REYES, 2010, p. 15).

Esses locais protegidos passam muito longe do cotidiano de crianças que vivem nas ruas de Salvador e enfrentam suas barreiras físicas e imaginárias, além de experienciar de forma latente a intolerância e o medo das ruas. Betinho e Maria Aparecida são pessoas que sentiram na pele esses obstáculos e são vítimas da segregação socioespacial, quando não são vulneráveis à própria violência da cidade.

> Vida de pivete, vida de meninos de rua. A gente curtia, só fazia o que nos dava na telha e não tinha ninguém pra ficar dizendo o que podia ou não podia fazer. Mas passávamos por muita ruindade. Sempre ligados, sempre de olho pra ninguém fazer alguma merda com a gente, sempre com fome, sujos, fedidos. É coisa. E de tanto o povo ficar tratando a gente como bicho, a pessoa começa a achar que é bicho mesmo, começa a agir como bicho, fazer qualquer besteira sem pensar em mais nada. É o cão. Mas o mais

[48] O condomínio aqui é simbolicamente representado como um mundo ideal, consumido por aqueles que tem o poder de compra.

> difícil é ficar centrado, não perder a cabeça, não se meter em merda que não dá em nada que preste. É... o diabo é esse: como fazer para não virar bicho. (REYES, 2010, p. 71).

A lógica da indiferença constrói barreiras significativamente visíveis para Betinho e Maria Aparecida que, na condição de crianças de rua, são tratados como os "bichos" da cidade, como um mal que precisa ser evitado, a se manter afastado, do outro lado do muro. As crianças sofrem as consequências da pobreza e da violência e muitas vezes são levadas a se distanciar do próprio sentido da cidade e do que é viver em sociedade. A falta de dignidade, das mínimas condições de sobrevivência, estimula o pensamento de se verem e de se sentirem como bichos, o que limita, nesse caso, o acesso e aceitação por parte dos citadinos e da própria cidade.

Para além da pobreza, a presença dessas pessoas está associada à violência, considerada hoje como o grande mal que assola as cidades contemporâneas. Dunker (2015) ressalta que os muros podem estar associados a essas demandas, seja contra a falta (defesa), seja um significado de indiferença do Outro (recusa), uma alegoria de felicidade interna (oferecimento), ou simplesmente atuando como uma negação indeterminada de reconhecimento (não é isso). Nesse sentido, a contenda do muro estaria simbolicamente associada aos lugares de poder[49], que constroem limites e impõem exclusões.

Paralelamente à condição de privilégio, existe uma vida desregrada que nos remete a uma possível ideia de liberdade, desenvolvida pelo descumprimento de regras, ausência de polidez e falta de cuidado para com o próximo. Percebemos um comportamento voltado primariamente para a sobrevivência, associado aos instintos da natureza, no qual as crianças experimentam sentidos para se proteger da floresta[50] corrosiva em que se transformaram as ruas de Salvador. O medo de ser devorado por outros dos "monstros" que habitam a cidade aguça a visão e o sentido

[49] O muro como lugar de poder é visto pelos grafiteiros como espaço de registro de sua arte, muitas vezes embasada numa demanda de descontentamento com a cidade, mas em outras como inscrição de uma *street art*. Para Tarcio V., grafiteiro de Salvador, o muro representa um suporte, uma vitrine, ligada ao questionamento do excesso, da falta ou dos conformes da cidade e é justamente o muro como lugar de comunicação, de afirmação, de poder e de comunhão, no sentido de inversão, que ele vê como local para inscrever sua obra. (Entrevista concedida a Autora por telefone em 24 de outubro de 2015).

[50] A floresta está associada ao estado de natureza, ao inverso da civilização. Para Marcelo Jasmin (2007), a vida em estado de natureza estaria relacionada ao estado de igualdade, em que nenhum homem seria regido por nenhuma instituição ou por nenhum ordenamento, todos teriam a mesma força física e seriam aptos a matar.

de autoproteção, para não ser subjugado também como bicho. Na verdade, o medo seria a condição[51] necessária para Betinho e Maria Aparecida, nesse contexto, ainda manterem o elo com a vida:

> Conseguiu pegar o último São Marcos antes da madrugada, nem cheio nem vazio, um lugarzinho só, como se lhe esperando. Sentou inocente, na moral, mas percebeu de imediato que a mulher ao lado protegeu a bolsa no colo, instintivamente, com medo. [...] Como tremia, a moça, dava quase para sentir o cheiro do seu medo, no nervosismo com que se movia na cadeira, na respiração parada de bicho acuado, as mãos apertadas na bolsa preta de couro. Podia lhe dominar com uma mão só, sem muita violência, e na certa esse medo era por alguma coisa que tinha ali dentro. (MANDINGO, 2011, p. 51).

Mais uma vez a cidade parece ter se transformado numa floresta, onde o receio do desconhecido domina o cotidiano; a impossibilidade da coexistência dos diferentes parece se agravar e aumentar o medo na selva urbana. Na tentativa de conter esse temor, são criadas barreiras invisíveis, como visto no trecho acima, onde a possibilidade do inesperado já não existe, ações que parecem ser cada vez mais frequentes na cidade.

O último ônibus em direção à periferia de Salvador, uma mulher desacompanhada, a chegada de um corpo masculino e o cruzamento de olhares: tensão máxima determina de imediato uma barreira invisível, que além de construir o obstáculo do espaço, institui uma sensação de violência e medo. Pressupondo esses indicadores, percebemos as ações que simbolicamente estão determinadas para os corpos em atuação nos espaços urbanos, no período da noite[52]. No transporte público, não é a indiferença que cria barreiras, mas a proximidade na qual os corpos estão dispostos que instaura os muros, obedecendo a uma gramática destinada às pessoas no espaço. Ao corpo feminino desacompanhado estão destinadas as modulações da violência urbana pré-determinada para as mulheres – um ser frágil, sem grandes resistências, descrito na narrativa como fácil de ser cooptado. O corpo masculino, também desacompanhado, atua como suspeito, como

[51] O medo advindo do controle espacial muitas vezes constrói fronteiras que determinam a economia da violência. Segundo Marcelo Souza (2008), a depender do tipo de espaço e dos atores envolvidos, o exercício da violência inclui atividades de extorsão, busca de segurança ou manutenção de certos privilégios.

[52] Durante muito tempo, os textos clássicos consagraram a noite como o mal a ser evitado, como o período das trevas, das sombras, das almas que vagam. Não é por coincidência que o início da iluminação pública nas cidades está associado à chegada da segurança que afugenta o mal. É provável que o temor da noite ainda perdure por muito tempo, uma vez que a insegurança nos espaços públicos aumenta as agressões noturnas, como afirma Jean Delumeau (2007).

o detentor da força e aquele que impõe o medo[53]. Fabio Mandingo, neste ponto da narrativa, além de narrar a volta para casa dos trabalhadores à noite, desloca o olhar para os sujeitos vistos como vítimas, na situação de insegurança que permeia Salvador. Todos estão em relação de vulnerabilidade perante o olhar suspeito da cidade, ou melhor, sob a ameaça da vasta sombra de receio e desconfiança que se tornou a própria cidade.

Na concepção do capitalismo avançado, as paredes físicas se tornaram, mais do que fronteiras que riscam a cidade no intuito de estabelecer a separação dos corpos, a enunciação das demandas do poder econômico. Afora a necessidade de mercado, este poder tem que garantir o acesso dos consumidores aos mercados, lojas, *shoppings*, bares, a todo o mundo do consumo.

Garantir segurança é um dos principais pontos que regem a lei de mercado em Salvador. O mercado da segurança privada aumentou significativamente nas cidades, legitimando o enclausuramento de determinados grupos sociais e a falência do espaço como local de convivência entre os diferentes. Uma vez que o próprio Estado falha na oferta de segurança, consequentemente percebemos o aumento de segurança privada, de guaritas, de alarmes, de aparatos que garantam o bem-estar e o consumo dos concidadãos.

Por outro lado, observamos também que a ausência do Estado, permitindo a ampliação da violência nas ruas, deslegitima sua própria atuação na vida daqueles que podem pagar por segurança. Interessante perceber que, a partir desses enclaves, a cidade regride, ao ser pensada por meio de separações e controle de fronteiras. Esta configuração parece trazer uma nova forma de pacto social e organização dos espaços, sugerindo, de modo bastante simplista, que a ordem (o bem) estaria voltado para aqueles que tem capital e estão protegidos por muros, ao passo que a desordem, a criminalização (o mal), se destinaria às categorias destituídas de tal poder.

No filme *Ó paí, ó*, de Monique Gardenberg (2007), Salvador é narrada por diversificados muros visíveis/invisíveis, que representam a segregação na cidade contemporânea. Um desses muros, que interessa discutir aqui, é gerado por

[53] Em se tratando de Salvador, não seria difícil de perceber que o corpo masculino em questão é um corpo negro. As questões étnico-raciais e seus estereótipos, que circulam na capital baiana, serão abordas em capítulo posterior.

enclaves fortificados, que desafiam a cidade e provocam a criminalidade. A contratação de segurança para garantir a presença de clientes e turistas na loja de seu Gerônimo é uma dessas barreiras que enclausuram a cidade em alguns fortes, como os de consumo, o que tragicamente resultará em morte. Vale ressaltar que as desigualdades sempre estiveram presentes nas ruas do Pelourinho[54]; a novidade emblemática representada no longa se refere à ideia de exclusão social, combinada com atos de violência e militarização do cotidiano da cidade.

No antiquário de Seu Gerônimo só são bem-vindos aqueles cidadãos que têm condições mínimas de compra; aos outros, não interessa estar no espaço da loja, construída principalmente para atender a um público especializado. Essa forma de delimitação já demarca a ideia de condominização que caracteriza a cidade: para fazer parte do espaço, é necessária uma espécie de autorização, que, no caso da cena narrada, é dada pelo poder de compra, pelo dinheiro.

A presença da segurança interna parece já anunciar esse desejo do proprietário, porém, como se trata de um comércio localizado na Ladeira do Pelourinho, o policiamento vigente, oferecido pelo Estado (FIGURA 25, p. 98; FIGURA 26, p. 98), como demonstra Gardenberg, não é suficiente para garantir o acesso de turistas e clientes ao espaço da loja.

[54]Tanto a literatura quanto o cinema produzidos no século XX protagonizaram, em suas narrativas, as desigualdades presentes nessa parte da cidade. O Pelourinho, em muitas obras urbanas de Jorge Amado, é narrado como palco da convivência de meninos de rua, prostitutas, capoeiristas, trabalhadores, comerciantes, etc. – ou seja, como palco síntese da cidade da Bahia do período. No cinema, além das muitas adaptações das obras de Amado, como exemplo da temática temos também *O pagador de Promessa* (1962), dirigido por Anselmo Duarte.

Figura 25 – Comércio localizado na Ladeira do Pelourinho, 1

Fonte: Ó PAÍ, Ó. Direção: Monique Gardenberg. Produção: Augusto Casé; Paula Lavine e Sara Silveira. Intérpretes: Lázaro Ramos; Dirá Paes; Wagner Moura; Stênio Garcia; Luciana Souza; Emanuelle Araújo; Rosa Jamille Alves; Cidnei Aragão; Yolanda Merry Batista; Érico Brás; Ednalva Carvalho; Mateus Ferreira da Silva; Felipe Fernandes; Natalia Garcia e outros. Roteiro: Bettine Silveira; Dudu Miranda; Márcio Meirelles e Monique Gardenberg. Rio de Janeiro: Globo Filmes; Dueto Filmes; Dezenove Som e Imagens; Natasha Filmes, 2007. 1 DVD.

Figura 26 – Comércio localizado na Ladeira do Pelourinho, 2

Fonte: Ó PAÍ, Ó. Direção: Monique Gardenberg. Produção: Augusto Casé; Paula Lavine e Sara Silveira. Intérpretes: Lázaro Ramos; Dirá Paes; Wagner Moura; Stênio Garcia; Luciana Souza; Emanuelle Araújo; Rosa Jamille Alves; Cidnei Aragão; Yolanda Merry Batista; Érico Brás; Ednalva Carvalho; Mateus Ferreira da Silva; Felipe Fernandes; Natalia Garcia e outros. Roteiro: Bettine Silveira; Dudu Miranda; Márcio Meirelles e Monique Gardenberg. Rio de Janeiro: Globo Filmes; Dueto Filmes; Dezenove Som e Imagens; Natasha Filmes, 2007. 1 DVD.

As imagens acima (FIGURA 25, p. 98; FIGURA 26, p. 98) representam o desdobramento das ações de meninos de rua, que vivem de traquinagem e pequenos furtos nas ladeiras do Pelourinho; a interceptação de um casal de turistas no espaço externo ao comércio de Seu Jerônimo é um exemplo disso. Para conter as ameaças dessa ordem social que ganha corpo nos espaços públicos e garantir o lucro em suas vendas, o proprietário do estabelecimento recorre à contratação de segurança particular para "limpar a área"[55], ou seja, banir das ruas e ladeiras do Pelourinho crianças pobres que vivem a importunar a ordem do local. Curiosamente, na cena em questão, a pessoa contratada para servir de segurança da loja é o próprio policial que trabalha salvaguardando as ruas e ladeiras do Pelô. Essa situação, de início, já se torna um problema, tanto para aqueles que podem pagar por segurança, quanto para os cidadãos, que são cotidianamente vítimas da violência e do descaso da segurança pública oferecida em Salvador[56].

Se pensarmos, como afirma Teresa Caldeiras (2000, p. 10), que "[...] [a] privatização da segurança desafia o monopólio do uso legítimo da força pelo Estado [...]", não é desarrazoado supor que a problemática do risco atinge a todos, uma vez que o estado de insegurança, a omissão do Estado e o olhar direcionado do policial reproduzem um desregramento, uma previsibilidade que condiciona uma relação tênue com a violência. Na verdade, a proteção e a reação dessas atividades só aumentam o medo, os espaços hostis e a falta de convivialidade na cidade, fatores que se vão adicionando às demandas para construção de muros.

Esse modelo se estende por Salvador e se torna mais latente nos bairros considerados nobres. A experiência do medo amplia os enclaves fortificados, demonstrando uma queda significativa dos espaços de convivência e tolerância com o diferente. Com o argumento de que é preciso se proteger do crime, os moradores desses bairros adotam técnicas de segurança cada vez mais sofisticadas: condomínios fechados, conjunto de escritórios, *shopping centers*, cercas elétricas, tudo mantido no intuito de barrar, identificar e controlar os diferentes que por acaso

[55]A expressão "limpar a área", usada pelo personagem Seu Jerônimo, converge com a visão de uma política higienista que ocorreu em Salvador no século XIX, quando era preciso controlar as condições de saúde dos habitantes da cidade, fenômeno sanitário que se ligava estreitamente a condições sociais da existência à época. Em outras palavras, existia uma ideia de vigilância do Estado com relação às formas de moradia, a fim de evitar doenças e epidemias: era preciso higienizar e embelezar a cidade com ares puros e modernos. Hoje esta ideia está atrelada à necessidade dos governantes de afastar dos grandes centros de turismo os pobres e pedintes, com o intuito ainda de embelezar e atrair turistas.

[56] A violência na cidade será discutida em capítulo seguinte.

queiram circular por esses espaços. Essa realidade acaba construindo bairros de difícil acesso, totalmente fortificados e consolidados em seus muros. Ressalte-se que todo este aparato de proteção não é garantia absoluta de segurança, muito menos de afastamento da presença da violência da cidade. Em *Estranhos* (2009), filme de Paulo Alcântara (FIGURA 27, p. 100; FIGURA 28, p. 101; FIGURA 29, p. 101), a capital baiana é representada a partir dessa perspectiva de cidadela fortificada por muros, na qual a segregação e o processo de ostensiva separação social se cristalizam, mas não afastam a violência.

Figura 27 – Cidadela fortificada por muros, 1

Fonte: ESTRANHOS. Direção: Paulo Alcântara. Produção: Paulo Alcântara e Carla Guimarães. Intérpretes: Jackson Costa; Cyria Coentro; Tom Carneiro; Agnaldo Lopes; Caco Monteiro; Nelito Reis; Angelo lávio; Mariana Muniz; Heduen Muniz e Larissa Libório. Roteiro: Carla Guimarães e Santiago Roncagliolo. [S.l.]: Araçá Azul Cine e Vídeo, 2009. Digital, cor, 101'.

Figura 28 – Cidadela fortificada por muros, 2

Fonte: ESTRANHOS. Direção: Paulo Alcântara. Produção: Paulo Alcântara e Carla Guimarães. Intérpretes: Jackson Costa; Cyria Coentro; Tom Carneiro; Agnaldo Lopes; Caco Monteiro; Nelito Reis; Angelo lávio; Mariana Muniz; Heduen Muniz e Larissa Libório. Roteiro: Carla Guimarães e Santiago Roncagliolo. [S.l.]: Araçá Azul Cine e Vídeo, 2009. Digital, cor, 101'.

Figura 29 – Cidadela fortificada por muros, 3

Fonte: ESTRANHOS. Direção: Paulo Alcântara. Produção: Paulo Alcântara e Carla Guimarães. Intérpretes: Jackson Costa; Cyria Coentro; Tom Carneiro; Agnaldo Lopes; Caco Monteiro; Nelito Reis; Angelo lávio; Mariana Muniz; Heduen Muniz e Larissa Libório. Roteiro: Carla Guimarães e Santiago Roncagliolo. [S.l.]: Araçá Azul Cine e Vídeo, 2009. Digital, cor, 101'.

Dois amigos, Geraldão e Tonho, que vivem de pequenos furtos pela cidade, resolvem investir mais alto no mundo do crime, acreditando que é preciso ultrapassar determinadas barreiras da cidade para terem um lucro maior com os furtos. Como costumam perambular pelo centro da cidade e pelo subúrbio de Salvador, a investida nos bairros nobres e a falta de conhecimento das barreiras locais acabam por atrapalhar os avanços da tão planejada noite. Violência para nós, espectadores, brutalidade maior para os moradores da mansão escolhida pelos assaltantes, como demonstra as Figuras 27 (p. 100), 28 (p. 101) e 29 (p. 101).

Embora visualizemos uma bela casa, iluminada com luzes de Natal, e um grande jardim sem muros, percebemos tratar-se de um local residido por uma elite econômica que paga para desfrutar de uma suposta sensação de segurança e liberdade. A falta da materialidade de muros e de um vigia facilita a ação dos personagens e parece deixá-los mais livres e seguros para executar o roubo, mas, antes mesmo de chegarem à referida casa, os personagens são abordados por uma viatura da polícia, que patrulha as ruas do condomínio de casas. Há a sugestão da existência de liberdade na convivência com os semelhantes, porém o distanciamento da casa para a rua é o que demarca a distância entre o convívio coletivo e o convívio privativo.

Uma das formas de manter a segurança da casa, além dessa estratégia, é a instalação de um alarme interno para proteção. Esta barreira, num primeiro momento invisível aos olhos invasores, surpreende os atrapalhados assaltantes, levando a noite a um fim trágico, com a morte da jovem moradora. A combinação dessas fortificações que riscam o espaço da cidade, deflagrando cada vez mais a fragmentação do espaço público, como visto aqui, traz o acréscimo de significativas e por vezes funestas consequências, dando seu quinhão de contribuição para a falência das relações de convivência na cidade e para o aumento do medo e da violência em Salvador.

Figura 30 – Capítulo 3

Fonte: Tárcio V., 2016.

3 SALVADOR: PERSONAGEM DA LITERATURA

Segundo Luiz Leitão (2007), a literatura brasileira das últimas décadas, mais precisamente a partir dos anos 80, vem se transformando eminentemente em uma literatura urbana consolidada, sobretudo, em função da prevalência de uma perspectiva fragmentária acerca das relações correspondentes entre o homem e o mundo – ou, indo mais especificamente ao que nos interessa, entre o homem e a cidade.

De maneira geral, a produção da literatura contemporânea introduz uma diversidade de temáticas ligadas a minorias (mulheres, negros, homossexuais, imigrantes, idosos), ao universo das drogas, à violência urbana, enfim, aos diversos assuntos que permeiam o cotidiano urbano e as contradições das cidades brasileiras. Esta mirada tem o condão de deixar de lado qualquer investida na promoção de uma ideia de futuro promissor, mas não só: há uma visível restrição à adoção da oposição binária entre o campo/cidade[57] que anteriormente definiam as narrativas, estruturadas em torno de marcas históricas e territoriais que aludiam a uma unidade nacional. Hoje, como mostramos no capítulo anterior, a maioria da população brasileira vive em cidades; sejam elas grandes ou pequenas, o ambiente urbano está presente na vida dos brasileiros. Em consonância com este fato, e refletindo sobre a urbe atual, a literatura que lê o país está, em boa medida, presa à vida citadina.

Para alguns críticos, a produção desse momento pode ser considerada como uma "literatura de subtração" – como define Alexandre Faria (1999) – ou seja, uma produção na qual a ideia de cidade ideal e racionalizada é subtraída, em função da heterogeneidade de um tempo avassalador, que não dá conta de um pensamento uno e estruturado. O cenário urbano, deste modo, é representado como a possibilidade das incertezas, das faltas e das impossibilidades de sentido único da cidade.

Parece, como aponta Italo Calvino (2004, p. 150), que é o tempo da "[...] cidade infernal, que está no fundo e que nos suga num vórtice cada vez mais

[57] Segundo Tania Pellegrini (2001), tanto o campo quanto a cidade procuravam retratar o país que se formava, diverso da metrópole. A busca pela expressão nacional continuou durante o Modernismo da década de 30. No momento atual, desde a década de 80, percebemos o enfraquecimento de produções que investem na dicotomia campo/cidade para retratar o país. Aos poucos, vão ficando raras as produções ligadas à terra, ao campo.

estreito.”. Podemos inferir que esse estreitamento se realiza a partir do tempo e do espaço da cidade, refletido pelos escritores por meio de um ceticismo que desestabiliza as cenas da modernidade. Não há mais a crença na realização do futuro da cidade, da racionalização da cidade ideal, planejada. Assistimos, portanto, a uma ficção que cada vez mais tenta entender o tempo presente, imerso no inferno urbano que se tornaram as cidades contemporâneas. Como descreve Renato Gomes (2002, p. 8), “[...] [há] uma exposição plena que cega antes de seduzir [...]”, e o excesso de exposição fez da cidade o espetáculo principal da contemporaneidade. É a partir das contradições que refletem o espaço urbano que a literatura lê a cidade e a inscreve, tomando como parâmetros suas faltas. Por este viés, a produção é obrigada a abraçar as cruezas da violência, do medo e dos desdouros que compõem o espaço urbano, bem como, em um impulso inverso e correlato, também o anseio por um retorno nostálgico ao passado, em busca da memória da cidade ou da cidade perdida. Temos, então, neste último caso, o movimento reverso da utopia, projetando a perfeição não no futuro, mas no passado.

Segundo Tânia Pellegrini (2001), esse retorno ao passado é feito por intermédio de uma reinterpretação que subverte as categorias de tempo e espaço, por meio da presença do fantástico. Este recurso possibilita a convivência de personagens reais e fictícios, artifício que também é utilizado pelos romances históricos contemporâneos.

Outro traço a ser percebido na produção da literatura hodierna é a abordagem trágica sobre o cotidiano das grandes cidades brasileiras. Segundo Beatriz Resende (2008), seja qual for o tom adotado nas narrativas, o trágico tende a permeá-las, já que a vida nas cidades globalizadas é perpassada por hostilidade e violência para com o outro que alcançam tanto as zonas públicas quanto as privadas.

Pensando no quadro maior, como discorremos até o momento, observamos que as mudanças operadas pela produção literária atual, no que tange à problemática do nacional, têm como alvo a urbe. A diversidade da cidade reflete o país: os conceitos de racionalidade, homogeneidade e unidade, até mesmo pensamentos binários, são balizas sociais postas em xeque, em função da valorização da heterogeneidade, da fragmentação e da diferença. Tudo isso, ressaltamos, é exposto e vivenciado a partir dos espaços labirínticos destes modelos ficcionais de cidade.

Os registros que delineiam as formas pelas quais são narradas as cidades hoje não deixam de abranger a polifonia de vozes que vivenciam o espaço urbano, sobretudo a partir de mecanismos de linguagem aprofundados do pensamento modernista para construir a realidade, não somente no sentido de transpor o real pelo prisma das questões miméticas, mas buscando presentificar[58] o momento atual.

Segundo Karl Schøllhammer (2011, p. 14), "[...] os efeitos de "presença" se aliam a um sentido específico de experiência, uma eficiência estética buscando numa linguagem e num estilo mais enfático [...] [a] apropriação dessa realidade.". Percebemos como o conceito opera a verificarmos a prevalência do uso de formas breves, curtas, fragmentárias, de miniaturas[59], ou ainda na convocação do leitor como coautor no entendimento e desfecho da narrativa, que agora aparece totalmente distanciada das expectativas dos modelos consagrados.

A necessidade de refletir esse tempo é um dos desafios que a arte contemporânea é convocada a exercer nas práticas cotidianas da cidade. São atitudes tomadas na acepção de registro, questionamento e surgimento de novas subjetividades na percepção do urbano, na observação das formas mais simples de vida, do cotidiano banal. Estas atitudes, segundo Beatriz Resende (2008, p. 27), evidenciam a inserção de "[...] novos atores no universo da produção literária, escritores da periferia ou segregados da sociedade, [...] com novas subjetividades fazendo-se definitivamente donas de suas próprias vozes.". Entende-se, portanto, que há uma motivação vinda da urgência e da atitude de dizer o presente por meio da escrita e do cotidiano das cidades, muitas vezes explicitados a partir de realidades que antigamente eram ofuscadas, mas que hoje ganham voz para dizer desta cidade contemporânea – e aqui nos referimos à periferia das grandes cidades

[58] Para Schøllhammer (2011, p. 10), o traço da presentificação, na produção dos escritores contemporâneos, está ligado à urgência em captar o momento sem grandes perspectivas utópicas: "O escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente.".

[59] A miniatura ganha terreno nos dias atuais, ao buscar flagrar o instante no tempo dinâmico das cidades. Utilizando uma linguagem segura e direta, o escritor, valendo-se deste recurso, revela o sentimento de aceleração e compreensão da vida nas cidades. Segundo Andreas Huyssen (2015), a miniatura subverte as expectativas de transparência, de fácil entendimento e de entretenimento que dependem dos jornais de grande circulação. Suas leituras refinadas abrem perspectivas amplas na história das artes visuais, revelando um modo genuinamente inovador, criado pelo modernismo. Como exemplo desse tipo de produção, podemos citar o livro *Passaporte* (2001), de Fernando Bonassi, que nos reporta a cenas fragmentadas de viagem, uma espécie de *flânerie* descrita pelo autor, na década de 90 do século XX.

brasileiras. Conforme salienta Hermano Viana, a cultura da periferia é uma das formas mais significativas de se pensar o país na atualidade:

> Não tenho dúvida nenhuma: a novidade mais importante da cultura brasileira na última década foi o aparecimento da voz direta da periferia falando alto em todos os lugares do país. A periferia se cansou de esperar a oportunidade que nunca chegava, e que viria de fora do centro. A periferia não precisa mais de intermediários (aqueles que sempre falavam em seu nome) para estabelecer conexão com o resto do Brasil e com o resto do mundo. (VIANA, 2006, p. 1).

Em diálogo com essas ideias, a literatura marginal[60] procura refletir os aspectos da sociedade urbana, pensando-a de maneira testemunhal, autobiográfica ou mesmo combativa. Essa produção é fruto das cidades e tem como traço principal a diversidade de temáticas, todas orbitando vozes marginalizadas e excluídas que agora se posicionam e constroem seu próprio lugar de fala, afirmando, com isso, além de um posicionamento político para com os grupos subalternos da cidade, um registro de afetividade e de luta, no intuito de criar uma feição própria para transformação social, por meio do direito de narrar sua própria história.

A produção cultural que é gerada nesses espaços, marginalizados em relação aos centros de produção, constrói suas próprias representatividades e desestabiliza formas antigas de consumo e mesmo de construção das obras. Esses traços inovadores que marcam a prática cultural na cidade atualmente despertam novos modos de fazer e pensar, ampliando a discussão. Há protagonismos ascendentes no cenário brasileiro/baiano, dando voz aos Outros da cidade.

Antes de prosseguirmos o raciocínio, convém definir a concepção de periferia que será utilizada daqui para frente, e como ela atua nos diferentes espaços da cidade[61]. A periferia, enquanto espaço dos grandes centros urbanos, se configura como local no qual a representatividade de pobres e excluídos é expressa por intermédio de uma estratificação urbana, exposta por políticas de classe levadas a cabo por aqueles que detêm o poder. Historicamente, temos o inchaço da cidade, dentre outras causas, produzido pelo êxodo de pessoas que vieram do campo

[60] Segundo Érica do Nascimento (2008), o termo “marginal” associado à literatura adquiriu diferentes variações e usos, de acordo com a atribuição dos escritores. Pode se referir ao espaço que o escritor tem no mercado editorial, ao tipo de linguagem, cenários e personagens apresentados nos textos, assim como a livros que não estão relacionados aos clássicos da literatura nacional ou a obras de escritores que dão voz a minorias (mulheres, negros, homossexuais).

[61] Em se tratando de Salvador, essas são questões inquietantes, uma vez que, como já foi dito anteriormente, os espaços ditos periféricos da cidade, além de estarem ao seu redor, também proliferam na parte central da urbe.

acreditando na promessa da industrialização e de melhores condições de vida nas cidades[62]. A repetição consistente desta contingência gerou um abarrotamento populacional e uma legião de pobres sem grandes possibilidades de trabalho, que logo se tornariam marginais, por não terem como suprir as necessidades que a própria cidade cria. Este quadro caracteriza os moradores das favelas e periferias da cidade como habitantes do lugar da margem, onde se concentra a classe trabalhadora pobre ou quase miserável, que faz a cidade funcionar como pernas e braços ignorados pelo poder público, não obstante o fato de que esses membros descartados se incluem no bojo dos que sustentam e movimentam a cidade.

A realidade desses espaços, no cotidiano da urbe, é sempre lida e ressaltada, seja pela mídia, seja pelos moradores das classes mais ricas, que submetem a rigoroso escrutínio a aparência desarrumada e caótica e a frágil infraestrutura que se imbricam às péssimas condições de circulação e moradia locais. Favelas, cortiços, precários conjuntos habitacionais dão a tônica, compostos por ruas, becos e vielas malcheirosos, nos quais o amontoado de casas ou barracos, em péssimo estado de conservação, constituem a paisagem vista da janela para muitos cidadãos que vivem de baixos salários ou da vida incerta dos subempregos que a cidade oferece. Em sua maioria, estas pessoas são operários, trabalhadoras domésticas, diaristas, garis, todo um caleidoscópio social de pessoas segregadas não apenas pelas condições econômica e social, mas também residencialmente, pelos limites e espaços que ultrapassam o direito à cidade. São locais onde a violência coabita todos os dias com sonhos e lutas por dias melhores. É no debate a respeito desses ambientes que prolifera o surgimento e a produção de um movimento conhecido como literatura marginal, que toca na principal a discussão sobre o lugar de fala, de enunciação para esse Outro da cidade.

Dispostas essas possíveis configurações do cenário literário e voltando ao nosso ponto de partida, as novas narrativas literárias trazem o espaço urbano como pedra de toque para examinar o tempo e o espaço das cidades contemporâneas, como forma de materializar, por meio das letras, a legibilidade deste universo, de modo a apreender o contemporâneo. São textualidades que narram a cidade com foco na experiência de urbanidade advinda dos fluxos, dos movimentos, das lutas,

[62] Esse efeito cumulativo, ao longo dos anos, contribuiu para a geração das condições atuais de marginalização, ainda que o fluxo humano do campo para a cidade não seja o mesmo que foi outrora, sobretudo em se falando de Salvador.

dos encontros e desencontros do homem, da multidão, da cidade-solidão, da cidade-partida, que tornaram “todas as cidades, a cidade”, só para lembrar Renato Cordeiro Gomes (2008).

São cenas que arrebatam o leitor e o transportam para a narrativa, obrigando-o a suspender sua passividade diante da vida ou convidando-o a refletir sobre si e sobre o Outro da cidade. Os escritores contemporâneos alinhados com este projeto parecem traduzir a falta, a ausência de sentido que a cidade ganha no momento atual, embora também tragam para dentro da cena aqueles que vivem nas franjas da cidade, e aqui me refiro aos personagens que foram excluídos da enunciação. O processo de constituição desses personagens, por sinal, na maioria das histórias, segue passos que o norteiam para o desamparo, a violência e a crueldade. Segundo Alejandro Reyes (2013), a violência refletida pela literatura marginal no Brasil está ligada diretamente às questões de desemprego presentes nas grandes cidades do país. Os personagens estariam fadados ao fracasso, seja pela quase impossibilidade de ter um emprego digno seja, pela facilidade de entrar no mundo do crime. As questões que se movem em torno dessas imagens, como afirma o autor, estariam colaborando com o mito de controle da cidade, justificado a partir do trabalho, pois “[...] não se pode esperar uma sociedade segura e pacífica, sem a violência do crime, quando se impõe a ética do trabalho como valor universal e se nega a possibilidade desse trabalho [...]” (REYES, 2013, p. 227). É por meio dessas e de outras relações que a literatura contemporânea busca trazer para o cerne de suas expressões uma cidade representada a partir das imagens e relatos do Outro que habita este espaço.

Pensando agora em Salvador, vemos que este surge na ficção contemporânea a partir de um tempo e de um espaço que evocam, além da diferença, o sentido de viver, circular e habitar a capital baiana. A leitura de Salvador em contos, minicontos e romances revelam uma dificuldade de representar a vida urbana, evidenciando um momento de intenso mal-estar. São narrativas que se orientam, em sua maioria, por um viés feroz e brutal no momento de retratar a forma de conduzir a cidade.

Se lançarmos o olhar para a produção sobre a capital baiana a partir do início do século XXI, perceberemos que a cidade é explorada por algumas produções, como, por exemplo, na coletânea *Autores baianos: um panorama* (SOUZA et al, 2013). A presença da temática urbana é constante nos textos literários selecionados.

Nestas obras, o viés da violência abunda, em enredos que transcorrem em Salvador; outros temas recorrentes são o individualismo e a solidão dos personagens na cidade. Trata-se de uma melancolia profunda, associada ao sobreviver em um cotidiano urbano que se mostra cada vez mais desumano.

O conto “À beira da catástrofe”, de Carlos Ribeiro[63] (2013) dialoga com os aspectos acima apontados, através das andanças e da vida mecânica que o personagem Alberto leva em seu constante caminhar pelas ruas de Salvador: “Algumas vezes, tomado por um estado de profunda melancolia, saía às ruas, geralmente no final da tarde, e via, com lucidez insuportável, uma tristeza oculta por trás de risos e gestos.” (RIBEIRO, 2013, p. 41). Esta melancolia e individualismo parecem se agravar quando o cidadão se sente ainda mais desanimado, no instante em que percebe que as promessas de virtudes, de acesso aos bens materiais foram derrogados. A cidade não lhe oferece a mínima condição de se manter vivendo nela, o sentido e as qualidades positivas, antes postos, entram em desuso e fazem do cotidiano um verdadeiro caos para aqueles que enfrentam a luta diária, em busca de um emprego. Como narra João Filho[64] (2013) no conto “Seguir nem sempre é avançar”, os espaços públicos da cidade parecem refletir a angústia do personagem que transita por ela em busca de emprego: “Vou até as Mercês e miro esse caos simétrico esparramado pela Avenida Sete. [...] Nele me dissolvo; nessa confusão ordenada, sou aquilo que sou – ninguém, mas um ninguém individualizado.” (FILHO, 2013, p. 65). Esse quadro se agrava quando a cidade responde às inquietações por meio da violência, produto do crescimento desordenado e de comportamento selvagem e cruel.

Em “Primavera nos ossos”, Állex Leilla[65] (2013) narra a violência brutal contra a mulher no tecido urbano da cidade. A barbárie parece fazer parte do dia a dia de Salvador, principalmente quando se refere à presença do corpo feminino nos espaços públicos, o que remete a princípios patriarcais sexistas arraigados na sociedade, partidários da noção de que a simples presença feminina incita no

[63] Nascido em Salvador, o autor tem treze livros publicados, produzindo nos gêneros ficção (romance e conto), ensaio, reportagem e resenha literária. É membro da Academia de Letras da Bahia e professor adjunto da Universidade Federal do Recôncavo.
[64] Nascido em Bom Jesus da Lapa-Bahia, participou de algumas antologias e publicou *Encarniçado*, em 2004, *Três sibilas*, poesia, e *Dulcineia Catadora*, em 2008, e *Ao longo da linha amarela*, contos, em 2009.
[65] Nascida em Bom Jesus da Lapa-Ba, publicou os livros de contos *Urbanos*, em 1997, e *Obscuro*, em 1999. Em 2001, lançou o romance *Henrique*. Atualmente é professora de literatura da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

homem os baixos instintos, as disputas pela posse da fêmea, a necessidade de exibição de poder e força. A autora revisita essas condutas misóginas, discutindo a condição do corpo feminino recém-estuprado, as consequências de explicar o porquê desta natureza de acontecimentos e a relação deste corpo feminino com a cidade: “Então, a abandonara no centro da cidade, acima de sua cabeça. Atravessa o estacionamento. Esfrega de novo os pulsos marcados. Então, a abandonaram no centro, sem moto, sangrando e sem dinheiro.” (LEILLA, 2013, p. 33).

Salvador é lida e narrada, como podemos ver, a partir do mal-estar que se manifesta em dimensões diversas, em representações da vida na cidade contemporânea nas quais a violência, a perda da comunhão e da comunicabilidade dão o tom das narrativas urbanas, quebrando, desta forma, o pacto do convívio, a sociabilidade e o sentido da própria urbe. Nesta linha se inserem os escritores contemporâneos Alejandro Reyes, Fabio Mandingo e Tom Correia, cujas dicções sobre a cidade, embora diversas, em um determinado momento confluem para uma perspectiva absolutamente convergente: Salvador é lida pela ótica da violência, é percebida e vivenciada por personagens, cenários e contextos que dão visibilidade à cidade e às suas margens. Ela é ampliada, principalmente, pelo uso de uma linguagem que se aproxima da realidade das ruas, no sentido de presentificar o real ou, mais ainda, de pedagogização das diferenças, a partir da língua usada em seus guetos, ruas e periferias, no intuito de preservar o olhar de dentro, construindo significados e poder para os Outros da cidade, ou simplesmente representando outros discursos e imagens de Salvador.

É a partir dessa última proposta que o escritor Tom Correia (2015a), em *Ladeiras, vielas e farrapos*, apresenta a capital baiana, que comparece sob a forma de sucessivas imagens desnudadas, em fragmentos de pobreza, brutalidade e miséria, lugar-comum para os Outros no cotidiano urbano de Salvador. Como verdadeiro cronista da cidade e natural da capital baiana, Correia traduz Salvador a partir de uma ironia corrosiva e sem meias medidas, peculiar aos enredos e personagens que traz em cada um dos seus contos. O escritor estreou nas letras em 2002, como ganhador do Prêmio Braskem de Literatura, com o livro *Memorial dos medíocres* (CORREIA, 2002); desde então, vem investindo em uma literatura urbana ambientada em Salvador. Interessante é perceber que se trata de um escritor contemporâneo que, embora venha ganhando visibilidade no cenário literário

baiano, não dialoga diretamente com a linha de denunciar as mazelas e problemas do cotidiano urbano da cidade.

O escritor Alejandro Reyes (2010), em *A rainha do Cine Roma*, relato das memórias de um presidiário, narra as aventuras e desventuras dos tempos em que era criança e viva perambulando pelas ruas de Salvador. Sob uma lupa hostil, Salvador é dissecada, e o exame de suas entranhas exibe toda a perversidade que uma cidade pode oferecer aos que vivem nas ruas e margens dos seus domínios. Como um estrangeiro originário do México, Reyes morou por muito tempo em Salvador, trabalhando com crianças do projeto Axé[66] e convivendo com travestis e prostitutas das ruas da Cidade Baixa. Segundo Reyes, ele pode ser considerado um escritor das margens, pois: "O desafio de representar realidades marginais a partir deste lugar 'dentro-fora' tem sido objeto de longas reflexões, questionamentos e experimentações com formas narrativas e com a linguagem." (REYES, 2013, p. 16). De fato, a narrativa do autor aborda temática e personagens que se aproximam das margens da cidade. Para Ferréz (2010 apud REYES, 2010, Orelha do Livro), "[...] o primeiro romance do escritor mexicano Alejandro Reyes prova de uma vez por todas que a dor é a maior escola que existe.".

Assim como Reyes, o escritor Fabio Mandingo[67] (2011), em *Salvador negro rancor*, contempla o vasto espectro da capital baiana pela ótica da pobreza, da agressividade e da selvajaria vividas pela população negra e pobre da cidade. A luta pela sobrevivência de vendedores de cerveja no Carnaval, o consumo de drogas dos meninos de rua, a malandragem, a prostituição nas ruas do Pelourinho, enfim, as pressões e os enfrentamentos diários dos negros no espaço urbano, como bem define Mandingo (2011 apud MACA, 2011, p. 1, grifos do autor):

> Eu costumo dizer que a Bahia extrapola todos os estereótipos. Todos os estereótipos construídos sobre Salvador são extremamente reais, intensamente verdadeiros, muito mais do que se pode imaginar de longe, ou a partir de uma visão de fora. Eu acho que a mudança no que eu escrevo é justamente do Lugar de onde parte a VISÃO, que é um lugar totalmente diferenciado da classe que tradicionalmente se ocupou de escrever, pesquisar, cantar e retratar Salvador. É uma escrita que parte do povo, de

[66] O Centro Projeto Axé de Defesa e Proteção à Criança e ao Adolescente é uma organização não governamental criada em junho de 1990 na capital baiana, com o propósito expresso de amparar e formar meninos e meninas que vivem nas ruas da cidade. Tem como idealizador e atual presidente Cesare di Fiorio La Rocca. (PROJETO AXÉ, 2016).

[67] O escritor é um dos fundadores do Quilombo Cecília, grupo que realiza atividades diversas pela periferia de Salvador com caráter, como denomina o próprio Mandingo, afrocentrado. São eventos que envolvem lançamento de livros, jornais, revistas, saraus, *shows* de *rap*, *reggae*, *rock*, etc., todos voltados à afirmação da cultura negra. (QUILOMBO17, 2009).

> uma perspectiva afropopular e que, portanto, se distancia e entra em choque com a perspectiva tradicional que busca conquistar conforto em relação ao perigo do que é essa "baianidade". Essa " baianidade", que é o modo afrobaiano de viver a vida, é extremamente perigoso pra as pretensões normativas da elite. Por isso, foi feito um esforço tremendo por essa elite, na busca de enquadrar, acomodar, domesticar e simplificar essa realidade. Salvador Negro Rancor é literatura "afrocapoeiristicacandoble--císticamente" centrada. A cidade é a mesma, que encanta e que apavora, mas eu me sinto em Salvador, eu SOU em Salvador.

Fábio Mandingo assume o lugar de enunciação de uma escrita da margem e questiona o discurso que representa a cidade a partir da baianidade, idealizado por uma elite local, que construiu por muito tempo o imaginário de Bahia, adotando um ponto de vista comparável ao que percebemos nas textualidades dos demais escritores citados anteriormente. Isso é bem interessante, pois o autor toma das mãos da elite a banalidade folclórica, exótica e domesticada e a ressignifica, de modo que a afrobaianidade ganha novos contornos, então podemos perceber que o discurso de baianidade tende a mudar de sentido e mãos.

Essa discussão, não obstante, parece passar longe do enfoque que a cidade ganha na narrativa *O canto da Sereia*, de Nelson Motta (2002). Antes de prosseguirmos com as imagens da cidade por ele apresentada, é preciso atentar para o seu lugar de fala. Situar, hoje, Nelson Motta enquanto autor de texto literário, no contexto da cultura midiática, requer que se diga que, antes mesmo de existir sua obra mais propriamente literária, seu nome já era difundido, atrelado à mídia. Seja como jornalista, compositor, roteirista, letrista, produtor musical ou como escritor, sua imagem esteve/está diretamente ligada à cultura *pop*[68].

Diante da pluralidade de atividades que o autor desenvolve, cabe aqui traçar um rápido percurso da forma como Nelson Motta constrói sua identidade autoral, sua textualidade. Estruturar o pensamento desta forma tem o condão de permitir tergiversar sobre quem é o autor na contemporaneidade: implica em vê-lo como sujeito fragmentado, híbrido, que se faz e se refaz nos vários discursos que o representam. Se concebermos que a valorização do nome do autor se constituiu como estratégia discursiva que o diferenciasse do nome comum, podemos inferir que este título honorífico está ligado a um discurso que delimita territórios específicos no campo literário e no campo midiático, instituindo o que entendemos

[68] Segundo Décio Torres (2003), a cultura pop compreende um vasto conteúdo de imagens e discursos que circulam na mídia e caracterizam o capitalismo multinacional. A cultura pop "[...] proclama uma 'estética da consumumabilidade' através da substituição de temas considerados nobres pela arte tradicional por imagens da vida urbana moderna." (TORRES, 2003, p. 41).

como uma assinatura autoral. Assim sendo tomando como base o rápido percurso de autofiguração que tecemos sobre o nome Nelson Motta, podemos perceber que as atividades deste autor estão diretamente ligadas a sua produção e a suas diversas performances enquanto escritor também ligado ao *mass media*. Isto posto, o que podemos assinalar na narrativa *O canto da Sereia*: *um noir baiano,* é que a cidade de Salvador é lida e representada por símbolos e signos de uma baianidade plasmada pela cultura da mídia contemporânea, que conforma uma cidade marcada por um discurso de alegria e festa.

Considerando o que acabamos de discutir e a dimensão que a cidade ganha nas obras dos escritores acima citados, fica patente a dificuldade de representar a vida urbana a com base em uma diversidade de temas e em uma ideia de intenso mal-estar despertado pelos ritmos da cidade. É nesse sentido que alguns críticos chegam a representá-la como a protagonista de muitas obras que caracterizam o imaginário urbano de Salvador e sua baianidade. A cidade, enquanto personagem dos textos literários que produzem o imaginário de Salvador, acaba por exercer o protagonismo da narrativa, uma vez que o seu espaço físico e humano corresponde muitas vezes ao próprio tema e problema da narrativa.

De modo geral, o foco incide na questão da alteridade presente no espaço urbano de Salvador: na existência de personagens errantes, que vivem o presente sem grandes expectativas, sem destinos e compromissos futuros; no medo e na violência; nas relações conflituosas de aceitação desse Outro; na incomunicabilidade e evitamento da alteridade; na intensificação do individualismo; nos guetos de luxo; por fim, na cultura do consumo, que imprime sua lógica a todo custo. Enfim, há uma coexistência de possibilidades e problemas que transformam a cidade em personagem protagonista de muitos textos que produzem Salvador atualmente. Como atriz principal, a cidade requer uma elaboração que parece ser a cada escrita reencenada nos discursos e imagens que reinstauram o seu imaginário. Desta forma, a literatura protagoniza Salvador por meio de uma diversidade de olhares, que imprimem uma certa legibilidade para a cidade ideal.

3.1 ENTRE FARRAPOS E RANCORES: A CIDADE OBSCENA

Algumas performances[69] de Salvador podem ser vistas nas narrativas *A rainha do Cine Roma* de Alejandro Reyes (2010), *Salvador negro rancor*, de Fábio Mandingo (2011) e *Ladeiras, vielas e farrapos*, de Tom Correia (2015a). Nelas temos a apresentação de uma cidade que se exibe totalmente despida, escancarada na exposição profunda de suas formas mais duras e cruéis de ser. Trata-se de uma cidade exposta sem nenhum pudor ou vergonha em despir um corpo delineado a partir da exibição de feridas, rancores e farrapos que perpassam o viver de diferentes sujeitos, habitantes do seu tecido urbano.

Como num teatro, os holofotes direcionam o olhar do leitor para as cenas e cenários de uma cidade que, em um primeiro instante, choca a visão, por conta da frieza e da brutalidade tamanhas com que os desejos e os sentimentos se manifestam em suas relações sociais, da forma mais vil. Os ângulos de iluminação agora colorem as sombras das relações, de modo a expor diluições de barreiras orientadas pela satisfação do gozo e pelo princípio do prazer. Em tais representações, os sentimentos de vergonha e de decoro parecem ter submergido nas relações cotidianas da cidade. Como afirma Robert Pechman (2014b, p. 3), “[...] aquilo que deveria operar como verdadeiro restaurador do social [...] perdeu seu poder de constranger e se tornou uma coisa natural.”.

Quase como uma imposição constrangedora para o leitor, a cidade contemporânea abandona seus mascaramentos e experiencia a exaustão de seus sentidos, esfacelando de forma contundente uma urbanidade que se mostra desmoronada. Tudo isso é claro, se levarmos em consideração o pacto da cidade com as questões da civilidade. Como afirma Contardo Calligaris (1994, p. 89), “[...] é

[69] A perspectiva de performance da cidade contemporânea, no presente texto, está diretamente relacionada ao imaginário urbano com o qual a cidade é instituída e representada. Neste contexto, a noção de performance é construída através do ato que dá sentido à cidade, como afirma Gisela Heffes (2008, p. 21): ”As cidades imaginárias podem ser lidas como um processo literário, cuja característica principal consiste na relação direta que se estabelece no ato performativo. Este modo de ler as cidades imaginárias como pura literatura requer, consequentemente, novas categorias de análise. Ao fazer parte de discursos performativos, as cidades imaginárias deixam de ser ‘irreais’ e começam a existir de um modo diferente.” (tradução nossa) [“Las ciudades iimaginarias pueden ser leídas como um proceso literário, cuya característica principal consiste em la relación directa que se establece en el acto performativo. Este modo de leer las ciudades imaginarias como pura literatura requiere, em consequência, de nuevas categorias de análises. Al conformar discursos performativos, las ciudades imaginarias dejan de ser ‘irreales’ y comienzan a existir de um modo diferente.”]. Assim, tal como um sentido construído no ato, a performance da Salvador que existe inserida em um discurso literário contribui para imprimir um significado para a capital baiana física.

civil o que visa ao bem público assim como é civil quem respeita a gentileza das maneiras [...]"; pois é justamente essa perspectiva de civilidade, pautada pela gentileza da sociabilidade, que parece ter perdido o rumo, no momento em que a cidade transgride os códigos e incide em um estado de natureza, no qual qualquer tipo de desejo e de sentimento podem passar ao ato consumado, ou seja, podem ser levados até as últimas instâncias, sem nenhum tipo de pudor ou vergonha que tenda a reprimi-los.

Desse modo, podemos pensar no dito popular que condiz muito bem com o cotidiano dos cidadãos urbanos: "quanto mais se tem, mais se quer" – ou seja, é o princípio do prazer, atrelado ao consumo do poder fazer, do poder ter. Também é válido refletir, sob a égide do liberalismo econômico, que a organização dos valores não se funda mais na discrição, como observa atentamente Olgária Matos (2014, p. 49): "A indistinção do público, do privado e da esfera da intimidade leva a tudo expor em público e decorre da 'desvalorização de todos os valores."[70]. O existir socialmente, agora, abarca narrativas contemporâneas que põem a descoberto os sentimentos mais íntimos de Salvador, suas facetas mais obscenas, reveladas sem qualquer interdição e trazidas ao primeiro plano. Parece não haver mais limites para a satisfação dos desejos, o que de alguma forma interfere com a ordem social, com a força do desejo, tendendo a desestabilizar a lei simbólica. O gozo para além do prazer acaba por instaurar uma certa violência, que pode ser compreendida como a instauração de uma desordem. Antes de adentrarmos nas performances da cidade obscena, porém, é necessário discutir aqui o que estamos considerando obsceno nas narrativas que apresentam a capital baiana na contemporaneidade.

De acordo com Teixeira Coelho (1980, p. 185), podemos considerar a estética obscena[71] "[...] como uma dimensão ao alcance ético, embora nem sempre ao

[70] Se a cidade é o espaço comum que agrega os valores da democracia, da filosofia e da política, da ética, etc, essas concepções de valores, na atualidade, parecem sofrer influências de um mundo cada vez mais mercantilizado. "O mercado converteu o próprio 'Eros' – o amor e a beleza – em mercadoria. O prestígio do dinheiro e seu estabelecimento como valor correspondem à mercantilização de todas as esferas da vida, selando-se o fim do papel filosófico e existencial da cultura." (MATOS, 2014, p. 36). Nesse sentido, podemos inferir que a ordem do princípio do prazer é estabelecida pelo gozo do consumo. Quanto mais se tem, mais se quer ter.

[71] A palavra "obsceno" circula em diversos campos do saber, instaurando seu uso e encaminhando sua definição, muitas vezes, para expressar a violência ou a pornografia, concebida a partir do mal. Possivelmente isso se dá devido a sua etimologia, que vem do latim *obscenus* e significa "de mau agouro", "de mau pressagio", ou ainda, quando se refere a pessoas, o termo se relaciona ao "impudico", ao "desonesto", àquele que choca pela falta de decoro, pela vulgaridade ou pela crueldade. Obsceno também pode derivar do latim *ob-caenum*, que remete a algo sujo, ou indecente, podendo ser usado para os órgãos genitais masculinos.

alcance prático, imediato – razão pela qual o obsceno ainda continua como obsceno, numa linha de eventual extinção, que seria a passagem do obsceno para a cena.". Assim, o que podemos observar de obsceno nas narrativas, além de fazer parte de uma convenção social, que julga determinados comportamentos e/ou ações das funções sexuais que ferem o pudor da ordem estabelecida, se mostra em uma concepção de ambivalência, tanto fora quanto dentro da cena. Obsceno é ainda algo que choca, que violenta o olhar, em uma excessiva visualidade do que era obstruído/ irrepresentável[72].

A cidade, então, pode ser deslindada por intermédio de comportamentos libertinos, o que significa que, se todos os desejos estão na cidade, os limites que a mantêm em ordem são esgarçados e postos em cena: os sentimentos mais íntimos/privados se misturam aos públicos, se erotizam e mostram aquilo que não é nada habitual ao artifício de ser citadino. Abre-se caminho do estado simbólico da cidade (ordem/civilidade) para o ato como se apresenta (desordem/barbárie). Nas palavras de Renato Cordeiro Gomes (2000, p. 31), o exagero dessa exposição indica que as cidades narradas pela literatura contemporânea despontam seguindo uma linha na qual "[...] o excesso de luz projetado na paisagem aberta da cidade pós-moderna é revelador de seu aspecto obsceno.". Por isso mesmo, a força da inquietude que o obsceno pode provocar diante da exposição da pulsão dos sentimentos e dos desejos mais obscuros parece fazer a cidade se mostrar despudorada, em presença de valores e de interditos que antes garantiam uma certa ideia de decoro à convivência humana.

Para Dany-Robert Dufor (2013), a crise da civilização sacode o mundo atual, na medida em que a indecência é ostentada sem maquiagem, sem-vergonha diante da passagem do capitalismo industrial para o capitalismo financeiro (no qual todos têm o poder de gozar sempre mais). O poder do consumo de tudo comprar e tudo vender se constitui na superação de qualquer tabu. Na passagem das grandes narrativas teleológicas – que garantiam o controle/resgate do coletivo – para as pequenas narrativas, fonte da qual emanam as subjetividades dos indivíduos e proliferam os pequenos prazeres, o sujeito passou à recusa das leis em função da satisfação do gozo. É quando a cidade se torna obscena, perversa, no exato

[72] Segundo Riguini e Ferrari (2014), os usos do termo "obsceno" variam conforme a época e o tempo, as mudanças de aplicabilidade também podem dizer das diferenças do próprio tempo. Mais especificamente, pode-se dizer que o que traça o limite entre a cena e obsceno se transforma com o tempo.

instante em que os indivíduos passam a conduzir as suas próprias leis (PECHMAN, 2014b), destituindo assim a imagem de comunidade e valores coletivos em prol dos valores individuais.

Em *A rainha do Cine Roma,* de Alejandro Reyes (2010), as obscenidades presentes na urbe soteropolitana se mostram e se sentem a partir da rua. Ela é o palco, muitas vezes o ponto de partida para as atrocidades perversas do corpo citadino, que são apresentadas em constante movimento, o local no qual são flagradas as tensões da ausência ou da presença do sujeito no espaço urbano. Assim, a rua pode ser traduzida como um acontecimento urbano, ou seja, como aquilo que a cidade por si só conta. Na narrativa, ela se mostra como o termômetro para a falta de decoro, para a irrupção do prazer que, muitas vezes, surge como um problema para aqueles que não dispõem do mesmo poder de gozo, como acepção do princípio do poder ter, poder comprar. São seres faltantes da capacidade de pertencer a um ideal de comunidade citadina, uma vez que o *vivere civile* da capital baiana teria sido moldado pela materialidade. Reyes narra o excesso dessa ausência a partir da tensão descrita pelos sujeitos que vivenciam as mais íntimas relações, os mais diversos sentimentos, naquele que é reconhecido como espaço público. Betinho e Maria Aparecida são personagens que vivem/sobrevivem essas relações e buscam a cada dia driblar as agruras dos desejos perversos das ruas da cidade.

> Olhava para ela e ficava com pena dela, com pena do mundo, dos meus irmãos, do pessoal todo da Baixa dos Sapateiros e da Avenida Sete, do Zé Faísca, que apareceu no outro dia morto lá embaixo na Barroquinha, da minha mãe – vai saber onde é que ela estava – da mulherada toda da Montanha, dos travecos da Carlos Gomes, da criançada cheirada, faminta, fodida, espalhada pela cidade toda. Sei lá, fiquei com uma raiva danada. Menina linda desse jeito, toda encolhidinha ali nesse canto cheio de rato e barata e fedendo a mijo com merda... não era para ela estar ali, porra, não era mesmo não, vida do caralho. (REYES, 2010, p. 12).

Ainda que devamos levar em consideração o fato de que o narrador Betinho também vive as amarguras da vida nas ruas da cidade de modo equivalente ao das pessoas citadas no trecho acima, no momento da reflexão ele se vê representado no corpo de uma criança encolhida em sua insignificância diante da própria cidade, cena e cenário que remetem o narrador a questionar a vida indecente dele e das demais crianças, mulheres e travestis que vivenciam as perversidades das ruas da capital baiana. A indignação de Betinho faísca quando ele se dá conta da total

desimportância deles para a cidade, levando-o a um sentimento de piedade e desesperança, face a naturalização dessa situação.

Salta aos olhos a emergência de um desregramento, a partir do qual a condição humana na cidade é indagada. Trata-se de uma cidade que se mostra em farrapos, sem as mínimas condições de vida e de esperança para pessoas que, como lixo, são jogadas às ruas. Estes são alguns dos fatores que motivam Betinho em sua revolta. As cenas de devassidão da urbe baiana causam comoção.

Vale ressaltar que a presença de pessoas pobres, pedintes, de vícios e desordens nas ruas da capital baiana são motes de longa data na ficção que representa Salvador. Como exemplo, podemos trazer à luz a narrativa *Uma família baiana*, de Xavier Marques (1888). O autor, que descreve a vida na capital baiana nesta obra, já no século XIX aponta a presença de pedintes nas ruas da cidade. Xavier Marques registra a cidade dos contrastes, na qual luxo e miséria integram o ambiente. A concentração de riqueza na mão de poucos e a falta de acolhimento da cidade para com os homens livres e pobres estabelecia tal sentido de entropia e de carência que conferiam ao espaço urbano baiano uma condição de degradação social, de arena das diferenças sociais, condição que tem na personagem Valentina, um exemplo bastante apropriado. Viúva, mãe da costureira Lúcia, morava "[...] em uma casinhola de mau aspecto, à Rua do Bispo [...]" (MARQUES, 1888, p. 136) e, durante a noite, costumava mendigar pelas ruas, em busca de uns trocados para ajudar a filha no sustento da casa*:*

> Valentina chamava-se esta. Era uma viciada, que não se contentava com o pão que lhe dava a filha, ganho laborioso mas honestamente. Tinha um rheumatismo inveterado na coxa esquerda e no braço direito uma inchação proveniente da erysipela. Quando as dores da perna lhe permitiam dar alguns passos sem muito custo, ella deixava a rapariga costurando e sahia a correr a coxia, logo que cahia a noite. Vagueava então por toda a freguezia, abordando os grupos de pessoas que paravam nas praças e regando-lhes esmolas pelo amor de Deus. (MARQUES, 1888, p. 137).

Embora Xavier Marques tenha sido pioneiro na descrição das mazelas da capital baiana, contudo, seria anacrônico projetar em seus trabalhos um ponto de vista perfeitamente antenado com a produção contemporânea de textos que narram Salvador. No entanto, podemos registrar que a narrativa de Reyes difere da que Marques constrói na ideia geral de sua obra, pois aponta para uma cidade sem perspectiva de futuro, na qual as discrepâncias sociais, os vícios e obscenidades

afloram. A obra de Reyes questiona os sentimentos e sentidos do viver urbano sem grandes sentimentalismos que ultrapassem a realidade local, como esclarece seu personagem Betinho “[...] [D]esgraça de vida, a gente não pode mesmo ficar nesse negócio de sentimentalismo, a gente tem é que ser duro.” (REYES, 2010, p. 12). Esta dura realidade advém da condição de falta absoluta e ao mesmo tempo em que choca, no primeiro momento, o narrador, também o impulsiona a buscar mais da cidade, a exigir dela seu direito de possuir um teto para largar a vida na rua (selva), para ter uma possibilidade de cidadania. O desejo de obter um lar é o que movimenta Betinho na busca por abrigo no prédio abandonado do Cine Roma[73], destino possível no qual a imposição do prazer sexual serve como moeda de troca por moradia.

O antigo prédio é o espaço no qual um grupo de crianças, amigos de Betinho, residem. São meninos que buscam na vivência da rua o sustento para se manterem vivos e têm no palco do cinema o aconchego de um lar improvisado, mas viável. O laço familiar desenvolvido pelas crianças é nasce da necessidade de se protegerem das perversidades da rua, bem como do poder de um velho capitão da polícia que responde pelo velho prédio. Em troca de moradia, as crianças servem aos prazeres sexuais do Capitão. Três meninos pobres, que se revezavam para dar prazer ao capitão. Melê “[...] era o mais novo, tinha onze ou doze anos, mas nem parecia, era malandro como ele só, esperto que nem diabo, e tinha uma piroca deste tamanho de tirar o fôlego [...]” (REYES, 2010, p. 13); Calungo “[...] o mais velho, tinha quase quinze anos era bem mais pacato, ensimesmado, de poucas palavras, mas camarada até a morte [...]” (REYES, 2010, p. 13); Maurim era “[...] todo delicado, franzino, na verdade era uma menina em corpo de menino, dava um jeito de estar sempre arrumado.” (REYES, 2010, p. 13). Além deles, o cinema passou a ser habitado também por Betinho e Maria Aparecida (Cida). Essa última criança tornou-se um problema para a harmonia do ambiente, pois o Capitão não permitia a presença de mulheres no prédio:

[73] Localizado na Cidade Baixa, o Cine Roma foi fundado em 1948 por Irmã Dulce e Frei Hildebrando Kruthaup, tendo fechado suas portas em 1983. O prédio, em arquitetura a*rt déco*, tinha capacidade para 1850 espectadores e abrigou, por algum tempo, a classe de operários moradores da Cidade Baixa e do subúrbio ferroviário, que frequentavam o espaço principalmente nos finais de semana, para assistir a filmes ou a festivais de música. Com a expansão da cidade para bairros além do Comércio, o cinema entrou em decadência, ocorrendo assim mais um fechamento de espaço cultural na cidade. (OBRAS SOCIAIS IRMÃ DULCE, 2006).

> - Que porra é essa de ficar trazendo meninas pra cá sem falar comigo, seus desgraçados? Vocês estão achando que isto aqui é hotel? Vocês estão curtindo com minha cara, bando de viados infelizes?
> Mas o Maurim foi logo se chegando com aquele jeitinho dele, todo dengoso...
> - Ô, Capitão, se zangue não.
> - Eu me zango tudo que eu quiser, sua bicha do caralho! Saia da minha frente! Cês tão achando que sou moleque!
> - Não é isso não seu Capitão, imagine! É só que Betinho aí tava querendo falar um negócio com o sinhô. (REYES, 2010, p. 20).

Conhecido popularmente como Capitão Gay[74], o oficial da polícia militar era o responsável por assegurar o antigo prédio do cinema. Quando irritado, o personagem faz questão de manter a ordem e de demonstrar seu poder para aqueles desavisados que costumavam chamá-lo pelo apelido. Diante dos insultos, costumava reagir ferozmente, utilizando-se da imposição da arma de fogo e da violência como forma de impor sua autoridade aos demais. Como as crianças já estavam acostumadas com tais reações e sabiam o que fazer para acalmar o Capitão, Betinho o convidou para ir ao quarto ter uma “conversa”, conotação para práticas sexuais, o que sossegou o militar.

A longo prazo, porém, a presença de Maria Aparecida no cinema não era do agrado do abusador menores; primeiro, por ser uma garota, e segundo, porque ela poderia tirar atenção dada ao policial pelos meninos. A apresentação do corpo feminino é vista, portanto, como motivo de problema e subversão da ordem pelo Capitão, evidenciada a reação do personagem no trecho supracitado. Porém, após a “conversa”, após servir como objeto de gozo para o Capitão, Betinho amainou sua fúria e conseguiu garantir que Aparecida pudesse ficar residindo no cinema com os outros meninos. O acordo não durou por muito tempo, contudo; era necessário garantir ganhos e, como Aparecida não servia aos prazeres sexuais do policial, ele impôs ao grupo que a permanência da garota fosse condicionada a sua atuação como garota de programa em uma casa de massagens localizada na orla de Salvador, no bairro de Patamares. Essa situação não agradou em hipótese alguma a Betinho, sua amiga não serviria novamente como objeto de satisfação sexual para ninguém. Era preciso tomar uma atitude quanto às perversões do Capitão Gay,

[74] O apelido dado ao personagem de Reyes é uma troça feita com o nome de uma das criações mais icônicas do humorista Jô Soares para o programa *Viva o gordo*, na década de 80. (PAROU TUDO, 2013).

quanto às obscenidades às quais a cidade expunha as meninas e os meninos de rua. Pesava à situação o agravante de Cida já ter sido vítima de outros abusos.

> - Maria Aparecida ... que nome horroroso! Mas enfim, uma menina dessa vale ouro... só tem que trocar o nome...Tem dez contos pra você e dez pra ela por cada gringo que ficar com ela. [...].
> - Olhe bem, seu filho da puta. Eu não estou perguntando, estou mandando. Ouviu, desgraça? Não se meta comigo, se não quiser levar um tiro, e sua namoradinha também. Amanhã eu quero ela pronta às seis. Vou levar pra tomar um banho e se arrumar, porque fedida desse jeito ninguém chega perto. E dê graças que eu ainda sou generoso e vou te pagar, que por mim eu acabava com você agora mesmo e me livraria de problemas. Tá entendendo, seu imbecil? Amanhã eu quero ela às seis. E vê se você não me apronta uma, seu filho duma desgraça! Eu acabo com você. (REYES, 2010, p. 65).

Além do excesso de agressividade do Capitão, nitidamente notamos as ilegalidades da cidade a partir de seu lugar de fala na sociedade, bem como a dominação que detém sobre os meninos. Se o policial é aquele que deve fazer a manutenção da ordem e da lei, em Salvador parece não haver limites para as necessidades e demandas deste agente, ultrapassando qualquer tipo de contorno e interdição que impeça o seu desejo de gozo. O lugar de fala privilegiado parece rasurar qualquer de tipo de manutenção da ordem e exerce uma imposição de poder, utilizando o corpo de uma criança para satisfazer os desejos sexuais de um mercado que parece ser caro e rentável para alguns. Como Betinho sabia das influências e disposições que o Capitão exercia na cidade, era preciso impedir suas ações, mesmo que para isso ele cedesse aos caprichos diários de abuso sexual do policial. Vale ressaltar que, no decorrer da narrativa, Maria Aparecida desaprova a subordinação sexual de Betinho.

A exploração de meninas em atividades de cunho sexual se torna, para o policial, um comércio lucrativo, já que Salvador é uma cidade turística e o turismo sexual infantil[75] é um dos expoentes que coloca a cidade na rota de interessados por essas práticas perversas. Na narrativa de Reyes, as práticas sexuais tradicionalmente definidas como aceitáveis parecem ser postas de lado, em detrimento daquelas consideradas indecorosas e inadequadas para a manutenção da ordem na cidade. O autor traz à baila apetites que ultrapassam os limites do decoro e do tabu, que transitam pelo pornográfico. Segundo Dany-Robert Dufour

[75] Dados coletados em 2014, antes da realização da Copa do Mundo no país, apontaram a capital baiana como sendo a líder no *ranking* de maior número de denúncias contra abuso sexual de jovens e adolescentes, deixando para trás cidade como Rio de Janeiro e Fortaleza. (BAHIA NOTÍCIA, 2010).

(2013, p. 28), a pornografia pode ser lida diretamente como aquilo que não pode ser exposto em público, porém é trazido à tona. À *porné* se alia a noção de “prostituir”, que vem do latim *prostiture*, que significa “expor em público”, a junção entre *pro* (adiante) e *stature* (colocar). Para o autor, um estudo mais aprofundado da etimologia da palavra observa que o vocábulo vem *do verbo pernémi,* que remete a compra e venda de mercadoria em geral e aos indivíduos em particular. Assim, a pornografia estaria diretamente relacionada ao mundo do mercado atual.

É nesse sentido que podemos associar a cidade contemporânea, representada no texto de Reyes, à imagem de uma cidade sem vergonha, na qual não há limites mais para tabus no mundo do mercado: quem mais tem, mais quer. É a queda das barreiras estruturais que mantém a ideia da razão estabelecida – e aqui me refiro diretamente ao personagem do Capitão, que fala a partir do lugar da manutenção da lei, teoricamente obrigado a responder pela segurança e conservação da lei e do decoro na sociedade baiana, mas que contribui ativamente para com a ruptura da ordem da cidade. Parece não haver mais constrangimentos sociais no convívio coletivo, no que diz respeito a uma moral social, quando se pensa em mercado, em consumo e em prazer, o que caracterizaria, para Dufour, a era do gozo, do excesso sem interdições, sem tabus para realização do princípio do prazer. Estaríamos, por esse princípio, mergulhados em uma cultura perversa que se manifesta em uma cidade perversa, na qual há uma “seleção natural”, privilegiando os mais habilitados, os “fortes”, aptos a impor seu imaginário a uma nova economia libidinal.

Neste sistema predatório, as crianças são as que mais estão expostas às perversões da cidade, na narrativa de Reyes. Se levarmos em consideração que tanto Betinho quanto Maria Aparecida fogem dos seus respectivos lares por conta de abuso sexual de familiares, por sofrerem em suas peles a transgressão social praticada pelos adultos, entenderemos que estas são as pessoas mais fracas e, portanto, as mais propícias à manutenção do gozo irrestrito, na escala que favorece somente aos adultos. Consequentemente, presentifica-se uma perda de referências e, portanto, uma aniquilação de valores que provoca nesses vulneráveis o desmoronamento de seu mundo e de seu referencial de família, tornando-se premente a necessidade de que se reinventem, de modo a manter ao menos algo do que eram como crianças, na dura realidade do enfrentamento das dificuldades da cidade hostil e perversa. A rua surge, então, como um refúgio de ilusão e

acolhimento para as crianças, que a cada dia se reconstituem nos abismos e perigos que esta oferece. Salvador se projeta, para esta parte da população, em uma performance despida de véus e cativa dos desejos normalmente sujeitos interditos. A cidade se escancara para a satisfação dos anseios mais íntimos e perversos, que obedecem a um único chamado: goze! Porém esse chamado impõe sentidos que desestabilizam a ideia de uma segurança ontológica para estas crianças.

Maria Aparecida é um desses indivíduos desprovidos de força que ocupam um dos últimos lugares na escala do poder que serve ao gozo. A personagem, quando sua mãe morre, começa a perder a infância e a assumir outras responsabilidades. Mãe Ednólia, além ser a matriarca do terreiro de Candomblé, era a principal responsável pela manutenção e estrutura da família. Mãe de dois filhos (Maria Aparecida e Pedrinho) e esposa de um pescador que "[...] não tinha lá muita visão na vida, era um cara limitado [...]" (REYES, 2010, p. 26), cuidava do terreiro e da família com muito afinco. Não admitia em hipótese alguma que seus dois filhos fossem desrespeitados, acreditando na manutenção da infância dentro do seu lar. Preocupava-se com a educação e o bem-estar das crianças, por quem demonstrava muito amor e zelo:

> Ela era muito particular nisso, não gostava que seus filhos ficassem vendo essas coisas, o que os pais fazem não é da conta dos filhos, achava ela e acho eu, nada dessa sem-vergonhice de tantas mães que não estão nem aí e não se importam que os filhos fiquem vendo o filho da puta do padrasto enfiando nelas a qualquer hora, desgraça. (REYES, 2010, p. 27).

Após algumas mudanças trágicas (o falecimento da mãe e o incêndio da morada), o pescador e seus dois filhos foram em busca de oportunidades na capital baiana. Num primeiro momento, a cidade se mostrou atraente e de braços abertos para a família de migrantes da ilha: tinham o translado para a capital baiana como um novo recomeço, em busca de oportunidades. Infelizmente, o sentimento de esperança e as chances de mudar o rumo da vida não vingaram; os meninos tiveram que vender amendoim nos pontos turísticos da capital para sustentar o barraco e a bebedeira do pai, que, se antes não falava muito, com o consumo do álcool passou a se expressar com as crianças por meio apenas de palavrões e surras. A vida de Cida e Pedrinho transformou-se num verdadeiro inferno, sempre que retornavam para casa com pouco dinheiro:

> Lá para as nove vendeu o último pacotinho e decidiram voltar, desceram o elevador, pegaram o ônibus no comércio. Mas o Pedrinho estava preocupado.
> - Que é que vou falar pra papai? Só ganhei um real. Ele vai me bater...
> - Que bater que nada, rapaz. Pegue aí a metade da grana. Olha só, tamos ricos, papai vai ficar feliz, hoje a gente não apanha! (REYES, 2010, p. 46).

Os meninos tinham receio de retornar para casa com pouco dinheiro, após um dia de trabalho, pois os maus tratos do pai, com insultos e surras caso o lucro das vendas fosse pouco, era certo. A crença de que em determinada noite não apanhariam por terem conseguido vender bastante mercadoria não passava de inocência de crianças carentes por carinho e afago de um pai. Acreditavam, inclusive, que a chegada seria celebrada por ele, pois conseguiram muito dinheiro depois de um dia inteiro mercando pelas ruas e ladeiras do Pelourinho. É claro que tanto esforço e tanto dinheiro não garantiam o afastamento das suas surras cotidianas, pois tudo não passava da ingenuidade dos garotos atuando: a forma através da qual o pescador expressava o seu domínio sobre eles sempre se dava por meio da violência física. A brutalidade das surras era a única forma usada pelo pescador para impor a sua autoridade e domínio do barraco e dos filhos. Nestas circunstâncias, só restava às crianças chorar e se aconchegar no chão em busca do sono e da esperança de que no dia seguinte tudo seria diferente. Essa cena se repetia quase todas as noites no casebre em que Maria Aparecida morava, com o irmão e o pai. O excesso de agressividade do pescador, principalmente quando estava sobre o efeito do álcool, parecia não ter fim, havia um gozo no sentido da dominação. Se antes era apenas o esposo de Ednólia que sequer falava, agora demonstrava ter o poder total sobre a casa e as crianças, vivendo sem nenhum limite. Não tinha mais esposa, não tinha trabalho, nem amigos, nem tampouco familiares por perto, para reprimir seus atos e desejos. Dominava seus filhos, e isso bastava para garantir os dias e prazeres da vida, inclusive sexual:

> Ficou olhando pra ela de um jeito esquisito, como se fosse a primeira vez que a via. Nunca tinha prestado muita atenção nela; estava ali, fazia suas coisas, brincava, comia, cagava, dormia...enfim, existia, mas nunca tinha se dado conta que tinha corpo, que era bonita, que tinha pernas, braços, bunda, sexo, que era gente, menina-mulher. (REYES, 2010, p. 47).

Pode parecer paradoxal, pois, se a cidade é o lugar da ordem e da lei, o pai de Aparecida demonstrava não estar em conexão com nenhum imaginário sobre os mandamentos de uma ordem urbana. O pescador traz para a urbe o destempero

dos seus desejos, desvinculados de qualquer tabu capaz de interditar as relações íntimas entre pai (genitor) e filha (cria), desconhecendo limites para o embate.

Quando o mais forte domina o mais fraco, impera a lei da natureza; melhor dito, é o sujeito *frente* a natureza e *de costas* para a cultura, quando não há qualquer barreira para a manifestação dos baixos instintos. A cidade parece ter despertado no pescador, mesmo, o sentido contrário a todo princípio da cultura, da civilização. Freud (1996), em seu texto *Totem e tabu* (1914-15)[76], discute justamente que o surgimento da civilização, a passagem da natureza para o princípio da cultura, se dá a partir do horror ao incesto, ou melhor, pela lei do incesto, ou seja, pela construção do tabu e a presença do totem para que haja civilização por meio da linguagem. Para Kehl (2015), na prática, o tabu do incesto barra o impossível, mantendo-o no nível do proibido.

É claro que essa proibição não é proporcional ao acesso ao gozo na cidade contemporânea narrada pelo autor de *A rainha do Cine Roma*. A cidade se despe e traz à cena atos considerados como tabus, perversos, na concepção do pensamento ocidental, que vê o incesto como ato abominável. Chocando o leitor, Reyes narra, de forma escancarada, o ato sexual entre pai e filha e suas consequências, a imposição do dominador (pai) através da força, na satisfação dos seus desejos, submetendo a vítima (filha).

Eu gosto muito de você, Cida - dizia enquanto alisava seu cabelo e acariciava suas costas e braços com suas mãos ásperas. – Você é minha única filha. Você é minha entende? Minha. Ninguém vai tirar você de mim.

> - Os homens são muito ruins, sabe, filha, fazem muitas sacanagens com as mulheres, você não pode confiar em ninguém, só em seu pai. Entendeu? Só seu pai.
> Enquanto falava, pegava no seu rosto, alisava seu peito [...].
> Ela estava com muito medo, com pânico, mas não teve mais coragem de se mexer. Seu pai enfiou o dedo por baixo da calcinha e começou a alisar sua xoxota, enquanto roçava o pau duro na sua perna [...].
> -Mexa, mexa...assim ... mexa...não pare de se mexer.
> Finalmente a levou para deitar na esteira com ele, tirou sua roupa e a penetrou. Maria Aparecida gritou de dor, mas ele tapou sua boca para não

[76] Segundo Maria Rita Kehl (2015, p. 371), a lei que interdita a relação sexual entre filho e mãe é a lei do incesto, origem única da lei comum a toda sociedade humana. Para exemplificar a universalidade da interdição do incesto, Freud traçou uma hipótese teórica que, mesmo que não seja estritamente científica aos olhos da antropologia, tem para a psicanálise o lugar de um *mito de fundação da cultura.* De acordo com a hipótese do autor, nas tribos primitivas a ordem era mantida pela *horda primitiva*, que teria o privilégio de gozar de todas as mulheres e manter os filhos enclausurados, submetidos à força. O princípio da linguagem fez com que os filhos se unissem e matassem o pai, imprimindo assim uma horda, ordem que organizou uma lei simbólica na economia do gozo.

> acordar Pedrinho e continuou estocando com força. Gozou nela e ficou ali deitado, enquanto ela queimava de dor. (REYES, 2010, p. 47-48).

Essas enunciações perversas, presentes no trecho acima, trazem indicações de que o gozo ilimitado carrega obscenidades, em relação ao que se comunga como referência para a boa convivência dentro das normas instituídas, como nos lembra George Bataillle[77] (1987, p. 165): “No fundo de todos nós, jaz um porco adormecido.”. Provando um pouco do paradigma suíno, a capital baiana narrada no romance revela a existência de instintos que, mesmo encobertos por um imaginário que interdita os indícios da natureza, estão presentes no cotidiano da cidade e vêm à superfície sem nenhum indício de ponderação, como visto na descrição fria e crua acima.

O pescador, além de realizar seus desejos assumindo o lugar daquele que dá proteção e carinho à filha, utiliza dessa enunciação para silenciar Cida, de modo que ela não acorde o irmão. Esse último fato pode ser entendido como um componente racional para satisfação da pulsão: é preciso calar a criança para dominar todo o ato. Esta é uma das maneiras pelas quais Salvador se expõe, trazendo para a narrativa cenas obscenas. Podemos deduzir, assim, que a Salvador, neste modelo ficcional, é uma cidade perversa, pois “[...] *trata de trazer ao primeiro plano as leis da natureza* [...] [nas quais] o funcionamento pulsional será então privilegiado, em detrimento do funcionamento simbólico.” (DUFOUR, 2013, p. 280, grifo do autor).

Depois do acontecimento, Maria Aparecida ainda temia as ameaças do pai; afinal, se ela relatasse o estupro a alguém, ele poderia matá-la. Esse tipo de silenciamento soa, de maneira impositiva, como controle e submissão da voz feminina. Além de a personagem ter se sentido muito envergonhada e com vontade de sumir, teve que permanecer ali, por obediência e medo do pai. Se encolheu no canto do quarto, sem produzir qualquer tipo de ruído que pudesse acordar o irmão e iniciou um chorou mudo, tentando achar explicação porque aquilo tinha acontecido com ela – justo ela, que admirava tanto o pai. Dor, raiva e medo foram os sentimentos que passaram a fazer parte do dia a dia de Maria Aparecida, quando

[77] Em seu livro *O erotismo*, Battaille (1987, p. 164) considera, a partir do filósofo Sade, que “[...] os chamados instintos sádicos dão ao homem normal um meio de compreender certas crueldades, enquanto a religião nunca pode explicar uma aberração. Parece que, ao fazer a descrição magistral desses instintos, Sade contribuiu para a consciência que o homem lentamente assumiu de si próprio.”.

retornava para casa junto com seu irmão Betinho; ora eram surrados, ora o pescador abusava da menina:

> Até o dia que ela não aguentou mais. O cara chegou bêbado, brigou com ela, lhe deu um tapa na cara e um soco na barriga, arrancou sua roupa, botou ela de quatro e a penetrou por trás. Foi tanta a dor, tanta a humilhação, tanto o desespero, que foi só ele sair de manhã para o trabalho, que ela se mandou do jeito que estava, com a roupa do corpo, e foi parar na igreja da Barroquinha. (REYES, 2010, p. 55).

Viver na rua foi a solução encontrada pela criança para fugir do cotidiano desumano de seu lar. E é justamente nesse espaço de passagem, encontro e desencontro que Fabio Mandingo (2011) localiza o conto *Cisco*, pertencente ao livro *Salvador negro rancor*. Os excessos existentes nas ruas da capital baiana são flagrados pelo autor, tendo como personagens os meninos de rua que fazem do Centro Histórico seu lugar de sobrevivência.

Falo aqui em sobreviver e não apenas em viver porque a cidade, como uma floresta, tornou-se para os menores em tela além de lugar do perigo, lugar da liberação dos instintos, em detrimento daquilo que foi pensado como cidade. Por isso mesmo, essas crianças são vistas como animais, não há constrangimento na forma como veem a cidade e como ela os trata. Salvador se apresenta, assim, sem nenhuma espécie de remorso por conta da degradação que sofrem estas crianças, a perambular pelas ruas e ladeiras do Pelô como se fossem verdadeiros zumbis, brutalizados em consequência da tragédia de suas vidas e pelo consumo desmedido de drogas.

> O menino de crack já não quer mais saber de ser menino de rua, capitão de areia. Agora é Mujahadine, homem-bomba Taliban, kamikaze suicida. Se atira como gavião velhaco na bolsa da gringa que desce a ladeira e corre, leve e certeiro, na direção do Taboão, sem-vergonha, às dez da manhã. (MANDINGO, 2011, p. 16).

A situação das crianças que vivem nas ruas do Pelourinho, como alerta Mandingo, já não pode mais ser comparada à descrita na cidade em que viviam os capitães da areia do romance homônimo de Jorge Amado. Salvador, no conto *Cisco*, se desvela de maneira totalmente desavergonhada, em função da quantidade de crianças que estão nas suas ruas e se alimentam do *crack*[78]*,* vivendo em busca

[78] "É uma substância psicoativa euforizante (estimulante), preparada à base da mistura da pasta de cocaína com bicarbonato de sódio. Para obtenção das pedras de crack também são misturadas à cocaína diversas substâncias tóxicas como gasolina, querosene e até água de bateria. A pedra de

dele, sem nenhuma expectativa de mudança, apenas fissuradas pelo desejo de consumir mais e mais. O tóxico é, de fato, visto como um verdadeiro refúgio para suportar as dificuldades do cotidiano na rua, o que faz com que muitas destas crianças acabem usando essa droga como uma possibilidade de fuga e de gozo, alicerçada na efêmera sensação de prazer, poder e euforia que encobre, por muito pouco tempo, a realidade de fome e de miséria que as circundam. A infância, perdida por meio do *crack*, anula qualquer certeza de um futuro de esperanças e alegrias. Os meninos do *crack* são caracterizados como os ratos da cidade, que devem ser banidos para os escombros e o submundo.

O *crack*, quando fumado, desperta uma dependência química, de modo que o corpo necessita cada vez mais de sua presença. Na escravidão da necessidade irrestrita, a cidade os que estão à mercê da droga protagonizam atos obscenos, por conta do desejo de consumo do tóxico.

> Subiram até o muro da igreja do São Francisco e sentaram em um batente. Cachimbo feito com o tubo de uma caneta e durepox. Isqueiro, o efeito é imediato. Agora, nada mais que diminuir a fissura, que minorar a crise da falta, o pânico. A cabeça vai a mil, o coração dispara, é como uma corrente elétrica de um milhão de volts invadindo o corpo e despertando cada uma por uma célula. Levantaram em silêncio, sem barato. A noite estava apenas começando. (MANDINGO, 2011, p. 13).

Considerados como um fenômeno nefasto das cidades contemporâneas, o consumo e a presença do *crack*[79] estão associados tanto às periferias dos grandes centros urbanos quanto aos antigos centros das cidades, bem como às áreas turísticas. O Pelourinho e seu entorno, para Mandingo, são narrados como locais preferidos pelas crianças para satisfazer seus desejos. Entregues à dependência e aos infortúnios da vida na cidade, elas são tratadas como inúteis (pessoas insignificantes) pela sociedade, pois não são economicamente ativas, vivendo dos restos e farrapos que a cidade produz. Como observa Ivete Walty (2014, p. 12): “A rua é o lugar do excluído, já que os que têm meios preferem os condomínios fechados, os *malls* e outros espaços de circulação restrita que os acolhem e ‘protegem.”. Na rua, essas crianças são percebidas, via de regra, como algo

---

crack não é solúvel em água e não pode ser injetada. Ela é fumada em cachimbo, tubo de PVC ou aquecida numa lata.” (CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA, 2011, p.1).

[79] Segundo o secretário municipal de Promoção Social e Combate à Pobreza de Salvador, Maurício Trindade, em depoimento concedido em 2013 ao jornal *Correio*: “Hoje, a população em situação de rua em Salvador é de 3.500 pessoas. Desses, 10% são menores e pelo menos metade usa *crack*. A criança é muito mais susceptível à influência da droga [...]”. (CORREIO, 2016a, p. 1).

indesejado, um mal que assola e perturba a ordem local. Simplesmente pela presença física de corpos que se apresentam em condições degradadas, sujos, raquíticos, sem a mínima noção de realidade ou, mesmo porque estes seres perdem o *status* de pertencentes à condição humana.

> Dormir ele não dorme, o sacizeiro. Ele desaba em qualquer lugar, quando o corpo gasto desfalece. No meio da calçada, atrapalhando a passagem. Embaixo do banco no ponto de ônibus, na frente do modulo policial, no batente de pedra portuguesa da catedral. Trabalhador vai pro serviço de manhã cedo, sacizeiro tá ciscando o chão de pedregulhos, procurando a pedra que deixou cair. Gira, gira, engatinha procurando a droga e já nem sabe se deixou cair alguma coisa ou foi delírio, mas se caiu mesmo não pode deixar perder. (MANDINGO, 2011, p. 14).

Face a essa escandalosa realidade, se pensarmos nas condições humanas de vida, Salvador expõe suas entranhas feridas, narradas por Mandingo, sem limites para o mínimo espaço de decoro entre natureza e cultura, instinto e civilização, público e privado. Tudo parece esgarçado, no contexto urbano da metrópole em que vivem centenas das crianças do *crack.*

Contudo, as performances obscenas de Salvador não estão associadas apenas a cenas de degradação física de meninos e meninas pobres que perambulam por seu tecido urbano. Muito pelo contrário, a cidade, como um todo, parece padecer de referenciais identitários, econômicos e políticos, rica na manifestação dos fenômenos pornológicos[80] que a caracterizam atualmente. Não há medida para o imperativo do gozo, tampouco para a indistinção entre o público e o privado na capital baiana; o que percebemos é uma necessidade vertiginosa de autoexposição, em uma sociedade em que cada vez mais a lógica da busca pela maior visibilidade confere a quem mais se mostra maior credibilidade – o que pode até parecer um paradoxo, quando nos recordamos da condição dos espaços públicos de Salvador. Afinal, anteriormente nos referimos à quebra de sociabilidade em uma cidade cada vez mais repartida por muros, onde domina o individualismo irrestrito. Porém, não podemos perder de vista que esta configuração hodierna é

[80] Segundo Dufour (2013, p. 19): "A *pornologia geral* está relacionada aos estudos de fenômenos obscenos, extremos, que ultrapassam todos os limites, voltados para *hybris* (a 'falta de medida' dos gregos), manifestando-se em todos os terrenos relativos ao sexual, à dominação ou à posse e ao saber, que caracterizam o mundo pós-pornográfico em que agora vivemos.".

atravessada pelos espaços da comunicação, das redes de informáticas e dos *media*[81].

É mergulhando nessa configuração do "espaço-tempo tecnológico"[82], que o autor Tom Correia (2015a) apresenta Salvador, em *Ladeiras, vielas e farrapos*, a partir do texto em miniatura intitulado pelo algarismo romano I, que abre seu livro de contos.

Como uma verdadeira musa decadente, que perdeu todo glamour de uma *pop star*, Salvador é retratada como encarnando a necessidade de se exibir, de expor suas particularidades mais íntimas, ainda que seu velho corpo já não seja mais considerado atraente para os padrões ditados pelo consumo dos *media*. Mesmo sabendo de todo os percalços e dos possíveis rechaços que podem ser ocasionados por tamanha exposição de sua intimidade, há uma necessidade incessante de que ela (a cidade) se mantenha sob os holofotes da mídia local, obedecendo à lógica atual de que quanto mais se é visto, mais se é lembrado (amado). Nesse sentido, os desejos de aparição da capital baiana se fazem por meio da memória de velhos cantores e cantoras do seu antigo cenário cultural, que se apresentam em um *reality show* que é exibido em praça pública e divulgado em rede nacional. Podemos encarar essa exibição como um desejo de antigas celebridades de retorno aos tempos supostamente áureos a partir da visibilidade do presente.

Não podemos perder de vista que essa cultura de tudo exibir e tudo mostrar em público de alguma maneira cria personagens que ficam presas à imagem do espetáculo[83], que têm o desejo e a sedução como seus principais pilares. Acionar o maravilhoso que encanta e surpreende o outro é o que dá a tônica da contemplação,

---

[81] Paula Simbila (2010) assegura que estamos imersos em um cotidiano no qual as experiências são cada vez mais atiçadas pela lógica veloz da informação. Tudo aquilo que antes se relacionava a uma intimidade pessoal tem se "evadido" do antigo espaço privado, transbordando seus limites, para invadir aquela esfera que antes se considerava pública. O que se busca nessa exposição voluntária, que anseia alcançar as telas globais, é se mostrar, justamente: constituir-se como um personagem visível.

[82] Conforme Paul Virilio (1993), a representação da cidade contemporânea é determinada pela imaterialidade dos seus componentes. O que antes se inscrevia no espaço do tecido urbano, hoje acontece nos espaços de redes tecnológicas avançadas: "À antiga ocultação público/privado e à diferenciação da moradia e da circulação sucede-se uma superexposição onde termina a separação entre o 'próximo' e o 'distante', da mesma forma que desaparece, na varredura eletrônica dos microscópios, a separação entre 'micro' e 'macro'." (VIRILIO, 1993, p. 10).

[83] Para Jesús Requena (1988, p. 59), tudo contribui para construção do espetáculo: "[...] um olhar, uma distância, um corpo que se exibe afirmando como imagem que fascina. Tem-se aqui, então, os elementos necessários para uma situação de sedução, pois o que pretende o corpo que se exibe é seduzir, isto é, atrair, apropriar-se do olhar desejoso do outro.".

da visibilidade. Esta dinâmica está totalmente imbricada nas ações do cotidiano, conforme aponta Antônio Rubim (2005, p. 23), já que "[...] em um mundo em que tudo pode e tende a ser transformado em espetacular, nada mais parece ser espetacular.". Ora, essa ambição se torna perversa, à proporção que se manifesta sob a forma do culto ao exibicionismo, que desencadeia a "[...] desvalorização de todos os valores [...]" (MATOS, 2014, p. 49) e, por que não, a valorização do *voyeurismo* gratificante, que proporciona, de certa forma, prazer, a partir do constrangimento do outro, daquilo que está fora de campo, como pode ser observado na encenação de Salvador:

> Musas de bundas caídas, pseudoastros aposentados e músicos obscuros de músculos atrofiados podiam ser vistos por quem passava em frente ao 2º Distrito Naval. Viciadas em flashes e microfones, subcelebridades aceitaram o confinamento num cubículo de metal e vidro, suspenso por espessos cabos de aço. Lá dentro elas ouvem em modo contínuo tudo que produzem em vinte, trinta anos de carreira. Muitos não suportam e sofrem agudas crises nervosas. Apenas os catatônicos são indiferentes. O público já não se lembra bem das canções, das dancinhas, nem dos nomes dos antigos ídolos, mas grita histericamente cada vez que o fundo da caixa se abre e dele despenca. A disputa é transmitida ao vivo: audiência estourada. (CORREIA, 2015a, p. 14).

Primeiramente é preciso levar em consideração a enunciação perversa que presentifica a cidade. Trata-se da exibição incessante de um passado efêmero (celebridades), que o mercado[84] não deixa apagar. Transparece o desejo de retorno a uma memória pelas músicas e dancinhas de antigos carnavais, e não simplesmente a intenção de liquidá-las de uma vez por todas. A expressão cultural à qual pertencem os antigos ídolos do carnaval baiano, dito nas entrelinhas, é o gênero musical *axé music*[85]*,* que, nesta representação, se encontra em total decadência.

Agrupados em uma grande caixa de vidro na Cidade Baixa, às margens da Baía de Todos-os-Santos, antigos cantores e cantoras de êxito passageiro são convocados a dividir o mesmo teto e ouvir os seus antigos sucessos. Cômico se não fosse trágico. Ocorre que a ininterrupta exposição ao público que não assume papel gatilho cognitivo para recordar quem são aquelas pessoas, suas músicas e danças. Isolados por paredes de vidros, sem qualquer tipo de privacidade, porém sem constrangimento pelo convívio compulsório, eles são elevados à altura, o que de

[84] Segundo Olgária Matos (2014, p. 49), o capitalismo pulsional é o diagnóstico da cidade perversa. Em outras palavras, a busca compulsiva pela satisfação pode levar à autodestruição.
[85] O Carnaval de Salvador, enquanto um símbolo identitário, será discutido nas próximas seções.

alguma forma alude ao suposto topo de paradas de sucesso que alcançaram em algum momento passageiro.

Há uma apelação na repetição de corpos e de conteúdos musicais que chega a ser grotesca para o público, que assiste a tudo e vibra quando algum deles é enxotado para fora da caixa. Como num tempo efêmero e como verdadeiras mercadorias eles são rejeitados assim que a caixa se abre e são descartados, saem do modo exibição/fama e voltam a pertencer ao mundo como sujeitos insignificantes. A situação bizarra ecoa o que nos lembra Claudine Haroche (2008, p. 184), ao falar de uma leitura de Hannah Arendt sobre a conturbada relação entre gregos e romanos clássicos, em um tom assustadoramente atual: “[...] [Vivemos] a oposição entre um culto à aparência, à juventude, um abandono ao instante, por um lado e, por outro, um respeito pelo espírito, pela idade, uma busca de permanência, de eternidade [...]”.

Outrossim, não parece desarrazoado inferir que a queda da “caixa musical” é o fim aniquilador de um passado que não mais retornará, despertando dessa maneira o princípio do prazer de muitos na cidade. Vale ressaltar, ainda, que esse tipo de visibilidade exaustiva vem a se afirmar como sinônimo legítimo de reificação do sujeito, de uma alienação que é reforçada pelas novas tecnologias.

3.2 A CONDIÇÃO SENSÍVEL DA CIDADE

Na contramão de atos nervosos e até mesmo violentos, sobressai a condição sensível da cidade, propagada por algumas ações e intervenções que desestabilizam a atuação quase que sincrônica do seu cotidiano, marcado, principalmente, pelo evitamento dos encontros. Refiro-me aqui à percepção de dinâmicas que ainda estimulam ou asseguram para a cidade o sentido da sua existência – ou seja, ainda colaboram para aquilo que suscita os sentimentos dados pelo viver urbano ou até mesmo para um “espírito da cidade”, percebido na contemporaneidade a partir do “[...] acúmulo de minúsculas interações cotidianas com o motorista de ônibus, os outros passageiros, o jornaleiro, o garçom do café; das poucas palavras, dos cumprimentos, dos pequenos gestos que aplainam as arestas ásperas da vida urbana.” (BAUMAN, 2009, p. 88-89). São, enfim, as tentativas diversas e ainda possíveis na manutenção dos encontros e dos afetos da cidade.

Para tanto, é preciso levar em consideração que o corpo (humano) é uma superfície sensível, capaz de expurgar sentimentos e sensações em consonância com os espaços físicos que ocupa, não no sentido de unidade, mas na acepção de troca, o que configura uma relação direta com o território. Assim, o sensível da cidade está diretamente relacionado à forma como o corpo humano se relaciona e sente o espaço, o território.

Como consequência desta relação, estabelece-se uma retomada dos locais públicos como lugares do convívio, da política e do coletivo, que possibilitam momentos sensíveis e de desenvolvimento de vínculos e de afetos na cidade, muito embora os projetos urbanos contemporâneos[86] contribuam para o caminhar na direção oposta. A respeito desta problemática, Claudine Haroche (2011) nos chama a atenção para a importância da existência das paradas[87] como condição para o convívio possível na cidade contemporânea. Diante de fluxos sensoriais contínuos, a forma como a morfologia da cidade é pensada influencia diretamente no seu cotidiano e na configuração do modo como os citadinos se relacionam com o espaço e com o Outro.

A urbe ideal na contemporaneidade, então, perpassaria a ideia que se faz de cidade, o mapa urbano correspondendo, pura e simplesmente, à eminência dos afetos citadinos. É esta uma cidade na qual os traçados, as ruas, os edifícios convidariam ao convívio e às emoções. Os nomes das praças e avenidas obedeceriam aos chamados da coabitação e da hospitalidade, formando um espaço citadino em que todos os desejos e experiências sequer poderiam ser contados, apenas vividos. Uma cidade em que a poética do nome das ruas e avenidas já incitaria o sonho do convívio e da troca: Rua dos Olhares, Praça da Saudade, Rua da Memória, Ponte das Trocas. Enfim, uma cidade onde o formato urbanístico é lúdico, afetuoso e realizável, pois nenhum desejo deve ser desperdiçado, apenas satisfeito. Uma cidade na qual as paradas para o contato constituem o sentido principal de sua existência.

[86] Segundo Paola Jaques (2010,), os projetos urbanos que atendem às cidades atuais seguem uma mesma estratégia: homogeneizadora, espetacular e consensual, o que leva à redução ou eliminação da vitalidade popular dos espaços da cidade.

[87] As paradas, na cidade, se referem a espaços que possibilitem a aproximação, o encontro e o contato com a diversidade urbana.

Esse sonho de cidade – ou melhor, essa "Cidade dos Afetos"[88] – só existe em maquete desenvolvida por pessoas que, assim como Haroche (2011), buscam pensar o cotidiano urbano desde sua condição sensível, vez que o encontro, o afeto e a tolerância do convívio com o outro andam em declínio na rotina citadina.

É justamente nesse aspecto da cotidianidade que se inserem as configurações sensíveis de Salvador, plasmada nas narrativas *A rainha do Cine Roma,* de Alejandro Reyes, e nos contos "Lá no Milton's bar" e "Rolimãs"*,* que compõem o livro *Ladeiras, vielas e farrapos*, de Tom Correia. Estes textos espelham o modo como a capital baiana expressa o sentimento, em um contexto em que as relações são cada vez mais passageiras e sua própria natureza de existência (o encontro) se tornou algo raro. A cidade, com efeito, se mostra totalmente inapta para a formação de vínculos, laços e sentimentos. Claudine Haroche (2008, p. 135) nomeia esse contexto atual como desengajamento:

> O desengajamento traduz e instaura uma relação com o tempo que leva a recusar a inscrição na duração, a se furtar à dependência, a evitar o empenho, a escapar da história dos vínculos entre os indivíduos e mesmo da história, de maneira mais fundamental.

O cotidiano de Salvador está mergulhado em grandes fluxos e desestabilização de relações duradouras, nos quais a convivência com o Outro se mostra inóspita, a paisagem urbana é bombardeada com anúncios para o consumo e os lugares públicos de convivência e tolerância vão se tornando cada vez mais escassos. Percebemos, portanto, "[...] a emergência de um modelo geral de condutas cuja base é a evitação do confronto [...]" (HAROCHE, 2008, p. 133). Esses desafios e as minúsculas interações e ações diárias, carregadas paradoxalmente por distanciamentos, levaram Robert Pechman (2014a) a se imaginar "[...] como as pessoas se suportam na cidade, segundo já se perguntava Simmel na virada do século XIX para o século XX.". Vale ressaltar, para essa questão, que as formas de

[88] A Cidade dos Afetos foi uma oficina realizada por Giovana Zimerman e Robert Pechman na XXI Semana PUR, na qual a temática discutida eram os 450 anos de desigualdades do Rio de Janeiro. Os participantes foram convidados a montar uma maquete, representando uma cidade que refletisse sobre o afeto e a sensibilidade do convívio urbano. Com os olhos vendados e acompanhados por uma música, tracejaram linhas em cores diversas, que em seguida ganharam formas com massas de modelar. A Cidade dos Afetos é resultado de um diálogo coletivo, no qual prevaleceu a sensação de um urbanismo lúdico e afetuoso. Como resultado, o que temos? "É assim que na Ponte das Trocas, pode se barganhar sonhos; na Rua dos Olhares, roubar uma piscadela; na Fonte dos Desejos, se embriagar de tudo que sempre fora proibido; no Muro dos Lamentos podemos deixar nossas mágoas e ressentimentos e dali saímos sem deuses; na Praça da Saudade podemos nos regozijar por podermos morrer e viver de lembranças e na Travessa dos Prazeres, ah, essa travessa!..., ela tem tudo que uma cidade precisa para deixar de ser Coisa." (ZIMMERMAN; PECHMAN, 2016, p. 64).

convívio na urbe não foram dadas com o nascimento da cidade, e sim experimentadas ao longo da História, em um processo constante de invenções culturais e sociais.

O comportamento social nas grandes metrópoles[89] foi sendo construído ao longo dos tempos, suas regras e valores se arquitetaram, sofreram modificações até chegarmos à configuração dos dias atuais. A transformação dos espaços urbanos, na abordagem de Leite (2014), cumpre um poderoso controle dos afetos. Estamos imersos em um mundo cada vez mais individualizado, no qual o ambiente citadino é conjugado pela prática da não vivência. Por conta dessa renitência, de alguma maneira Salvador ainda experimenta momentos raros de interferência em seu cotidiano, que acionam sua própria condição sensível.

O devir da cidade ou de estar na cidade se dá, principalmente, pelo inesperado do encontro e das trocas afetivas que se consubstanciam a partir desta circunstância. É claro que tudo isso se desenrola nas ruas, becos, ladeiras, praças e avenidas que compõem o cenário urbano da capital baiana. Em se tratando da cidade contemporânea, esses possíveis encontros podem se dar de forma afável, e as emoções do acaso poderão resultar na troca de afetividade, ou simplesmente em uma relação desagradável, na qual a ameaça e o medo dão o tom do imprevisto. Salvador se reinventa dessa maneira, hora a hora, na sua condição e no seu sentido, se constituindo e reconstituindo na retórica do caminhar, da corporeidade e da possibilidade dos encontros[90].

O escritor Alejandro Reyes (2010), em *A rainha do Cine Roma*, narra um destes episódios, em que Salvador é despertada para a sua própria condição sensível pela ocorrência de um encontro inusitado. Uma mãe com feições desgastadas pelo tempo, pelos maus tratos sofridos na lida da terra e pelas agressões físicas do marido. Uma crente fiel e temente aos ensinamentos dados por igreja evangélica, carregando uma pequena mala. Sob o braço uma Bíblia e ao

[89] George Simmel se debruçou sobre a metropolização das cidades europeias, no alvorecer do desenvolvimento tecnológico que acompanhou a revolução industrial, ao final do século XIX. A percepção da cidade, sua imagem e fisionomia mudaram, sob os novos ritmos e experiências urbanas que definem a modernidade. Segundo Julieta Leite (2014, p. 178): “É sob tal concepção ‘estética’, tomada em seu sentido etimológico, daquilo que remete à sensibilidade, ao sentimento, à afetividade, e às emoções, que Georg Simmel elabora um olhar sobre a metrópole.”. Logo, a cidade é interpretada pela dimensão do sentimento, da sensibilidade e dos afetos, percebidos na disseminação dos laços sociais, que se tornaram fugazes e móveis.

[90] A esse respeito, Claudine Haroche (2008, p. 129), afirma que: “Os vínculos, hoje, são mais frágeis e efêmeros. O estar junto tende a ser breve, de curta duração e desprovido de projetos, tornando o desengajamento um novo modo de poder e dominação.”.

peito, um crucifixo. A seu lado, um menino, entre seus nove e dez anos de idade, corpo franzino, aparência tímida e assustada, amante das letras, de nome Chico. Levavam consigo apenas a coragem de deixar para trás o ambiente de violência familiar e todos os infortúnios acarretados pela seca. Mãe e filho, que nunca viajaram antes, são obrigados a deixar a vida pacata do sertão para se arvorarem na estrada, em busca de paz e esperança. Com os semblantes espantados, abandonaram o interior de Ribeira do Pombal-BA e seguiram de ônibus, em direção a Salvador.

A paisagem que se via da janela do velho ônibus não era nada aprazível a princípio, só contribuía para aumentar a angústia e o temor de uma nova vida na cidade que logo surgiria "[...] e, lá fora, um negócio que não acabava nunca, terra e pedras e alguns arbustos solitários perdidos naquele fim de mundo, [...] o sol plantado no céu sem piedade, furioso." (REYES, 2010, p. 115). O forte sentimento que surge dessa dura e cansativa paisagem era a mistura de ansiedade e medo do que poderiam encontrar e do que poderia vir a ser Salvador. A única referência da cidade era a casa de uma tia de Pedrinho, que morava com o marido e mais cinco filhos no Vale das Pedrinhas[91], bairro pobre que compõe a urbe baiana. Embora o pequeno papel contendo o endereço da irmã desse algum conforto na chegada dos dois viajantes, eles tinham consciência de que a cidade era um lugar violento e assustador. A impressão negativa, porém, não empanava as promessas de mudança e as esperanças – ao menos essa era a vontade dominante que jazia em seus corpos imigrantes.

Depois de muitas horas de estrada no banco do ônibus, as primeiras paisagens apresentadas aos visitantes que adentraram a cidade por uma BR[92] despertaram repúdio e desolação, principalmente para Chico e sua mãe, que vinham fugidos da seca em busca de melhorias de vida: "O ônibus descia pela BR e as primeiras favelas apareciam, carros e caminhões por tudo quanto era canto[:] [...] pobreza, miséria, as casas de tijolos da favela empilhadas uma em cima da outra, lixo nas encostas." (REYES, 2010, p. 117). A paisagem os chocou, levando os personagens a confrontar tudo aquilo que largaram no passado. Os dois ficaram

[91] Atualmente, o "local é conhecido nos jornais como uma vizinhança violenta, onde confusões e tiroteios envolvendo a população e a polícia ocorrem com grande frequência". (CORREIO, 2016a, p. 1).

[92] No Brasil, as rodovias federais recebem nomenclatura alfanumérica como por exemplo, a BR-324. Coloquialmente, aqueles que habitam perto de alguma destas vias costumam chamá-la apenas de BR.

emudecidos e refletiram se, de fato, haviam feito a escolha certa ao vir para a cidade.

É evidente que, para abraçar a condição sensível de Salvador, é preciso caminhar por ela, desbravar suas ruas, praças e becos; é preciso encontrar com os soteropolitanos e sentir seus costumes e os ritmos de convívio que emanam dos espaços públicos da cidade contemporânea. E, é claro, é imprescindível manter em aberto a chance de agarrar alguma troca afetiva na convivência e nos gestos encenados na vida urbana soteropolitana. Trata-se, portanto, como afirma Sandra Pesavento (2007, p. 3) de "[...] buscar essa cidade que é fruto do pensamento, como uma cidade sensível e uma cidade pensada, urbes que são capazes de se representar mais à percepção dos seus habitantes e passantes.".

Depois de serem mal recebidos pela tia Vanda, era necessário experimentar as ruas, buscar emprego, encontrar a cidade. Saíram do Vale das Pedrinhas, em direção à avenida Sete de Setembro, centro comercial de Salvador, onde a probabilidade de arranjar algum trabalho no comércio era real, pois já dispunham de alguma indicação dada por Vanda. Na verdade, o desejo da tia era de que seus hóspedes deixassem o mais rápido possível a sua casa, pois tinha a clara convicção de que não era obrigada a receber por muito tempo uma irmã que nunca tinha sido próxima de si anteriormente. Também não admitia residir com um sobrinho antes desconhecido. A presença dos parentes lhe soava como verdadeiro incômodo, como um peso; logo, era necessário mantê-los bem distantes.

Esta passagem da narrativa nos leva a pensar na diluição dos pactos sociais e familiares, haja visto o imperativo do individualismo e suas convicções, em detrimento da solidariedade, da coletividade. Salta aos olhos que os primeiros gestos de chegada, desde a BR até o Vale das Pedrinhas, foram de total repulsa para com os sertanejos, não havendo nenhum movimento da cidade para abraçá-los. Mas cabia a Chico a garra de um morador do sertão e a coragem para desbravar o novo. Saiu com sua mãe em direção ao centro da cidade, em busca de uma oportunidade de garantir o sustento dos dois e é precisamente nessa caminhada até o centro da cidade que Salvador se mostra mais afável para com os seus novos moradores:

> Ô, coisa doida, essa cidade! Nenhum dos dois tinha estado em Salvador, nenhum deles conhecia outra coisa que não fosse o sertão. [...] Era tanta gente andando apressada pra cima e pra baixo, que não dava para andar

> no passeio, tinham que caminhar na rua, junto com os carros que passavam voando. As pessoas eram tão diferentes das que ele conhecia. Lá no sertão, tudo era bem devagar, bem mais pacato. Aqui o povo gritava, se empurrava, rostos negros, mulatos, suarentos, nesse calor abafado, úmido, grudento. E tinha de tudo, moleques de rua, camelôs, vendedores, jovens com o uniforme da escola, senhores importantes andando apressados. (REYES, 2010, p. 117).

A perplexidade de Chico diante do novo é explicada pelo espanto com a velocidade com que tudo acontece no centro de Salvador. O ritmo, as pessoas, o espaço, tudo para a criança soava como novidade, chegando a assustá-la, ao fazer a comparação com a vida que levava no campo. A visão da fluidez dos acontecimentos e dos gestos no centro urbano chocava o rapaz: gritarias, empurrões, diversidade, multidão – enfim, estímulos desencadeados por uma variabilidade de ações que constituem uma nova sensação para quem sentia o tempo passar no arrastado das horas. É nessa contrapartida de ritmos que Simmel (1981) considerou os fatores estimulantes da modernidade: o movimento e a velocidade, o encontro com a multidão, com a agilidade que determina o conhecimento do espaço. A experiência sensorial vivenciada ajuda a construir um campo de experiência que possibilita compreender a atmosfera da cidade e a relação do cidadão com espaço. Há, enunciada nessa cena, um clima citadino, no qual tudo se move rapidamente, inclusive os transeuntes.

Ao contrário da lentidão da vida rural, na cidade grande os sujeitos tendem a se defrontar com uma variedade de experiências e de imagens fugazes, que se apresentam a sua consciência de forma ininterrupta, trazendo estímulos diversos, que terminam por interferir em sua capacidade de atribuir sentido a tudo que veem. Por isso o narrador adjetiva a cidade como “doida”. Se o impacto inicial causa estranheza em Chico, porém, é igualmente inegável o fascínio que todo o movimento citadino impulsionou no menino. O forte sentimento de entender a cidade fez Chico deixar o medo de lado, puxar pelo braço a mãe (que, diferentemente do filho, era puro desespero) e caminhar mais e mais pela avenida Sete de Setembro. Tanta novidade e encantamento despertaram o desejo de também pertencer àquele lugar: “Vou ser o rei da cidade’, pensou, ‘vou ter um carro preto como esse aí e uma casa porreta pra minha mãe ficar à vontade sem ter que trabalhar.” (REYES, 2010, p. 117). A capital baiana despertava várias sensações em Chico: poder crescer, consumir e até mesmo ser o dono de Salvador. Mas temos que atentar para uma grande questão, que motiva as nossas discussões nessa seção: a cidade tem

dificuldade de se mostrar sensível; ao primeiro encontro, Salvador se fecha em um individualismo irrestrito. Aqui a referência é ao encontro, ao diálogo e à interação com o outro. A multidão que impressionava Chico e sua mãe apenas passava numa rapidez constante, que negava a possibilidade de interação, uma massa formada por pessoas que andavam rápido, se esbarravam e caminhavam, sem trocas mais afáveis.

Porém, se aceitarmos a afirmação de Claudine Haroche (2011), mencionada anteriormente, de que a cidade contemporânea necessita de mais paradas para se tornar mais afetuosa na diversidade, passa a fazer sentido que seja na Praça da Piedade que Chico consiga encontrar/sentir o primeiro gesto cuidadoso da capital baiana. Algo encantador acontecia no meio da praça e despertava a curiosidade de muitas pessoas, que interrompiam sua caminhada para apreciar o espetáculo. Eram mulheres, homens barbudos, jovens, adultos, alguns com a cara pintada, usando grandes chapéus ou penas na cabeça, outros com roupas diferentes e coloridas, que se revezavam, em performances diversas em que a palavra declamada era o principal material que envolvia e despertava a emoção de todos.

> - O que é isso? – perguntou o menino a uma senhora.
> - São poetas.
> Poetas. Olha só que coisa! Nunca imaginou que seria possível uma coisa dessas. Quer dizer que poesia é isso? Foi como se um novo mundo tivesse aparecido assim, de repente, na sua frente. É que o menino achava que era só ele que gostava de poesia e das palavras escritas nos livros. (REYES, 2010, p. 118).

A intervenção poética no espaço urbano rompeu com a lógica apressada e veloz. Despertou a curiosidade dos passantes e embalou um ritmo distinto na percepção cotidiana. Criou brechas para que sentissem uma outra cidade, despertando emoções, para que a multidão escutasse, sentisse e até mesmo se emocionasse com o conjunto de palavras entoadas ao vento. Um acontecimento inesperado, um encontro entre a literatura e a cidade, um evento poético que particularizou o espaço, convertendo-o em um verdadeiro gatilho, que disparava nos sujeitos um processo de reconhecimento do ambiente, do entorno no qual estão mergulhados. Segundo Agamben (2013), trata-se de uma função fundamental na manutenção da *autopoiésis* dos sujeitos: a modificação do espaço tira o transeunte de seu estado de “tédio profundo”, convocando-o a ligar-se ao ambiente em que está inserido. Para Agamben, essa vinculação é catalisada por algum fator, que

possibilita ao sujeito a interação com o espaço. No caso de Chico, a presença da poesia falada nas ruas despertou em si, como nos demais, uma grande emoção, possibilitando o acoplamento dos presentes ao espaço que os circundava. As pessoas se entregaram à emoção, à palavra, ao espaço, à afetividade incitada pela poesia.

> Mas, agora, as palavras voavam livres, expressivas, vibrando no ar, não mais escondidas, presas nos pedacinhos de papel lidos às pressas na hora de fazer um embrulho ou repetidas em silêncio na penumbra do quarto. Reconheceu um poema e deu vontade retada de chorar:
>
> Senhor dos desgraçados!
> Dizei-me vós, Senhor Deus!
> Se é loucura... se é verdade
> Tanto horror perante os céus.
>
> Era um rapaz alto e magro, vestindo uma longa capa sobre um terno preto, com uma gravata branca de borboleta. Quando terminou, se ajoelhou na sua frente, recitou um poeminha engraçado e lhe deu uma flor de papel. (REYES, 2010, p. 119).

A catarse possibilitada pelo encontro poético fortaleceu Chico, impulsionando nele o desejo de também ser como aquelas pessoas, de fazer poesia, de viver declamando todos os dias na praça; não queria mais nada da vida. Sem dúvida, desde a chegada, esse foi, para Chico, o momento mais feliz e afável na relação com a cidade. Sentiu-se abraçado pela poesia e por quem estava ali desfrutando das mesmas emoções. Nesse instante, ninguém sabia quem ele era e de onde vinha, apenas comungavam juntos a emoção entoada pelas palavras ao vento.

Diferentemente de Chico, o narrador/personagem do conto “Lá no Milton’s bar”, de Tom Correia, conhecia muito bem a cidade. Como o soteropolitano nato que era, sabia apreciar cada canto, encanto e desencanto da vida soteropolitana. Levava, em suas andanças por Salvador, a clara certeza da decadência dos vínculos citadinos, a percepção dos desejos esvaziados que se mostravam no total processo de declínio da urbanidade, resultado, sobretudo, da falta de interesse na convivência – seja porque a cidade não dispunha mais da antiga formosura que atraía seus admiradores, seja porque andava tão decadente que não atraía lá muitos afetos. A paisagem da Baía de Todos-os-Santos parecia refletir os pensamentos do narrador, que, como ela, traíam a desvinculação dos gestos extremosos do passado.

> A baía se escondia por trás de um extenso tapete negro, as luzinhas lá longe provocaram alguma nostalgia, e senti imensa ternura pelo lugar, como se estivesse diante de uma senhora adoentada que tinha sido muito rica e

> cortejada pela sua formosura; que durante muito tempo exibiu suas joias e desfilou sua opulência, até cair em declínio irreversível; e que hoje vive de recauchutagens, tentando debilmente reviver seus melhores dias. Recordei os amigos que tinham partido para lugares distantes tentando escapar da nossa visão metafísica. As amizades se perderam no tempo. (CORREIA, 2015a, p. 39).

A passagem denota que a dimensão dos afetos na/da cidade anda em decadência, caracterizada pelo código de afastamento tanto no campo econômico, quanto no campo da afabilidade. Interessa, portanto, percebermos que a formação dos laços sociais considerados no conto vai além da simples decadência financeira, perpassando pela junção dessas duas realidades: a monetária e afetiva. O encadeamento da sensação de depreciação é disparado quando o narrador se dá conta da paisagem soteropolitana vista da janela. A intensidade afetiva é sentida em seu corpo, conjugada a sua própria experiência urbana.

Assim como a cidade se encontra imersa em penumbra e solidão, o narrador também parece refletir sobre a sua própria condição de desolação. Seus vínculos mais antigos foram destituídos, em função da passagem do tempo e do desânimo do momento presente, que desencoraja a formação de relações duradouras. Subitamente, ele se dá conta de que está sozinho e de que as afinidades afetivas do passado se perderam, assim como a cidade. Ressaltamos que não se trata apenas de uma observação alegórica envolvendo a paisagem e o narrador, mas sim da imbricação de duas possibilidades de histórias que se relacionam na narrativa[93]: Salvador e sua condição sensível ou a relação do sujeito costurada à da cidade, o que nos remete à cidade vista como verdadeira protagonista da narrativa contemporânea, ela própria interferindo na condição da subjetividade e no desenlace do enredo.

Na verdade, o narrador do conto parece, em sua reflexão, reverter a realidade da solidão ao caminhar pela urbe, atividade que ao mesmo tempo possibilita encontros com a cidade e com o que ela pode proporcionar, em sintonia com o que observa Certeau (1994, p. 183), ao definir os processos caminhatórios: “Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio.”. A errância do personagem pela cidade faz dela justamente esse lugar de encontro e de procura, de modo que o vagar se traduz assim em busca. Mesmo não

[93] A esse respeito, Schollhammer (2014, p. 71) considera que se trata da antinomia baseada principalmente na condição do afeto, quando “[...] a escrita do autor costura textualmente uma imanência entre esse mundo e seus sujeitos, sem cair em nenhuma tentação determinista ou naturalista [...]”, o que de certa forma interfere na sensação do leitor.

sendo duradouro, os encontros possibilitam vislumbrar a condição sensível da cidade, ou, no caso do narrador, romper com a situação de desengajamento, de esvaziamento desse lugar.

Tom Correia investe na experiência urbana do personagem narrador. É no espaço da rua que ele caminha e convida o leitor a repensar as relações, os encontros passados e possíveis em meio à vivência na urbe, o contato com a cidade e as memórias advindas desses acontecimentos, sem descuidar do fato de que ela se mostra degradada em seus vínculos cotidianos. Com personalidade de *bon vivant*, muito embora não demonstre grandes riquezas, o narrador busca em seus passeios encontrar a cidade, os afetos vividos em algum momento do passado, ou até mesmo se abrir para novas possibilidades de afeições:

> Empacotado na roupa beócia, vaguei desajeitado, rememorando os filmes nos velhos Art 1 e Art 2: *A volta dos mortos-vivos*, com Isabelita; *Karatê Kid II*, com Rebeca; *Thelma & Louise*, com Helena; *Platoon*, sozinho. Eu dera algumas voltas pelo Politeama, aguardando a ligação, evitando conferir o aparelho com defeito, de vibração débil. Fui até o Campo Grande e notei a admirável persistência dos que faziam caminhadas para se manter vivos por mais tempo. Na volta passei em frente ao Hotel da Bahia e me deparei com uma das melhores brisas da cidade. (CORREIA, 2015a, p. 33).

O encontro com a cidade se dá pela rememoração do passado, não meramente dos espaços físicos onde já estiveram localizados os cinemas Art 1 e Art 2, mas por meio de uma carga afetiva liberada pelo contato com eles, através da recordação dos filmes que estiveram em cartaz e das companhias femininas que exibiu na maioria deles. A emoção é tamanha que interferiu na sua condição presente: era preciso esquecer o celular, pois o pequeno aparelho o ligava a sua real condição de estar presente ali. O personagem caminhava pelo centro da cidade à noite, pois participaria de uma formatura de pedagogas no Instituto Feminino[94], algumas amigas que para ele não passariam, em breve, de futuras professorinhas "[...] mal pagas, nervosas, frígidas e apáticas frente a um sistema viciado e irrecuperável." (CORREIA, 2015a, p. 37). Pelo visto, o encontro com a cidade despertara maior interesse do que o referido evento.

[94] A Fundação Instituto Feminino da Bahia é uma instituição privada, católica, sem fins lucrativos, com sede no bairro do Politeama, na cidade de Salvador. Idealizada em 1937 por D. Henriqueta Catarino para ajudar na formação educacional das mulheres baianas, hoje o prédio abriga um rico acervo de roupas e indumentárias femininas que remontam à época da idealizadora. (FUNDAÇÃO INSTITUTO FEMININO DA BAHIA, [201?]).

Os espaços urbanos, quando habitados[95], abrigam uma variada diversidade de personagens, que podem ser vistos nesse encontro do narrador com a cidade; tanto a cidade quanto as pessoas se encontram vazias, entretanto. É notória a disponibilidade do narrador para se encontrar com essas pessoas carentes de afeto, bem como a necessidade que elas têm de relatar suas vidas para um desconhecido, como aconteceu no momento em que o narrador entrou no Passeio Público da cidade e se deparou com Vicente, um rastafári magro que o abordou pedindo dinheiro:

> Abri a carteira e lhe dei algum. Eu precisava tomar uma dose, uma encorajadora, pra fazer parte do triste espetáculo. Eu conhecia o lugar mais indicado das redondezas, além do velho balcão do Colón, estranhamente fechado. Convidei o rasta pra ir comigo: ele não era de todo ruim pra uma conversa jogada fora, resolvi arriscar. A gente caminhava admirando o Palácio da Aclamação, quando Vicente começou a contar sua vida inteira, como uma criança faz ao chegar da escola, ansiosa e ofegante por ter descoberto uma palavra nova e surpreendente. (CORREIA, 2015a, p. 34).

A possibilidade do encontro rompe com a falta estabelecida para os dois personagens: um observado pela lacuna motivada pela participação no evento, o outro totalmente disponível para o início de um extenso diálogo. Mais uma vez uma das paradas da cidade – nesse caso, o jardim do Espaço Público de Salvador – é o que possibilita a troca de uma afetividade circunstancial, mesmo que o contexto não seja nada favorável, pois vivemos imersos no medo e no receio do Outro. O narrador se mostra, no decorrer da narrativa, disposto a encontrar a cidade e a superar a barreira que impossibilita o convívio com o Outro; a capacidade de se doar ao desconhecido por meio da escuta é um dos gestos adotados no seu caminhar.

A prosa com Vicente foi parar no Milton's bar, lugar que inclusive dá nome à narrativa. Trata-se de um antigo restaurante no centro de Salvador que dispõe de uma diversidade de pessoas, de músicas e de estilos. O narrador conhecia bem o local e mantinha com ele uma espécie de memória afetiva. Lá esteve quando Cássia Eller faleceu e conhecia os garçons Pierre e Berna, que sempre que chegava disponibilizavam suas melhores mesas; era lá também que costumava levar suas paqueras, vínculos criados por ser um frequentador assíduo do espaço. Passou horas escutando as histórias de vida de Vicente, já não sabia discernir, do tanto que tinha escutado, o que poderia ser verdade. Despediu-se de Vicente, que foi embora

[95] O centro de Salvador, no período noturno, não costuma ter um grande movimento de pessoas caminhando por suas ruas.

após receber uma nota de vinte reais. O narrador permaneceu no bar, observando os gestos de carinho entre os casais, quando foi interrompido por uma vendedora de flores chamada Marinês que, diferentemente de Vicente, “[...] portou-se com insuspeita dignidade e discrição.” (CORREIA, 2015a, p. 36).

A condição sensível da cidade narrada tanto por Reyes quanto por Correia, por conseguinte, é intensamente permeada pela presença de possíveis vínculos, formados por aqueles que resistem e encontram nos espaços públicos o sentido para as suas vidas e afetos.

3.3 SALVADOR DE OUTRORA: MEMÓRIA, GESTOS E RELATOS

Os textos até agora analisados evidenciam uma necessidade fremente da cidade em resistir a sua condição sensível, por meio de gestos e relatos que constituem a sua memória. Vista como um dos suportes que contribuem ainda para manter os sentidos da cidade, a valorização do passado, nos gestos e relatos (de cunho histórico ou não) assume para capital baiana uma das formas de encarar o caos no qual ela está imersa. Seja porque o passado possibilita repensar o seu próprio presente, que se encontra em constante transformação, seja porque a era das utopias, com a concepção de que o futuro era promissor, se desvaneceu.

Diz Pierre Nora (1993, p. 12): “Com a emergência da sociedade no lugar e espaço da Nação, a legitimação pelo passado, portanto pela história, cedeu lugar à legitimação pelo futuro. O passado, só seria possível conhecê-lo e venerá-lo, e a Nação, servi-la; o futuro, é preciso prepará-lo.”. Na atualidade, quando vivenciamos a crise do estado-nação, em detrimento da importância que as cidades ganham no contexto mundial, o tempo da memória, que era antes ferramenta instrumental para a identificação nacional – ainda que valorizado somente a partir da perspectiva de uma historiografia hegemônica – hoje é substituído pela autonomia que a memória ganha em sua função de retorno e lembranças do passado, atuando de modo autônomo (privado) ou instituído (oficial) – o que também contribui para a memória coletiva. O que Nora destaca, e nos interessa enfatizar aqui com foco em nosso objeto, é precisamente o aspecto da autonomia que a memória ganha nos dias em cursos, de memória enquanto fenômeno privado que nos serve como suporte e perspectiva para pensar tanto a memória da cidade, quanto a cidade da memória,

fundada a partir dos gestos, relatos e experiência urbana experienciados pelos citadinos na capital baiana[96].

O foco de atenção, então, é transferido para o retorno ao passado, que serve de ancoragem e significação para representar o presente. É por meio do passado que a cidade busca ansiosamente por uma forma de instituir uma ideia de si, já que as constantes modificações e velocidade, experimentadas no presente, de alguma forma constroem espaços cada vez mais homogêneos, com o avanço das novas tecnologias.

O final do século XX modificou, sem sombra de dúvidas, a expectativa ilimitada em um porvir. O "progresso", a "grandeza" e o "futuro" das cidades foram redirecionados, por conta dos horrores da violência urbana, da intolerância e da falta de decoro para com o Outro, que emergiram progressivamente, atingindo dimensões insuspeitas. É evidente que me reporto às cidades brasileiras, para as quais anteriormente vigorava a crença de um futuro idealizado em torno da ordem e da concepção de progresso urbano. O passado era algo que deveríamos esconder ou destruir, pois estava associado à desordem e à decadência associados à memória colonial. Hoje, boa parte das cidades nacionais vive o presente, revalorizando o que de melhor se fez no passado, e isso se deve, principalmente, ao momento de globalização em que estamos inseridos.

Está claro que essa ideia é uma suposição; buscamos concatenar pistas que incidam nas transformações pelas quais a cidade reorienta sua visão, em função da valorização da memória. Uma possível explicação apoia-se na compreensão do momento de ruptura e mudança atual, pois, se pensarmos com García Canclini (2008, p. 11), temos que "[...] a globalização não é um simples processo de homogeneização, mas de reordenamento das diferenças e desigualdades.". Para dar conta dessa tendência atual, cabe enxergar a memória como algo que propicie a diferença a partir de uma suposta encenação identitária[97] ou de um deslocamento de representações rígidas, que conferem à cidade determinados discursos e imagens

[96] A relação da cidade com a memória pode ser trabalhada a partir de diversas óticas: cidade, memória e patrimônio urbano; o lugar da memória relacionado ao conteúdo histórico e político da cidade; a memória vista a partir inscrição física da urbe; experiência urbana e memória; etc. Enfim, há uma gama de possibilidades através das quais estudar a cidade e a memória.

[97] Como exemplificação, basta lembrarmos Bárbara Freitag (2003, p. 116, grifos da autora), quando fala do *melting pot* das culturas: "***Cidades históricas (em sua origem)***, via de regra construídas no período colonial, sitiadas, invadidas, destruídas e ***revitalizadas pela modernidade*** tomada como critério a higienização [...], o embelezamento [...] e a funcionalidade [...].". Não somente nessa perspectiva física, como também atingindo as memórias, através de relatos e performances que narram outras histórias possíveis dos lugares.

congelados no tempo. Conforme Achugar (2006, p. 141): “A memória, para um amplo setor da sociedade contemporânea, teria a responsabilidade de resgatar os esquecimentos a que haviam sido submetidos os indivíduos.”. Por conseguinte, entendemos que a memória tem significado valorativo, na possibilidade de reconfigurar narrativas memorialísticas instituídas de natureza essencialista. Vale ressaltar aqui que toda rememoração a partir do presente só é possível por meio do esquecimento, como nos lembra o personagem Funes, o memorioso, do conto homônimo de Borges (1989)[98].

Vibrando na mesma intensidade, Le Goff (1990, p. 368) enfatiza a importância adquirida pela memória na contemporaneidade. Segundo ele, os acontecimentos passados são “[...] um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento.”. No momento atual, valoriza-se a memória coletiva ou individual, no intuito de estabelecer um capital simbólico que permita referenciar o lugar, ou mesmo reinstituir outras imagens da cidade, colaborando, dessa forma, com a ressignificação de conteúdos antes escamoteados. Voltar ao passado se torna assim uma atitude tanto nostálgica, quanto uma reorientação de mundo. Nada estranho, portanto, para pensarmos Salvador encenada na literatura contemporânea nos textos “campo da pólvora[99]” e “rampa”, pertencentes ao livro *Ladeiras, vielas e farrapos*, de Tom Correia (2015a).

No conto “campo da pólvora”, a capital baiana se refaz a partir do passado. É pela memória que os personagens asseguram o sentido no cotidiano em que estão imersos. As referências ao dia a dia da cidade contemporânea não passam de uma dúvida constante. A cidade parece conviver com um vazio atordoante, visível nos excessos da velocidade de informação e de referências que perpassam o ambiente urbano, situação que não se traduz em uma experiência narrável de cidade. Tudo isso é vivenciado por personagens que não sabem por que estão tanto tempo parados numa fila, não têm sequer a exatidão do momento em que chegaram lá ou de quando a deixaram. A única certeza relevante na narrativa é a de que cada um dos atores encontra na cidade do passado um referencial para explicar o seu tempo presente. A volta ao pretérito traz aos citadinos um suporte para preencher o grande

[98] Borges, no conto “Funes, o memorioso”, de 1943, ressalta a memória a partir do esquecimento; como Funes era incapaz de esquecer para poder lembrar, tornou-se um arquivista de tudo lembrar, sem poder fazer generalizações.

[99] No original, com iniciais em minúsculas.

vazio em que vivem – vazio este percebido por falta de experiências e de interlocução com a cidade atual. Pobres de experiências citadinas, os personagens tentam encontrar no passado uma resposta para o presente.

É na tentativa de localizar a cidade da memória e a memória da cidade que os soteropolitanos tentam ressignificar, cada um a seu modo, um quadro referencial e mesmo a vida em Salvador. Seu Francisco Edgar Lopes, Dona Dalva e Edmilson rememoram os fatos ocorridos na cidade e trazem para o presente respostas que signifiquem o futuro na cidade e, mais ainda, retornos que justifiquem a identidade ameaçada. Reencontrar os lugares de ontem parece acalmar os sentimentos do hoje, tentar achar respostas nos lugares, fatos e acontecimentos da cidade transmite ao presente um referencial identitário. A imagem do palimpsesto se ajusta perfeitamente para pensar o retorno ao passado da cidade, remontada na lembrança afetiva de cada um dos personagens. Um retorno em fragmentos, mas que possibilita esquadrinhar respostas em meio ao caos de incertezas em que estão mergulhados. De todos os personagens que rememoram Salvador, Seu Francisco Lopes parece ser o mais antigo deles. As lembranças da cidade trazida por ele remetem aos tempos em que o progresso estava sendo materializado na cidade. Com ares de vaidade, o personagem relata sua cidade da memória:

> No dia da inauguração da luz elétrica em frente ao Palácio Rio Branco, estava vestido a caráter, sendo um dos oradores mais aplaudidos pela turma da Associação Comercial. Também esteve todo galante quando o Plano Inclinado Gonçalves levou os primeiros passageiros. Seu pai fez parte da primeira turma da Faculdade de Medicina do Terreiro de Jesus e era um dos raros a possuir um automóvel, desfilando entre bondes e carroças. (CORREIA, 2015a, p. 51).

Os gestos de um passado eloquente revelam os lugares e a cidade conhecidos por Seu Francisco. Desde o início do trecho, notamos acontecimentos importantes para o desenvolvimento e construção do progresso de Salvador, através da ótica de sua participação e/ou de sua família. Segundo ele, “[...] suas lembranças mais vívidas são as antigas [...]” (CORREIA, 2015a, p. 51). O personagem remonta ao presente, dando a saber uma identidade econômica e política bem atuante no cenário da capital baiana, o que hoje parece estar destituído de lugar.

Desde a época da modernização, percebemos que sua família sempre ocupou um lugar de poder econômico na cidade, como participante da primeira Faculdade de Medicina do Brasil, bem como por possuir um dos primeiros

automóveis que rodavam por Salvador, no início do século XX. Seu Francisco reconstrói Salvador na realidade transfigurada de um homem público que galgou algum tipo de importância nos principais acontecimentos modernos da cidade. Do seu ponto de vista, a cidade rememorada é composta por grandes feitos, no âmbito da ordenação e do desenvolvimento. Um instante paradoxal surge quando o personagem conta que fez questão de participar do "quebra-quebra" que aconteceu na cidade, em 1981[100]. Se, por um lado, o discurso dá sinais de um protagonismo importante nas ações que representaram marcos históricos na cidade, por outro, quando o conteúdo memorialístico se aproxima da realidade atual, sua atuação como homem de poder vai se exaurindo das lembranças mais próximas. O personagem consegue remontar apenas, com mais facilidade, as festas do Bahiano de Tênis[101] e as missas celebradas por Dom Avelar[102].

Diferentemente de Seu Francisco, a personagem Dona Dalva rememora Salvador pela ótica do feminino e de uma classe econômica menos abastada. Seu arquivo de lembranças reconstrói a cidade seguindo o liame das experiências urbanas vividas como uma moradora do Subúrbio Ferroviário que, nos finais de semana, costumava frequentar o bairro da Ribeira:

> Quando criança costumava mariscar na Ribeira. Viu a Ponte São João ser construída por operários que despencavam e nem sequer retornavam do fundo da Enseada dos Tainheiros. Aos domingos, colocava sua melhor roupa pra assistir da balaustrada às disputas do campeonato de remo. Do hidroporto guarda os detalhes do leve afago no rosto, feito por Santos Dumont. (CORREIA, 2015a, p. 52).

As ações, na cidade memorialística de Dona Dalva, se concentram nos espaços da Península Itapagipana e do subúrbio de Salvador. Como testemunha ocular da modernização da Cidade Baixa, acompanhou a construção da Ponte São

[100] "O 'Quebra-Quebra' dos ônibus em Salvador ocorreu após o anúncio do reajuste de 61% da tarifa do transporte coletivo. O Movimento Contra a Carestia (MCC) organizou várias mobilizações de rua e tentativas de reunião com a Prefeitura Municipal para evitar o aumento. Nada adiantou e a decisão foi mantida. Após uma passeata, populares iniciaram a destruição dos ônibus, como forma de repúdio à medida dos governantes. A partir dessa iniciativa, centenas de ônibus foram apedrejados, e, mais ou menos, uma dezena foi incendiado [sic]. Mais de catorze dias de mobilização popular tomaram conta de Salvador." (FERREIRA, 2008, p. 11).

[101] Tradicional clube de Salvador, foi inaugurado em 1916. Conhecido pelas atividades esportivas e pelos famosos bailes de carnaval oferecido para a "fina flor" da sociedade baiana. Eternizado na música "Tradição" de Gilberto Gil (1979): "No tempo que preto não entrava no Bahiano/ Nem pela porta da cozinha".

[102] Segundo Grimaldo Zachariadhes (2009), Dom Avelar Brandão Vilela foi Arcebispo Primaz de Salvador. Assumiu a arquidiocese da cidade em um momento extremamente delicado, em que o país vivia sob um regime de exceção, a Ditadura Militar (1964-1985). Com tendências moderadoras, conseguia manter bom transito com a sociedade baiana.

João (linha férrea que faz a ligação entre os bairros de Lobato e Plataforma), inaugurada em 1952. É interessante perceber aqui as marcas deixadas em Dona Dalva pelo acompanhamento da produção desse melhoramento para o acesso ao centro da cidade: sua lembrança incide na morte de alguns operários. O comentário deixa antever que as transformações urbanas aclamadas por uns nem sempre deixam as mesmas impressões positivas em todos. Apenas os gestos de afeto proporcionados pelas apresentações do hidroporto da Ribeira, do aeronauta Santos Dumont, criaram uma lembrança afetiva na baiana.

Assim como Seu Francisco, Dona Dalva também está paralisada numa fila, aguardando ninguém sabe identificar o quê. Através das lembranças, a personagem tenta ressignificar o presente na cidade. Dona Dalva apresenta numerosos relatos de grandes tragédias que abalaram o cotidiano soteropolitano. A personagem rememora Salvador pela dor e pelas catástrofes, muitas vezes assumidas como concomitantes ao momento em que ela chegou na fila. Provavelmente, diz ela, deve ter estado ali desde que uma composição da empresa Leste Ferroviária, que transportava gasolina, saiu dos trilhos, na cidade de Pojuca, causando uma explosão que resultou na morte de dezenas de moradores[103]. Pode ter sido também quando o helicóptero que transportava Cleriston Andrade[104] caiu e matou 12 pessoas. Ou talvez tenha chegado quando ocorreram os incêndios mais comentados da cidade: o da Feira de Água de Meninos[105], o do Teatro Castro Alves[106] ou o do Mercado Modelo[107]. Essas reminiscências podem estar associadas

[103] Em 31 de agosto de 1983, no município de Pojuca, aconteceu a maior tragédia envolvendo trem de carga já registrada no Brasil, com mais 300 vítimas fatais. O acidente foi registrado por volta das 7h da manhã, quando um trem de carga, transportando gasolina e óleo diesel, descarrilou, ocasionando o vazamento da carga. Como a demora para resolver a situação foi grande, os moradores e curiosos locais saquearam a carga, que se espalhava com muita rapidez. Vários moradores estavam no local com panelas, latas e baldes para recolhê-la e vender na cidade. Por algum motivo, surgiu uma faísca no local: três dos vinte e dois vagões explodiram, queimando tudo que estava por perto. (BA NEWS, 2015).

[104] Em 1º de outubro de 1982, o candidato a governador do estado da Bahia, Clériston Andrade, sofreu um acidente fatal de helicóptero, junto com mais 12 pessoas que o acompanhavam em comitiva de campanha, no interior da Bahia. O acidente aconteceu após a aeronave bater em uma serra, no município de Itambé. Naquele momento, ele viajava em direção à cidade de Caatiba, onde pretendia inaugurar uma agência bancária. (IBAHIA, 2014).

[105] A Feira de Água de Meninos, situada na Cidade Baixa, representava um impasse para a modernização que ocorria em Salvador. Em 5 de setembro de 1964, um incêndio suspeito destruiu a Feira, desabrigando dezenas de feirantes que lá achavam moradia e sustento. (BASTOS, 2001).

[106] No dia 9 de julho de 1958, faltando cinco dias para sua inauguração, o Teatro Castro Alves (TCA) pegou fogo, num incêndio de causas até hoje desconhecidas, mas atribuídas a um curto-circuito na instalação elétrica (TEATRO CASTRO ALVES, 2015).

[107] Ao longo da sua história, o Mercado Modelo, localizado no bairro do Comércio, sofreu grandes incêndios. O último dele foi registrado em 1984, causando sérios danos ao prédio.

à sua condição de enfermeira no Hospital Getúlio Vargas, haja visto que a sua memória individual está ligada ao tempo e espaço em que viveu. A única pretensão da personagem era o pronto atendimento: “Tomara que não demorem muito de atender a gente, eu ainda preciso dar entrada nas ações da Telebahia.” (CORREIA, 2015a, p. 53). Ela não se recordava de que já fazia mais de trinta anos que esse vazio de incertezas dominava o seu presente, vivido em uma cidade na qual as experiências urbanas já não são mais passíveis de serem narradas: estão à deriva na cidade, parados em uma fila, sem nenhuma referência ou solução.

De todos os personagens relacionados anteriormente, Edmilson é o mais jovem, e também se encontra na fila da incerteza das referências cotidianas. Para ele, rememorar a cidade reforça a proposta de que a única garantia possível para se obter uma resposta que justifique a demora e o impasse de esperar tanto tempo na fila por alguma direção é a balizar esta situação por outras que já vivera na cidade. Como nos remete Beatriz Sarlo (2007, p. 9), “[...] [o] retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente”.

Embora seja o mais moço dos personagens, as marcas da cidade são trazidas e retomadas segundo suas experiências em outras grandes filas que já enfrentou em busca de emprego, na capital baiana. O passado se faz presente perante o espaço vazio, no qual lembrar é revelar o presente ou dar a ele outra possibilidade de recomeço, questionamento e direção:

> Esteve na grande fila na sede do Paes Mendonça, no Retiro, que subia até a Ladeira do Cabula. Também marcou presença para se inscrever na Petrobras, quando as pessoas serpenteavam desde a Fonte Nova até o Túnel Américo Simas e a logomarca da empresa ainda era escrita em português, com acento agudo. Ele também estava numa ruazinha estreita do Comércio no dia da inscrição no Banco Econômico. (CORREIA, 2015a, p. 53).

A memória da cidade é revisitada por Edmilson na busca por emprego. Provavelmente, trata-se de uma cidade mais próxima do momento atual, no qual as garantias de trabalho remunerado não atendem ao grande contingente populacional que reside hoje em Salvador. É possível, portanto que Edmilson seja o único capaz de atentar para o que de fato ocorre na fila e evidentemente na cidade, mas ele também é levando pelos sentimentos de angústia e desejos comum a todos: “Há muita especulação e boatos. Apostas são feitas todos os dias, porém os palpites caem no esquecimento.” (CORREIA, 2015a, p. 54).

Assim, a cidade não é mais o lugar da experiência urbana, e os seus referenciais são trazidos à tona pela memória de cada citadino que, cansado e vazio de vivências na cidade, continua na fila.

3.3.1 Salvador da saudade: entre travessias, rampas e bondes

Em outro conto do mesmo autor, intitulado “rampa”, a cidade contemporânea se configura como lugar das incertezas, da dura realidade, onde a comunhão e a comunicação entre os cidadãos passam por profundas transformações. O individualismo toma conta do cotidiano urbano e as inquietações referentes a um futuro promissor se convertem em uma realidade constante no dia a dia do jovem narrador/personagem, que vive na corda bamba, por medo de ser demitido[108]. Embora experiencie um contexto de dramatização da vida social, o narrador almeja romper com a imposição de um tempo no qual a condição da urbanidade anda monstruosamente debilitada e o vínculo social se encontra esmorecido. No intuito de modificar essa realidade, ele a enfrenta, se lançando nas ruas, becos e praças da cidade, em busca de laços, encantos e afetos na cidade.

Por sua vez, o personagem do conto “Imagens urbanas”, de Carlos Ribeiro (2001), se encontra no alto de um prédio, observando de longe Salvador. Para ele, a cidade já não é mais possível, pois o temor da insegurança e de ser surpreendido por algum ato de violência é constante. A capital baiana representada por Carlos Ribeiro só pode ser desfrutada do alto de um prédio, sob a proteção de muros, ou rememorada através da lembrança, dos momentos saudosos em que o personagem podia comungar com os com espaços urbanos. Como não há mais possibilidade de se deixar seduzir pela rua, pelo centro e por seus casarios antigos, é preciso manter-se longe; a cidade aqui é vista como um fardo[109]. É justamente essa realidade que o

[108] O desemprego é um dos grandes problemas da cidade de Salvador: segundo dados do IBGE, 11,9% da população da região estão sem emprego. Quem mais sofre com a falta de oportunidades são os jovens de até 24 anos. O aumento do desemprego é preponderante, visível na quantidade de moradias irregulares presentes na capital baiana (GLOBO, 2015).

[109] Refiro-me à seguinte passagem do conto “Imagens Urbanas” (2001): “O homem anda pelas ruas desertas do seu apartamento, porque já não pode mais andar pelas ruas desertas e ele sente ao mesmo tempo uma saudade indefinida de um tempo em que podia andar pelas ruas desertas sem medo de morrer. O homem se sente vazio. O homem abre a janela, no 15º andar de um prédio, na Graça ou na Barra Avenida, para o espaço amplo das avenidas que lá embaixo se enchem de pontos luminosos que vêm e que vão, e esse emaranhado de viadutos e pontes e tantos ângulos, ocultos, obscuros escondendo sabe-se lá que tipo de sonhos, medos, taras e intenções... A cidade pesa no seu espírito.” (OLIVEIRA, 2001, p. 1).

narrador de “rampa” busca desconfigurar. Ele tem conhecimento dos problemas e perigos existentes na cidade atual, mas não se afasta: utiliza da persistência de caminhar pela cidade como uma busca de enfrentamento do seu vazio, através da redescoberta da cidade e de sua alma encantadora, mesmo que isso seja feito através das reminiscências do passado. “Fiquei por último. Sentado na escadaria da Catedral Basílica, aguardei um tempo por um táxi. Como estava tudo vazio, resolvi caminhar.” (CORREIA, 2015a, p. 100).

O personagem de Tom Correia se lança pelas ruas como forma de escapar da imposição e do distanciamento que vê como a tônica da cidade. É através do caminhar, do perambular por ela, não no sentido apenas de passar, mas de desfrutar, de se deixar seduzir pelo que ela ainda pode proporcionar. Andar pelos becos, ladeiras e ruas em busca de encantamento, não no sentido de se perder no meio da multidão, mas de se deixar arrebatar pela urbe ou de ir à procura da sensibilidade e do convívio afetivo – se é que ainda isso seja possível em uma cidade povoada por desencontros e desengajamentos. Este andarilho urbano pode ser associado à figura de um *flâneur* contemporâneo, pela forma como se deixa inebriar, em tempos de caos, pelo que a capital baiana ainda pode oferecer (ou algum dia ofereceu), abraçando, no ato de caminhar e ao rememorar, sua alma encantadora.

Para Elliane Salles (1999, p. 129), a atividade contemporânea de um *flâneur*[110] seria “[...] uma espécie de ato de resistência cultural [...] em um mundo

[110] Atualmente, e os relatos que dão conta disso são abundantes, a cidade sufoca cada vez mais os seus habitantes, mantendo-os fechados/protegidos atrás de seus muros (condomínios) – como já foi discutido anteriormente. O quadro é preocupante. Nestas circunstâncias, se levarmos em consideração que o mundo é eminentemente urbano, o ressurgimento do *flâneur* é uma mudança sutil, porém necessária à cidade. Como afirma Stefan Morawski (1994 apud SALLES, 1999, p. 129), “[...] sem o jogo desesperançado do *flânerie*, a condição social estaria monstruosamente debilitada.”. Como se para preencher este vácuo, esse personagem tão marcante do século XIX retorna na contemporaneidade, de maneira estranha, mas necessária, para resgatar os prazeres da vida no espaço urbano.
Por outro lado, outros estudiosos, como Renato Cordeiro Gomes (2012, p. 13) veem com desconfiança o ressurgimento do *flâneur* nas cidades do século XXI: “Desta cidade, portanto, está eliminado o *flâneur*, esse personagem urbano [...] que [...] tinha a rua como espaço de deambulação, e, com seu olhar inteligente mas desenraizado, contemplava, através da multidão, com seu ócio e sem pressa, o espetáculo cambiante do efêmero e do contingente da cidade transformada pela Revolução Industrial. Se a celebração da vitalidade urbana, de sua diversidade e plenitude, é um dos temas mais antigos da cultura moderna, cuja fantasia se cristalizou em torno da rua, que emergiu como símbolo fundamental da vida moderna, a cidade deste início de milênio vê praticamente esgarçada tal simbologia.”. Se é na multidão que estaria a grande questão na cidade atual, portanto, o fato de, hoje, as pessoas apenas passarem apressadamente para os seus trabalhos desvirtuaria a figura do *flâneur*.

onde o fragmentário, o microcosmo, as nuances e os detalhes perderam algo de seu antigo fascínio.”. O olhar deslumbrado pela cidade nos deixa pensar que o narrador personagem é sim essa figura, que, apesar de tudo, se deixa arrebatar pelo encanto da capital baiana, ou faz disso uma maneira de resistir às severas transformações que o capitalismo impõe às formas de ser e de estar nesse espaço. É através da cartografia afetiva que ele enfrenta a cidade e reconstrói a forma de ver Salvador.

> Eu trabalhava numa pequena seguradora no Comércio e costumava pegar o Plano Inclinado pra vagar pelas ruas. Frequentava as *Noites sem caráter* do Theatro XVIII, via filmes no Cine XIV e sabia onde ficava todos os bares e restaurantes. Conhecia os garçons do cinema Paradiso, Sancho Pança, Pizzaria Micheluccio, Marquesa do Pelô, Cravinho de Carlinhos, Axego, Jardim das Delícias, Ponto do Vital, O Nilo, Casa de Roça. E tinha ainda os alternativos, como Bar de Sergipe, escondido numa viela atrás da Fundação Casa de Jorge Amado, que a gente chamava carinhosamente de pardieiro. (CORREIA, 2015a, p. 99).

Antes de prosseguirmos, é necessário localizar o leitor sobre a retórica do caminhar do narrador/personagem, que sai em busca de sentir a cidade. O andarilho se encontra totalmente preso aos velhos espaços de Salvador, mais especificamente ao centro da capital baiana, a lugares como o Plano Inclinado, que transporta a Cidade Alta para Cidade Baixa ou vice-versa, os diversos bares citados, o Theatro XVIII e o Cine XIV, dentre vários outros lugares que, além de compor o cenário de memória física da capital baiana, também participam da construção da memória afetiva do personagem. No ato de caminhar ele enuncia, através de um afeto saudosista, cada espaço marcado em sua memória. São sinais trazidos por um gestual apoiado em vivências de quem conhece como ninguém cada lugar citado, mas que, ainda assim, se deixa encantar por cada um deles. Não é somente a beleza física dos espaços que seduz o andarilho, mas também o afeto que ele desenvolveu por cada um desses espaços; em outras palavras, é *a conjugação do lugar como o afeto* que resulta na cidade marcada em sua memória.

Liberando-se para a *flânerie*, à procura dos sutis prazeres que a vida urbana oferece, o narrador se recorda de sua cidade, tendo como parâmetro uma topografia afetiva de gestos, tais quais caminhar por ela e conhecer todos os garçons dos bares citados, chegando a carinhosamente apelidar um dos bares de pardieiro. Em contrapartida, nosso andarilho também remonta a cidade de Salvador sob sua face

---

A reflexão científica abre espaço para controvérsias e deslocamentos sobre o tema, como esta breve exposição demonstra; para efeitos desta tese, entretanto, vale ressaltar que a figura do *flâneur* pode ser pensada através do olhar inebriante de como o narrador remonta Salvador.

obscura, na qual o estado de abandono e miserabilidade do centro histórico (povoado por mendigos, bêbados, prostitutas, todos decadentes) é parte integrante de sua memória: “Em vários pontos da Avenida Sete, vi as meninas esperando os homens, que, escorados, vertiam seus líquidos e detonavam paredes e portas de estabelecimentos comerciais.” (CORREIA, 2015a, p. 100). Estamos, portanto, diante de um narrador andarilho que não se distancia da cidade, incorporando-se à paisagem, apesar de experimentar as mazelas e o caos do cotidiano urbano, o que sinaliza uma possível forma de resistir à decadência urbana de Salvador.

É curioso notar que esse personagem dialoga intensamente com Augusto, personagem do conto “A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro”, de Rubem Fonseca (2009). Ambos têm o gosto de caminhar pela cidade, frequentemente no período da noite, a fim de encontrá-la, senti-la e deixar-se seduzir por ela. Resistem à fúria e às atrocidades do convívio diário e veem no perambular um sentido para suas vidas na cidade, como também o sentido da própria cidade, tanto na rememoração do passado quanto na escrita do presente.

Os personagens passeiam, cada um por sua cidade, evocando os encantos e inscrevendo no ato de caminhar a sua memória, traçando cada um a seu modo as linhas possíveis de comunhão e afeto com a urbe. Se Augusto[111] resiste à cidade contemporânea tendo como ferramenta a escrita de sua alma encantadora, percebida por suas caminhadas, o narrador do conto “rampa” também está em busca de reconstituir a cidade, por intermédio da inscrição afetiva haurida de suas ruas, prédios antigos e belezas físicas. Quando o indivíduo se deixa arrebatar e surpreender pelo imaginário presente na memória coletiva da cidade, é quando Salvador, enfatizada por suas belezas físicas, espalha sedução[112]. O personagem/andarilho de Tom Correia anseia por esse encantamento, esperando

[111] “Em suas andanças pelo centro da cidade, desde que começou a escrever o livro, Augusto olha com atenção tudo o que pode ser visto, fachadas, telhados, portas, janelas, cartazes pregados nas paredes, letreiros, comerciais luminosos ou não, buracos nas calçadas, latas de lixo, bueiro, o chão que pisa, passarinhos bebendo água nas poças, veículos e principalmente pessoas.” (FONSECA, 2009, p. 12).

[112] Refiro-me aqui aos vários relatos deixados por viajantes, inspirados na beleza física do território baiano, a exemplo da descrição do espetáculo natural apresentado à chegada dos visitantes à Baia de Todos-os-Santos que foi trazida à luz por Maria Graham: “Uma cidade magnífica de aspecto, vista do mar, está colocada ao longo da cumeeira e na declividade de uma alta e íngreme montanha. Uma vegetação riquíssima surge entremeada com as claras construções e além da cidade estende-se até o extremo da terra, onde ficam a pitoresca igreja e o convento de Santo Antônio da Barra. Aqui e ali o solo vermelho vivo harmoniza-se com o telhado das casas. O pitoresco dos fortes, o movimento do embarque, os morros que se esfumam à distância, e a própria forma da baía, com suas ilhas e promontórios, tudo completa um panorama encantador [...]” (RISÉRIO, 2004, p. 295).

obtê-lo em sua interação diária com a urbe baiana... a ponto de ser transportado para o século XIX!

É após uma das suas caminhadas noturnas pelo centro de Salvador, planejando retornar para casa de pernoitão[113], que o personagem foi transportado, através de um vácuo, para outra temporalidade e espacialidade da cidade. Não há explicação para o acontecido, mas o personagem deixa transparecer que, em seu encantamento ou em uma fuga da realidade, reside a causa de ter sido transportado. O fato concreto é que o andarilho também acessa a cidade contemporânea pela lembrança ou, mais especificamente, retoma a memória do que a cidade já despertou no passado próximo.

Essa realidade pode ser bem compreendida em consonância com aquilo que Robert Pechman (2013, p. 159) afirmou sobre a saudade nas narrativas atuais: “A saudade, destilada pela memória, é, pois, um sintoma do processo de transformação da cidade e também da perda do sentido de imortalidade com que a cidade contempla a sociedade.”. Eis aí uma possível explicação para o narrador andarilho resistir às forças desagregadoras da cidade atual, por intermédio do encantamento da memória, porque, por meio dela, se encontra o sentido, o material contemplativo que pode exercer no presente novas prerrogativas para o futuro – não no sentido romântico, mas em uma perspectiva reflexiva do próprio presente. Reviver o passado tomando por base o conteúdo incutido no imaginário coletivo dos citadinos acessa o caldeirão identitário que representou a cidade em tempos passados, travando contato com um determinado espírito do convívio, pois que o imaginário social é uma das forças reguladoras da vida coletiva.

> Eu estava sentado num bonde com cavalos atados e estacionados na praça que reconheci como Municipal. Avistei a baía e, apesar de não notar nada tão diferente no Forte de São Marcelo, achei os navios acanhados, a cidade absurdamente silenciosa sob as cores esmaecidas de uma manhã de sol. Eu me sentia deslocado ao admirar os belos telhados dos casarões do Comércio, quando lembrei que precisava trabalhar. Procurei o Elevador Lacerda, porém só havia mato e um despenhadeiro. Tolamente pensei em ir atrás de um telefone público. Enfiei a mão no bolso e conferi com alguma ansiedade que o celular não funcionava. (CORREIA, 2015a, p. 101).

Com efeito, a presença do bonde com cavalos atados, a cidade absurdamente silenciosa e a ausência do Elevador Lacerda são indícios reveladores

[113] Popularmente conhecido em Salvador como a última condução que sai das estações do centro da cidade, percorrendo as vias urbanas durante a noite.

de que o personagem foi transferido para o passado, provavelmente algum momento do século XIX, porque nesse tempo se dá o início da configuração urbana mais próxima dos espaços pelos quais ele caminhava na cidade atual, razão das supostas aproximações de lugares, ou, talvez, simplesmente porque é nessa velha cidade que os afetos ainda são possíveis no imaginário do narrador andarilho. O certo é que o deslocamento do personagem por cerca de dois séculos causa de imediato um choque diante. São muitas as diferenças espaciais e temporais vivenciadas por ele: o celular não funciona, não há registro do Elevador Lacerda na paisagem que corta a topografia de Salvador, a cidade que encanta já não é mais aquela experienciada por ele; é preciso redescobri-la, vivenciá-la.

Augusto, personagem de Rubem Fonseca, tenta reencontrar a alma encantadora do Rio de Janeiro por meio de caminhadas cotidianas pelo centro da cidade; já o narrador andarilho constrói Salvador retornando aos espaços físicos do passado. É ocupando o lugar de um estranho na contemporaneidade que ele desloca o olhar e consegue se distanciar das imagens urbanas que sempre lhe foram próximas e ampliar a percepção para alcançar outras (novas) possibilidades de experimentar a velha cidade que, sob uma nova ótica, se mostra e seduz.

As referências que trazia da cidade do século XIX sempre lhes foram dadas pela memória de Salvador registrada em fotografias e jornais antigos. Ouvira falar da opulência dos grandes casarios que compõem o cenário da Cidade Alta, do movimento de mercadorias no porto da Cidade Baixa; sabia mais ou menos dos espaços, dos movimentos e da urbanidade que existiam em contextos passados[114]. O que antes era concebido como a memória da cidade, agora passava a ser para ele o lugar da vivência, das descobertas, das surpresas da "nova" velha Salvador. "Enquanto caminhava, sentia-me dividido: ao mesmo tempo em que desejava uma

[114] No século XIX, a Cidade da Bahia apresentava uma concepção de espaço urbano plenamente delineado, através da configuração geográfica pela qual foi instituída como dividida em Cidade Alta e Cidade Baixa, crescendo em várias direções, tanto para longe como para fora do miolo original da povoação. Surgiram, aos poucos, novos bairros, como o da Vitória, que se tornou um dos mais elegantes do período, com suas casas amplas e arborizadas, onde residia a classe rica da cidade. É nesse período que as modificações arquitetônicas transformaram a cidade, com algumas edificações emblemáticas, tais quais: os últimos paredões da Ladeira da Misericórdia; os Chafarizes que pontuam a extensão urbana da cidade; o Passeio Público, um local bem iluminado e arborizado, que dava aos moradores a ilusão dos ares europeus; a Biblioteca Pública, frequentada por um reduzidíssimo público leitor; o Teatro São João, como marco da cultura erudita; e a Ladeira da Montanha que, em 1866, proporcionava uma ligação mais fácil entre as duas cidades. O quadro das duas cidades é plenamente marcado pela estratificação urbana conferida aos dois locais. No dizer de Moema Augel (1980, p. 179): "Cidade Baixa – cidade negra, cidade escrava; Cidade Alta – cidade branca, cidade senhorial.". Essa representação étnico-social faz funcionar um jogo de pleno sentido, ao qualificar a topografia da Cidade da Bahia, tendo esses dois locais difusos em classe e etnia.

explicação, eu já me deslumbrava por me aventurar numa cidade inteiramente nova.” (CORREIA, 2015a, p. 102).

Salvador se descortinava para ele como uma “nova” velha cidade, que precisava ser experimentada. Tratava-se, neste conto fantástico, da Salvador do ano de 1860[115], período e paisagem que ele já tinha visto em recortes de jornais, livros e fotografias antigas de Salvador. A novidade era justamente desvendar, experienciar a memória dessa cidade e dar vazão ao espírito encantador que parecia ter desaparecido do cenário contemporâneo em que ele vivia.

Como verdadeiro estranho para a velha Salvador, por onde ele caminhava despertava a curiosidade dos que passavam pelas ruas em direção ao Mercado Modelo. Suas roupas, esquisitas para época, confundiam os transeuntes e o faziam aparentar ser um bobo no meio de todos, mas a curiosidade de ver a cidade o fazia relevar esses pormenores. Ver, neste ponto da narrativa, deve ser compreendido no sentido de olhar para tomar conhecimento; é quando o narrador percebe que é necessário que as coisas se façam visíveis para que seja viável entendê-las e assim deixar-se surpreender. Encanta-se com “[...] [o] cheiro de maresia [que] se misturava com o aroma abafado dos armazéns: café, conhaque, carnes defumadas [...]. Achei fascinantes a brisa e o silêncio, cortados vez ou outra quando passava um negro guiando uma carroça.” (CORREIA, 2015a, p. 103). A interação com a cidade logo se faz notar, a experiência urbana se faz plena através arte de ver e sentir da cidade os seus cheiros, gestos e ruídos, demonstrando o quanto de prazer a cidade antiga lhe proporcionou, a ponto de deixá-lo inebriado.

Mesmo que o narrador andarilho imprima esse desejo na urbe contemporânea, a cidade real demonstra estar mais resistente quanto a seduzir o caminhante. O ritmo intenso, a incomunicabilidade e a intransitividade dos afetos tomam conta da cidade. Não nos esqueçamos, afinal, que ele prefere andar durante a noite pelas ruas da cidade, pelos cantos em que ainda pode pulsar uma possibilidade de afeto. Porém, é na reminiscência do imaginário instituído pela memória da cidade que ele determina os trajetos de conhecer e caminhar despreocupado pela cidade no intuito de redescobri-la, concretizando dessa forma o

[115] Para Antônio Risério (2004, p. 306), a década de 1860 foi bastante complicada para Salvador: “Quase três décadas de depressão econômica. A Cidade da Bahia pode encantar por sua topografia, arquitetura, clima e paisagem [..] [, mas], no plano da vida social, aqueles dias nada tiveram de viçosos ou exuberantes. ‘A Bahia dos anos de 1860 é uma cidade em crise’, abrevia Kátia Mattoso.”.

seu papel de *flâneur* pelas ruas da cidade da Bahia[116]. Esquadrinhando todos os ângulos disponíveis, ele vê a cidade de forma mais aberta do que a cidade atual; há um maior desfrute de encantos e a possibilidade de firmar maiores traços afetivos e de comunhão.

> Próximo à igreja da Conceição, havia uma negra bem vestida, com um lenço colorido na cabeça, vendendo mingaus e bolos num tabuleiro. Passei por perto e senti o cheiro que me fez parar em frente à pequena banca. Ela apenas sorriu, esperando eu escolher. Mostrei um polegar pra baixo, tentando ilustrar minha fala: meu dinheiro não servia, era de um lugar distante. Ela pareceu não entender o gesto, mas respondeu que não tinha importância, eu podia pagar depois. Ali todos se conheciam. Colocou dois pedaços generosos de bolo de milho num papel pardo e grosso e encheu um vasilhame com mungunzá. Fiquei meio sem jeito, me apressei em prometer que logo pagaria tudo e fui me sentar num banco à sombra de uma árvore. *Ella* apenas sorriu. (CORREIA, 2015a, p. 104, grifo do autor).

Estamos agora em uma cidade na qual a sociabilidade é presumível, onde o encontro com o outro e o gesto de solidariedade para com o estranho se fazem possíveis. É curioso notar, na cena acima, o desprendimento com que a vendedora entrega seus quitutes a um freguês que nunca tinha visto anteriormente, sobretudo se pensarmos que é da venda destes alimentos que depende sua sobrevivência.

Salta aos olhos o excesso de idealização dessa cena, em que o fato de todos se conhecerem, de serem próximos, faz da velha Salvador o lugar ideal para sociabilidade e para a troca com o Outro, em termos de igualdade. Vale, portanto, lembrar, como afirma Robert Pechman (2002, p. 15), que, no período oitocentista, a sociedade urbana brasileira foi marcada por três dinâmicas: a sociabilidade negra, que se aproveitava dos interstícios da cidade; a sociabilidade da "pequena burguesia", que se nutria da vida das ruas e da vizinhança, das casas de porta e janelas, e dos sobrados; e a sociabilidade da pequena nobreza, que se fechava em seu mundo de títulos e luxos. Por este prisma, constatamos que, embora as regras de convício não funcionassem da mesma maneira em todas as camadas, a sociabilidade presente nas ruas de Salvador passava por uma estratificação marcadamente étnico/social – Não que isso significasse alguma barreira para o personagem andarilho que, seguindo por uma travessia inexplicada, retornou à velha cidade, diga-se de passagem.

[116] Ao utilizarmos a expressão "Cidade da Bahia" estamos nos referindo à cidade de Salvador no século XIX, que correspondia ao espaço geográfico da cidade de Salvador propriamente dita, da Baía de Todos-os-Santos e do Recôncavo.

A disponibilidade de afeto com o Outro era, via de regra, restrita aos pares. Esta característica pode ser apontada como uma das razões pelas quais se justificaria o fato de o personagem protagonista ser tão bem acolhido pela baiana Leonídia, a ponto de se tornarem amigos e de frequentarem a mesma irmandade. O vínculo fortaleceu seus laços com a cidade e o deixou mais seguro acerca do novo cotidiano: “A nossa amizade já havia crescido tanto, cheguei a sugerir o nome de Eugênia para a primeira filha deles. [...] Fiquei de ir à grande festa de santo que eles estavam preparando.” (CORREIA, 2015a, p. 106). A relação desenvolvida entre o narrador, a vendedora e seu marido criou condições para que o protagonista interagisse mais diretamente com a capital baiana, a ponto de esquecer por completo que pertencia a outra temporalidade e espacialidade de Salvador.

A partir do momento em que o personagem constrói uma relação de trabalho com um estrangeiro, que como ele, acabara de chegar à Cidade da Bahia, o seu campo de visão sobre a urbe se ampliou, na medida em que testemunhou os projetos de modernização pensados para Salvador. Tratava-se de Benjamin Mulock[117], membro de uma companhia estrangeira que veio fazer registros fotográficos da topografia baiana, para a construção da primeira estrada de ferro, o que comprova indícios de uma cidade que começava, ao seu modo, se transformar. Não vou tratar aqui do processo de modernização que Salvador passava nesse período; o importante é perceber como a memória da cidade vai sendo revisitada e como o narrador personagem, além de ser um estranho que se desloca do seu lugar particular para adentrar o lugar do Outro, passa a ser testemunha da construção desse arquivo, testemunhando diretamente a produção do repertório oficial da memória da cidade, pois Mulock deixou vários registros fotográficos que hoje representam algumas das imagens mais significativas da cidade no período.

> Um privilégio acompanhante no registro de diversas fotos: Vila Velha do Pereira, o Largo do Theatro, a foz do Rio Vermelho, o novo Caes das Amarras de São Salvador. Caminhávamos por picadas abertas no mato. A cada paisagem que *elle* retratava, eu testemunhava o nível de nossa capacidade destruidora, me perguntando se não haveria outra forma de povoar uma cidade tão magnífica. (CORREIA, 2015a, p. 105, grifo do autor).

[117] Benjamin Mulock foi um engenheiro inglês e fotógrafo que veio trabalhar em Salvador, em 1859, contratado para fotografar as obras da primeira estrada de ferro da Bahia. Foi um dos mais importantes fotógrafos paisagistas do Brasil oitocentista. (BAHIA TURISMO, [200-?]).

Observamos que o espaço da cidade da memória do narrador saudosista reconstruiu lugares totalmente modificados na paisagem da urbe contemporânea. Nos traços do passado, identificou imagens paradoxais, intactas nas suas lembranças, e percebeu o nível de transformação que os baianos impuseram à geografia da Cidade da Bahia. Recorria aos detalhes percebidos e ao *quantum* de mudança que aferia pela comparação com a cidade atual. Quanto mais ele caminhava pela Salvador oitocentista, mais se dava conta do encantamento que a cidade podia provocar. Preás de seu entusiasmo, poderíamos indagar se estaria nesse tempo a “alma encantadora da cidade”?

De acordo com a narrativa de Tom Correia, seria perigoso fornecer uma resposta afirmativa categórica para tal questionamento, pois a mesma cidade que encantava pelas belezas físicas, ares, cheiros e afetos era também perversa, no que tange à memória dos negros nos espaços urbanos citadinos:

> Os negros, descalços e maltrapilhos, traziam algo de altivez em seus rostos, apesar de todo maltrato exposto pelas imensas cicatrizes no corpo. Os homens de terno de linho branco, por sua vez, eram mais sisudos, apesar de polidos nos gestos. Acompanhavam, à distância, o desempenho dos seus empregados escravizados, me fazendo lembrar dos muitos chefes que tive. (CORREIA, 2015a, p. 103).

A presença dos negros na urbe baiana desse período está associada ao trabalho escravo e a péssimas condições de vida. Nesse momento histórico, havia pessoas exploradas em troca de moradia e de algumas vestimentas. Esta realidade choca o narrador, que com ela esbarra em paralelo à fruição do encantamento descortinado, em cada passo dado na velha cidade. A realidade do negro, que trazia no corpo as marcas da memória escrava, o fez parar e refletir sobre a sua própria condição na cidade contemporânea: assim como o negro do século XIX que trabalhava sob pressão para seus donos, ele também parecia viver a mesma representação nos dias atuais. Ponderando, o narrador citadino conjecturou que a alma encantadora da cidade talvez estivesse somente no que corresponde aos aspectos físico e afetuoso que a cidade poderia lhe proporcionar. Ao adentrar a dimensão das relações de trabalho, como se constituíam para a maioria da população negra de Salvador, verificou, pesarosamente, que as chances e oportunidades parecem não ter se modificado muito, não havendo assim nenhuma saudade que tivesse criado raízes nessas lembranças: “Mandaram te buscar de

volta', ele disse. Ficamos nos olhando por breves segundos, mas não havia traços de banzo no meu sangue." (CORREIA, 2015a, p. 108).

3.4 SALVADOR E A TAL FELI(Z)CIDADE: CARNAVAL, CARNAVAIS

Como vimos anteriormente, o protagonista do conto "rampa" retorna ao passado para encontrar "a alma encantadora" de Salvador, que parece ter se perdido, sufocada pela intolerância e pela violência crescentes, que limitam a beleza e a admiração citadinas; por outro lado, a perda não é absoluta, o encantamento pela capital baiana não está totalmente desaparecido. De fato, parece florescer em um determinado período do ano: trata-se de um momento em que Salvador se torna muito mais colorida, suas águas mais cristalinas e seu céu mais azul; transforma-se em uma cidade orgulhosa, de uma riqueza cultural própria que, por isso mesmo, faz questão de mostrar.

A alegria da cidade advém de traços delineados pelo seu momento presente e não mais a partir de traços mnemônicos. Salvador, nesse período, parece se exibir mais faceira, encantadora e feliz. Aparentemente, não há nenhum tipo de problema que possa retirar o brilho esfuziante que se espalha por todo o seu corpo. São imagens que surgem e pintam a cidade, muitas vezes, no visando escamotear fissuras e atrair admiradores, turistas e investimentos econômicos[118]. A força desse repertório imagético delineia uma representação para Salvador pautada principalmente pelo mito da alegria e da cordialidade baianas, encenadas veementemente no período do Carnaval. Vale reiterar que são retratos que congelam a cidade como "[...] lugar natural do acolhimento, do trânsito, da troca, da mistura [...]" (ALVES; BACELAR; CUNHA, 2004, p. 1), designações que contribuem, assim, para forjar um estágio perpétuo de felicidade para Salvador.

Entre cantos e encantos, Salvador sempre foi (ou melhor, permanece) considerada como uma alma que transmite um estado único de alegria. Trata-se de

[118] Não interessa aqui ressaltar as questões de mercado relacionadas à cidade como produto do turismo. Merece atenção, no entanto, para os propósitos desta tese, perceber como as imagens construídas com essa finalidade representaram/representam um discurso simbólico para Salvador. São discursos veiculados como estratégias políticas, adotados tanto pela prefeitura, quanto pelo governo do estado, com o intuito de promover e atrair capital para a cidade. Como exemplo, temos o relatório elaborado por Paulo Gaudenzi (2005, p. 67, grifo do autor), intitulado *A Bahia no século XXI*, relacionado a gestões especificas na área de cultura: "A expressão *Axé* não será utilizada pela Bahia apenas como rotulação mercadológica, eternizando-se o seu significado (energia positiva) no jeito de ser do baiano, no seu estado permanente de festa, musicalidade, felicidade, alegria, enfim, na sua filosofia de vida, marca distintiva da Bahia no país e em outras partes do mundo".

uma concepção marcada principalmente por um corpo festeiro que se manifesta entre danças e músicas que alimentam esse estado de espírito[119], revelando-se principalmente no verão[120]. Não podemos perder de vista, nem tampouco obliterar, toda contribuição da cultura negra para a instituição e consolidação das características que individualizam a alma baiana.

Durante as folias momescas, Salvador se transfigura, tomada de uma alegria que transborda pelos poros; converte-se em um corpo que parece incansável, que se traduz por meio de uma esplêndida felicidade, em que seu principal desejo é seduzir aqueles que costumam visitá-la, principalmente no período do Carnaval[121]. Essa imagem de prazer extremo se inscreve em um discurso que, por muito tempo, encontrou guarida em músicas, textos literários, fotografias, filmes – enfim, em um vasto arsenal iconográfico que, na atualidade, é reforçado pela mídia, que difunde a capital baiana partindo do pressuposto de que ela é a "terra da felicidade", a "terra da alegria", a terra em que se faz o maior carnaval campal do mundo[122].

À parte a inegável visibilidade que recebe, a estampa soteropolitana veiculada, principalmente, no período do Carnaval, passou a ser questionada em diversos aspectos pelos textos literários que narram a cidade contemporânea. Surgem algumas contundentes indagações sobre essa feli(z)cidade: ainda é possível imaginar Salvador pela ótica da alegria? Ou melhor: até que ponto esse discurso propagado, principalmente no período do Carnaval, se relaciona

---

[119] Este estado de espírito pode ser associado aos traços culturais que representam Salvador. Para Antonio Risério (1988, p. 145), as origens da gestação do que denominamos de "cultura baiana" podem ser traçadas: "A Bahia vai mergulhar, por bem mais de cem anos, num período de relativo isolamento e solidão, antes que aconteça sua inserção periférica na expansão nordestina do capitalismo brasileiro. E foi justamente na maturação desses mais de cem anos insulares, de quase assombroso ensimesmamento, que se desenvolveu a trama psicossocial de uma nova cultura, organicamente nascida, sobretudo, das experiências da gente lusa, da gente banto e da gente iourubana, esta em boa parte vendida à Bahia pelos reis do Daomé. O que hoje chamamos de "cultura baiana" é, portanto, um complexo cultural historicamente datável.".

[120] Os aspectos culturais intensificados no verão se transformaram em traços distintivos, organizados como imagens que venderam/vendem a cidade, a partir da década de 50, para o turismo. Segundo Arla Coqueiro (2006, p. 25), essa estratégia se ganha corpo dos anos 70 em diante, quando da criação da Bahiatursa: "As campanhas de divulgação passam a ser levadas ao exterior e o *slogan,* que convidava os visitantes, era 'Bahia – Terra da Felicidade'*.* A escolha desse primeiro *slogan*, nas inúmeras campanhas que se seguiram, pode ser tomada como tendência para tirar proveito de representações sobre a Bahia que já circulavam no imaginário nacional e internacional, através de produtos simbólicos veiculados pela literatura, música, cinema e televisão.".

[121] A instituição desse imaginário, que podemos chamar aqui de baianidade, é construído/reconstruído pela literatura e pelo cinema que representam Salvador na contemporaneidade. O tópico será discutido nas próximas seções, nas quais demonstraremos a existência de formações discursivas que ora ressaltam, ora dilaceram o conceito de identidade única, capaz de representar toda a cidade.

[122] Roberto Guimarães (1999) indica que o carnaval de Salvador é hoje a maior festa campal do mundo segundo o *Guinness Book*, em termos de dias e quilômetros de avenidas.

efetivamente com a cidade? Não podemos perder de vista, como afirma Goli Guerreiro (2005, p. 19), que: “Salvador é uma das cidades que mais investem nas conexões entre cultura e turismo e busca se diferenciar no mercado turístico pela singularidade e diversidade de sua produção artístico-cultural.”.

Como já foi discutido na primeira seção deste trabalho, os vídeos promocionais sobre a cidade enfatizam imagens sempre atreladas ao discurso de “terra da alegria”, “terra da felicidade”, “terra festeira”. Cabe discutir como essas imagens são encenadas pelas textualidades literárias que narram a capital baiana, vez que tanto os discursos oficializados quanto a própria sociedade baiana parecem conduzir-se como se de fato “[...] vivessem num paraíso lúdico praieiro dos trópicos, onde tudo é festa e espetáculo.” (RISÉRIO, 2004, p. 592). Esse *modus operandi* do viver soteropolitano é atravessado pela perspectiva estereotipada consagrada por essas imagens. Como afirma Bhabha (2005, p. 110), “[...] o estereótipo é um modo de representação complexo, ambivalente e contraditório, ansioso na mesma proporção em que é afirmativo [...]”. A ação imperativa e a insistência peculiar dessas imagens fazem com que elas acabem se tornando hegemônicas, trazendo consigo um repertório articulado em uma consonância ambivalente para Salvador, já que nem todos os soteropolitanos vivem essa festividade com tanto afã.

Embora o Carnaval seja propagado como um dispositivo simbólico que remonta uma identificação de Salvador como uma cidade alegre e feliz, os textos literários “Pipoca”, de Fabio Mandingo (2011), “Negros cruéis tentadores”, de Tom Correia (2015b), e *O canto da Sereia*, de Nelson Motta (2002) narram a cidade tendo como pano de fundo as diversas performances que ora ressaltam, ora esgarçam o campo simbólico que a propaga por meio de imagens associadas à alegria. De modo geral, estes textos do *corpus* convergem para uma “[...] consistência simbólica e textual quase inabalável [...]” (ALVES; BACELAR; CUNHA, 2004, p. 1) – em diferentes perspectivas, é verdade, mas em todas a ideia da alegria configurada nas textualidades convoca o corpo da capital baiana no intervalo do reinado de Momo, apresentando, por diferentes ângulos, a festa, que representa a própria ideia de alegria de caráter popular e democrático, traços tidos como distintivos da folia soteropolitana.

O Carnaval é interpretado pela literatura contemporânea como um período singular por que passa a capital soteropolitana. O palco da festa é onde as sociabilidades existentes no cotidiano da cidade são trazidas à tona e as tensas

relações entre os diferentes, entre o centro e a periferia, entre ricos e pobres, são escancaradas nas ruas e avenidas da alegria. Nesses dias, a cidade se reveste de regozijo generalizado, de felicidade e de contentamento disseminados pela festa, bem como da concepção de que todos nós comungamos do mesmo sentimento.

São porta-vozes dessas sensações certas músicas mais antigas, da década de 90, que fortaleceram para Salvador a imagem de que todos somos um só carnaval, assim expressas: "We are Carnaval/We are, We are folia/ We are, we are the world of Carnaval /We are Bahia" (GUANAES, 1996). Também foi veiculado que somos uma terra festeira: "Eta terra festeira/De gente bonita/Que dá nó em pingo d'água/Que agita, que agita"(TAVARES, 1998). Na mesma sintonia, houve canção que vendeu a noção de que todos os baianos pertencem à mesma irmandade no período da festa: "Não pode faltar a fé/O carnaval vai passar/Na Sé ou no Campo Grande/Somos os Filhos de Ghandy/De Dodô e Osmar".

Mas nem tudo é contentamento. O Carnaval contém, paradoxalmente, o gérmen para a eclosão de múltiplas tensões étnico/sociais, que são trazidas à baila. As desestabilizações de estereótipos perversos e o empoderamento de discursos, assim como os embates diários, ganham enorme visibilidade no carnaval de Salvador. Como exemplo, podemos citar a autoafirmação da beleza do corpo negro: "Quem é que sobe a ladeira do Curuzu?/E a coisa mais linda de se ver?É o Ilê Ayê/O Mais Belo Dos Belos/Sou eu, sou eu/Bata no peito mais forte/E diga: Eu sou Ilê" (GUIGUIO; FARIAS; POESIA, 1998).

Caminhando para o presente, vemos que a afirmação dos espaços recônditos da cidade tem sua oportunidade de evidência: "Não tem leotria ideia de preto/ Que sobe as escadas e passa nos becos/ Conhece a rua, ele mora no Gueto/ Favela, ê, Favela/ Favela, eu sou Favela" (PARANGOLÉ, 2008). Cresce também o questionamento feroz do cotidiano duro de Salvador: "Dividir Salvador/ Dividir Salvador/ diz em que cidade você se encaixa/ Cidade Alta, Cidade Baixa/Diz em que cidade você" (RUSSO; PASSAPUSSO; SEKOBASS, 2016). Esta representação se destaca na música do cantor que se autointitula e se autoafirma o "Príncipe do Gueto", Igor Kannário: "É tudo nosso/ nada deles/ nada deles/tudo nosso/ É tudo nosso, é nada deles/ Representa a favela" (KANNÁRIO, 2014).

Os últimos carnavais da cidade, em termos de produção musical, vêm contribuindo para a visibilidade desses outros espaços de Salvador que sempre

existiram, mas agora se autoafirmam. A favela, a periferia e o gueto[123] ganham contornos ativos nas músicas que cantam a capital baiana, não meramente no sentido descritivo, mas através de uma ênfase no orgulho e na assertividade de se assumir como pertencente a esses espaços.

O Carnaval é reflexo do cotidiano, das relações tensas escamoteadas nos espaços urbanos de Salvador. Ainda que se pense a festa como um megaespetáculo que proporciona entretenimento e alegria para atrair investimentos econômicos para a cidade, fortes conflitos urbanos, étnicos e sociais são trazidos à cena. É sobre essa cidade partida, configurada pelas contradições do discurso de felicidade, que a literatura amplia o seu olhar.

Em *Pipoca*, de Fabio Mandingo (2011), o próprio título nos dá a pista de que a narrativa é contada pela ótica daqueles cidadãos que não têm um lugar privilegiado na festa. Pipocas são pessoas que brincam, dançam e aproveitam o carnaval ao redor das cordas que separam os foliões pertencentes aos blocos de trio da população não associada. Além das cordas, aqueles que usam os abadás dos blocos são protegidos por “muros móveis”, os seguranças. O termo "pipoca", por conseguinte, é empregado no Carnaval de Salvador para identificar estas pessoas que brincam na rua sem vinculação a nenhuma agremiação momesca, disputando o espaço público com aqueles que podem pagar por um abadá ou por um camarote. Milton Moura (2006, p. 11) salienta que: “O pipoca, normalmente, é mais escuro, mais pobre e menos letrado [...]” do que o integrante típico dos blocos e camarotes, “[...] que corresponde aos padrões apolíneos de beleza que, cada vez mais, tomam conta do Carnaval da Bahia [...].” (MOURA, 2006, p. 11).

Os pipocas se apropriam dos espaços da festa de forma diferenciada: ocupam as ruas, brincam ao redor das cordas que envolvem os trios, seguem os artistas de blocos e desfrutam do som dos camarotes, sem pagar por isso. Sabem que os trios independentes são destinados a eles, criados para a massa que está nas ruas vivenciando a folia soteropolitana, de certa forma ainda preservando a ideia da brincadeira e da espontaneidade, quase desaparecidas do cenário momesco

[123] “De acordo com Wacquant, guetos são enclaves urbanos etnoterritoriais, que resultam da ação conjunta de quatro forças formativas. Três delas – perversão racial, confinamento residencial e exploração econômica – são forças exógenas impostas pela sociedade externa, enquanto a quarta – autonomia institucional – vem de forças endógenas, geradas e sustentadas por meio de recursos internos do grupo isolado.” (WEITMAN, 2004, p. 165).

contemporâneo[124]. São foliões conhecedores de certa linguagem corporal para soletrar o jogo de corpos na multidão, a confusão, as brigas de determinados grupos, ou simplesmente a presença da polícia. Pensando no pipoca, no Carnaval vivenciado de baixo, nos cidadãos que participam da festa e ocupam as ruas, ladeiras e praças, Fábio Mandingo constrói uma interessante narrativa, que agora começaremos a visitar.

Terça-feira à noite, último dia do reinado de Momo. Salvador está radiante, é o fim do estado eufórico de felicidade e a multidão em suas ruas canta, dança e se despede do Carnaval. No entanto, a festa é uma perigosa alegria para aqueles cidadãos desprovidos de dinheiro ou que já trazem o corpo inscrito em uma categoria enviesada e discriminatória. A participação do negro no Carnaval de Salvador perpassa por essas feições específicas, no que tange às relações étnico-raciais presentes na folia soteropolitana.

> Barulho ensurdecedor ferindo os ouvidos. Tensão. A multidão em polvorosa nas ruas noturnas. Helicópteros. Medo. Tropas de choque. Um homem negro caído imóvel no chão deságua um rio de sangue: é carnaval em Salvador! (MANDINGO, 2011, p. 43).

Assim Salvador é alçada à sua primeira cena de carnaval na narrativa. A tão festejada alegria é substituída pelo estado de tensão. A violência, vivenciada principalmente por aqueles desprovidos de ocupar um lugar privilegiado na festa põe em cheque a imagem da tão feli(z)cidade. A folia momesca não é vivenciada da mesma maneira por todos, pois os negros pobres da cidade não têm como pagar pela festa. Não vamos enveredar aqui por uma questão determinista, mas vale lembrar que a participação do negro no carnaval da capital baiana sempre foi marcada por intensos conflitos desde a sua origem[125]. A realidade descrita de Mandingo é sofrida justamente por um negro.

---

[124] O Carnaval de Salvador se tornou uma grande indústria cultural, como se observa Paulo Miguez (1998, p. 2): “Um olhar mais contemporâneo sobre o carnaval vai acentuar a obviedade do seu impacto social, particularmente porque, à sua rica dimensão cultural vem agregar-se uma dimensão econômico--mercantil, com suas práticas e dinâmicas típicas do mundo dos negócios, ocasionando a constituição do que pode ser chamado de ‘carnaval-negócio' [...].”. Essa concepção de mercado modifica o espírito da festa e a transforma num grande fenômeno do *showbiz*, comandado agora pelos patrocinadores e pela mídia televisiva.

[125] Segundo Manoel de Carvalho (1998, p. 184), o desfile dos ricos e dos brancos se dava pelo eixo de cima da cidade: Rua Chile e, posteriormente, Avenida Sete de Setembro. Os negros não desfilavam nesse trecho, por sinal; apropriavam-se do Pelourinho, do Passo, da Baixa dos Sapateiros e da Barroquinha. Segundo o autor, em uma conversa, Cid Teixeira teria informado que, em 1905, um afoxé de negros resolveu subir a Barroquinha e afrontar os brancos, desfilando na Praça Castro

O narrador é um ex-folião de rua, negro, pobre, que já brincou muitos carnavais e, por conta de tanta experiência adquirida, conhece toda a corporalidade empregada na festa. Sabe definir seus códigos, os caminhos nos quais podem acontecer os possíveis embates, distingue a sociabilidade presumível de cada grupo no espaço da festa e quais são aqueles que devem ser afastados, por serem potenciais vetores de violência, principalmente para os pipocas desavisados. O personagem é exímio para identificar os prováveis encontros e desencontros nos becos e ruas que compõem o circuito do centro de Salvador[126]:

> No começo da avenida eu já pego Margareth botando o chão pra tremer. Sua voz potente atravessa os corpos em milhares de decibéis, a percussão come no centro, o couro das congas é que marca o ritmo, a massa se agita ao som de Dandalunda, e eu sigo a minha estratégia: dançar junto com a música, cuidando pra não levar pancada, e avançar uns cem metros a cada intervalo.
> O trio de Margareth é de pipoca, só o povão é quem vai atrás mesmo. Viola de um lado, biriba do outro, playboy nem pensa em colar. Desvio dos grupinhos, é onde mora a covardia. Um que pare de vacilo no meio de uma barca dessa: eu que já sou macaco velho, sempre na levada. (MANDINGO, 2011, p. 45).

Do Pelourinho ao Campo Grande, Salvador é narrada em seu último dia de festa. Nem todos são do carnaval, nem todos são contagiados pela tão conclamada alegria. Muitos se distanciam desse tipo de imagem tão bem propagada pelas músicas, mídias e discursos que molduraram Salvador por muito tempo.

Como revela Ordep Serra (2014, p. 278), "[...] [o] modelo que vige o carnaval de Salvador é estupidamente racista. Além, é claro, de antidemocrático, predatório, concentrador de renda.". O autor destaca, de forma precisa, como a cidade mais negra do país trata a maioria dos seus cidadãos. O carnaval soteropolitano se tornou um palco escancarado de encenações cruéis postas a duras cenas, mas só aqueles que conseguem deslocar o olhar para além do discurso de alegria podem perceber o *apartheid* da festa, vivenciado principalmente pelos moradores negros e pobres.

Alves. Estas informações servem para mostrar que a questão de discriminação não é nova no Carnaval baiano, definindo seus contornos desde sua gênese.

[126] Segundo Ordep Serra (2014, p. 268): "No ano de 2011, a grande *boutade* carnavalesca foi uma declaração da cantora Cláudia Leite, que caracterizou os dois principais circuitos da folia soteropolitana a partir da perspectiva dos respectivos públicos: segundo ela, na Avenida Sete--Campo Grande predominava o povo; na Barra (no circuito Barra-Ondina) predominava a 'gente bonita'. O preconceito que a cantora boquiarrota verbalizou está bem arraigado no modo de pensar da minoria hoje hegemônica no carnaval da Boa Terra. A 'gente bonita' é a que veste os disputados abadás, protege-se com as cordas e os corpos das pessoas carentes do 'povo' (leia-se dos negros) e se diverte em seus enormes 'trios' nos blocos privilegiados".

São pessoas que se apropriam de outro tipo de festa, de outro espaço do carnaval, trabalhadores que, assim como o narrador de “Pipoca”, passam todos os sete dias de folia soteropolitana comercializando bebidas e comidas: “Os pretos subindo e descendo a Ladeira da Montanha com sacas de gelo na cabeça, mulheres e meninas trazem até quatro caixas de refrigerantes nos braços.” (MANDINGO, 2011, p. 43).

Como trabalhava no mercado informal, o narrador aproveitou a temporada do entrudo para garantir o sustento da família. Assim como ele, várias famílias de baixa renda, em sua maioria compostas por moradores da periferia e do subúrbio da cidade, usualmente aproveitam o período do carnaval para trabalhar como ambulantes, catadores de latinhas, cordeiros[127] dos blocos, vendedores de comidas de rua. Estes atores se valem do precário espaço da festa para conseguir algum trocado, já que o desemprego é gritante na capital baiana[128].

A cidade festeira, para eles, embora se mostre como espaço da oportunidade, exibe uma face totalmente perversa, pois muitos deles exercem atividades em condições precárias. A maioria, quando não dorme na avenida, cata o lixo do chão, é espremida pela multidão enquanto carrega cerveja e água nas costas ou enfrenta uma multidão para dar segurança e fazer o bloco andar. Estas pessoas estão expostas a todas as formas possíveis de injustiças e infortúnios que a festa propicia. Como aponta o narrador, falando sobre uma velha senhora chamada D. Júlia, que, assim como ele, trabalha como ambulante, “[...] ela com seus sessenta anos, mais quatro filhos e os netos que não aguentaram o tranco e pegaram no sono sobre uma caixa improvisada de papelão. Não para nem para conversar comigo” (MANDINGO, 2011, p. 47). A maioria reside distante do centro da festa e acaba por habitar

[127] Segundo Haroldo Abrantes (2014), cordeiros são homens e mulheres, devidamente selecionados e contratados, para segurarem as cordas que cercam os integrantes do trio. Os cordeiros devem manter as cordas suspensas, garantindo a segurança do folião e permitindo uma tranquila fluência do bloco nos circuitos.

[128] Segundo Inaiá Moreira de Carvalho (2016, p. 1), “[...] mesmo após a conjuntura econômica favorável que caracterizou nacionalmente a primeira década deste novo século, com uma queda do desemprego, um crescimento do emprego formal e uma relativa recuperação dos ganhos dos trabalhadores, foi constatado pelo Censo de 2010 que Salvador possuía 17,6% de empregados sem registro formal e 18,7% de ocupados por conta própria, na sua grande maioria em atividades precárias e de baixa remuneração; os serviços domésticos respondiam isoladamente por cerca de 9,1% da ocupação e os postos melhor pagos eram em número mais reduzido, uma vez que 39,4% dos ocupados percebiam um rendimento mensal de até um salário mínimo (considerando a soma de todos os trabalhos), 68,9% de até dois salários mínimos e apenas 6,4% de dez salários ou mais.
Com a crise dos últimos anos esse panorama se tornou ainda mais adverso, com o desemprego, por exemplo, chegando a 20% da população e afetando especialmente os jovens, os negros, as mulheres, os menos escolarizados e os moradores dos bairros populares e periféricos [...].” (OBSERVATÓRIO DAS METRÓPOLES, 2016, p. 1).

temporariamente seus espaços, ocupando as ruas de forma débil: dormindo no chão, na sujeira, esgotada do duro trabalho, lidando com uma multidão e sujeitas à agressão, apenas para tentar garantir seus minguados lucros.

O texto de Mandingo nos mostra outro tipo de Carnaval, em que o tom da alegria é corroído pela desigualdade que impera em seu cotidiano. Vale ressaltar que, em Salvador, essa desigualdade tem cor e em sua maioria ocupa os espaços outros da festa. Os mecanismos de exclusão social do negro presentes no carnaval traduzem as perversas chagas do racismo[129], vivenciadas pelo protagonista.

> Logo na Rua Chile o pau já comeu. Esse cara tomou um murro de algema na fonte, e taí no asfalto se batendo e sangrando. O motivo quem sabe são eles, o Choque que tá passando o rádio chamando a viatura. [...] Se descer pela Barroquinha é viola, os sacizeiros tiram meu escalpo e roubam até minha cueca. A Baixa dos Sapateiros já virou a cidade fantasma do crack, e só quem não tem nada a perder é que correria o risco. A Avenida Contorno, de outro lado, é outra conversa: choque descendo, P.E. subindo e agente civil dando bote de paisano. Até eu explicar o dinheiro guardado no tênis, ia eu no rodão da 1ª e só quinta--feira tava solto. (MANDINGO, 2011, p. 44).

A preocupação de retornar para casa depois de um dia de trabalho no espaço da folia baiana é tratada no conto como o grande desafio enfrentado pelo narrador: homem, negro, pobre, trabalhador ambulante, vítima de um racismo neurotizante que campeia na cidade. No período da festa, a problemática racial parece estar mais à flor da pele, tornando-se evidente no tratamento da polícia para com o cidadão negro, pois negra é a cor da multidão que está fora dos blocos e propicia a tais violências. O desrespeito e os possíveis abusos são calculados pelo narrador, que age sempre visando se evadir de tais constrangimentos.

O abuso contra o negro é exposto vividamente no texto de Mandingo. O autor desmonta o tão propagado carnaval da alegria e a tão difundida mestiçagem harmônica teoricamente existentes na cidade de Salvador: as tensões vivenciadas e observadas pelo narrador põem em xeque esse discurso, uma vez que a cidade tão festiva e dançante é profundamente desigual e racista para a maioria dos afrodescendentes.

---

[129] Em 2016, o Observatório da Reparação, que funciona durante o período do carnaval, registrou 461 casos de racismo. Destes, 308 advieram de situações de vulnerabilidade social, 182 de discriminação contra LGBT, 84 casos de discriminação racial e 21 referentes à Lei Antibaixaria, que condena divulgação, por parte do artista, de mensagens homofóbicas, de discriminação racial e LGBT e de desqualificação da figura da mulher. (SALVADOR, 2016).

O personagem, experiente, registra "[...] os parmalat[130] dançando suas coreografias coloridas no meio da avenida, protegidos por um cordão de seguranças negros." (MANDINGO, 2011, p. 46). Os seguranças negros apontados – leia-se aqui cordeiros – são em sua maioria pobres, negros e enfrentam a multidão para garantir a segurança dos blocos, bem como o movimento do carnaval, pois, sem a presença deles, o trânsito dos blocos de trio não aconteceria. A cidade, nesse período de folia, se relaciona com eles de maneira bastante hostil, se pensarmos nas péssimas condições de trabalho a que são submetidos, bem como nos baixos salários pagos pelo tipo de trabalho.

Mas a crueldade para com os negros não aparece só nos bastidores do Carnaval. Embora boa parte da música que faz com que a festa seja construída e pensada pelos negros da cidade, a participação nos lucros auferidos e a frequência aos lugares detentores de poder é irrisória, se levarmos em conta o que já viemos discutindo, que boa parte da mão de obra (cordeiros, ambulantes) que gere o carnaval de Salvador é negra[131]. O protagonista vive numa verdadeira corda bamba nos espaços públicos da festa: quando não está concentrado no trabalho pesado de ambulante, precisa refletir sobre sua trajetória e comportamento na volta para casa, após esse exaustivo dia de trabalho. Tem plena consciência da sua posição social na cidade e sabe que é preciso enfrentar a multidão com cautela, porque há um imperativo de agressões presentes na última noite do carnaval, e porque a violência se torna muito mais explícita contra os afrodescendentes da cidade[132].

Em "negros cruéis tentadores", o protagonista do conto de Tom Correia (2015b), assim como o de Mandingo, é um afrodescendente, conhecedor do carnaval, das suas linguagens e das redes e tramas violentas que um corpo negro pode sofrer nos espaços públicos da capital baiana, tanto da população em geral quando do aparato policial.

---

[130] Termo utilizado no cotidiano das ruas de Salvador para se referir a pessoas de cor de pele branca.

[131] Segundo **João Jorge Rodrigues**[131] (2014, p. 1), presidente do Olodum, pode-se dizer que: "É um [Carnaval] discriminatório, segregado, com mecanismos que reproduzem o capitalismo brasileiro: a grande exclusão da maioria em benefício de uma minoria." (GELEDÉS, 2014, p.1).

[132] A violência que aflige a população de Salvador é particularmente implacável contra a população negra: "Além das condições de vida, moradia etc., [...] a forma como o negro, sobretudo o jovem negro, tem sido tratado nesta cidade é inaceitável. A associação do negro ao criminoso, como se fossem sinônimos, é muito frequente, sobretudo na ação policial truculenta, desrespeitosa e desumana em diversas situações. O Movimento Reaja tem denunciado o genocídio do povo negro, o qual tem sido reforçado por governos pouco interessados com as pautas dessa população aliado a ação violenta de uma polícia que é 'é máquina de matar negros." (PENA; BOUÇAS, 2015, p. 1).

> Pouco importava se apenas gente branquinha e bonita já desfilava na parte de dentro das cordas, se apenas o povo-negão mendigava atenção na parte de fora. Meganhas[133] abriam caminho com seus cassetetes gigantescos, precursores dos impassíveis PMs da Caatinga, que fustigariam rins e fígados desavisados, algemariam malhados, vagabundos e arruaceiros embalados pelo som contínuo a ditar a marcha. De repente, clarões se abriam desafiando as leis da física, vários corpos ocupando o único espaço possível, separando gente em camadas, revelando brevemente o asfalto, liso e intacto, diante de milhões de pés pisoteando-o freneticamente.
> A sequência de pequenas confusões com a polícia não me assustou, só me deixou alerta. Seria um problema se me pegasse em flagrante, já havia calculado o risco. (CORREIA, 2015b, p. 20-21).

Mais uma vez, Salvador é referida pela literatura contemporânea a partir do carnaval. A cidade vista de baixo, dividida em camadas, escancara as tensões cotidianas soteropolitanas: de um lado, o povo espremido, a massa de foliões composta, em sua maioria, por negros e negras (povão), que disputa palmo a palmo com as agremiações de trio um lugar no asfalto da folia; do outro lado, a cidade de "gente bonita", a massa de não negros que participa das imagens de alegria veiculadas pela mídia ao divulgar o carnaval de Salvador. A capital baiana contada por Tom Correia é um mosaico orientado por uma ordem excludente. Os afrodescendentes estão sujeitos aos piores desmandos na atuação do Estado sobre a paisagem soteropolitana, bem como aos piores empregos sazonais, gerados em função da festa, que necessita de uma megaestrutura para ser realizada, movimentando, segundo estudiosos da festa, altas somas para cidade (MIGUEZ, 1998; SERRA, 2014).

Como o título do conto já pressupõe – "negros cruéis tentadores" – o narrador personagem desenvolve, em suas andanças, sentimentos de inadequação e desilusão a respeito dos circuitos do carnaval. A reflexão do personagem guarda estreita relação com o fato de ele estar no lugar do Outro da festa, o que nos remete à imagem consagrada da multidão unida pelo sentimento de dor, cantada por Moraes Moreira[134] nos versos "Olhos negros/ cruéis tentadores/ das multidões sem

[133] Termo usado no cotidiano das ruas para se referir aos soldados da polícia militar.

[134] A música *Chão da praça*, de Moraes Moreira (1979), cantada até os dias atuais no carnaval de Salvador, nos remete, através de uma visão lírica, à imagem de uma multidão sofrida, que, através da união, se faz escutar e move a cidade. O eu lírico, como porta-voz dos negros da cidade, conclama a todos aqueles que comungam de um passado de dor e luta a se agregarem e se fazerem ouvir na cidade:

Olhos negros cruéis tentadores/das multidões sem cantor
Meu amor quem ficou/ nessa dança meu amor /tem pé na dança
Nossa dor meu amor/ é que balança nossa dor/ o chão da praça
Vê que já detonou som na praça /porque já todo pranto rolou
Olhos negros cruéis, tentadores/ das multidões sem cantor ...

cantor". Ao contrário do mote da canção, porém, o narrador do conto de Correia não comunga com a ideia de união pela dor conclamada pelo eu lírico da melodia; muito pelo contrário, sua percepção perspicaz é a de um folião bastante atento a essa ideia de multidão em seu inseguro estado de alegria, por estar ciente das tensões étnico-raciais que permeiam a festa. Consciente das mazelas da cidade, não se deixar inebriar por completo pelo espírito festivo de Momo, pela cidade festiva que impulsiona a todos a um estado pleno de alegria. A ressalva para essa realidade está presente apenas quando ele registra a saída de alguns blocos afro[135]. É nesse momento que o escritor rasura a ideia de multidão e propõe outras histórias, outras imagens para o discurso da tão conclamada alegria, refletindo acerca da participação dos negros no carnaval de Salvador.

Mesmo sendo conhecedor dos códigos presentes no manejo festivo das ruas, o narrador de "negros cruéis tentadores", se arrisca nas contradições da Salvador dividida, em busca da multidão, do "[...] inseguro estado de felicidade [...]" (CORREIA, 2015b, p. 21), das irreverências presentes no desfile da Mudança do Garcia, ou mesmo à procura de um antigo amor de carnaval, que o inspira a participar da folia soteropolitana. Embora esteja disposto a participar da festa, há sempre um olhar crítico e corrosivo para tudo que ele visualiza e vivencia, no percurso da cidade: "Ao longo da avenida era a mesma coisa todo o ano, mas o povo se comportava como se tudo fosse inédito, e isso deixava todos inexplicavelmente mais eufóricos." (CORREIA, 2015b, p. 20). O distanciamento do personagem demonstra que sua perspectiva é a de quem está fora da multidão, de quem percebe o desgaste de um modelo de carnaval, que embora se reproduza, ainda não é universal; não há novidade na avenida, e sim uma festa alegre, que atinge a quase todos.

A sociabilidade descrita pelo narrador personagem, nesse período, nos remonta à festa do final da década 70 e início de década de 80, momento em que o carnaval soteropolitano começava a investir no padrão de agremiações de trio, nos

---

Eu era menino/ menino um beduíno/ com ouvido de mercador
Lá no oriente/ tem gente com olhar de lança/ na dança do meu amor
Tem que dançar a dança/ que a nossa dor/ balança o chão da praça

[135] Segundo Paulo Miguez (2008, p. 6), os blocos afro: "Surgiram na metade dos anos 1970 inaugurando o processo conhecido como de "reafricanização" do carnaval baiano. São formados pela população negromestiça da cidade. Organizações de nítida inspiração étnica, manejam um repertório estético de matriz afrobaiana que, do ponto de vista cultural, hegemoniza a festa.".

grandes artistas, como se costuma definir hoje[136]. Os blocos de trio, que aglutinam a grande maioria dos presentes às ruas, limitaram o acesso ao espaço público da cidade. A imposição das cordas, além de instituir uma multidão seleta, transforma incontestavelmente o corpo festivo da cidade. Durante o entrudo, Salvador aparece com suas ruas e avenidas modificadas: há uma interdição na cidade, e tanto o caminhar a pé quanto o trânsito de veículos sofrem alterações, em benefício da multidão está nas ruas, comungando de uma suposta alegria.

Milton Moura (1999, p. 108) nos informa que: "A partir dos anos 80, as pessoas se referem às cordas, associando o estar dentro da corda com a necessidade de conquistar o espaço. Não é mais só se proteger, é conquistar.". No conto, a conquista é percebida pelo narrador, ao revisitar a memória do carnaval da cidade:

> Você lembra quando o Tapajós fazia a curva em frente à Casa d'Itália, não lembra? A massa se movendo sob o som que atravessava tímpanos em direção a peitos agitados, dançando e pulando sem sentido, mandando pelos ares o que havia de mais errado na vida, sem ligar para carteiras roubadas, beijos repletos de suor e bactérias, mamães-sacode e mortalhas, pochetes e lança-perfumes pululando ao redor de trios em forma de tubarões, garrafas de Saborosa, naves espaciais, borrifos de água refrescando quem ia atrás do monstro que vomitava acordes e batuques por todos os poros. (CORREIA, 2015a, p. 19).

A presença do trio elétrico[137] nas ruas é um signo de identidade para Salvador. O grande carro, carregando uma volumosa e potente aparelhagem de som, transmite em alta volume músicas e ritmos capazes de eletrizar a multidão. É uma performance da cidade que atrai, modifica sentidos e imprime um estado de graça, de exaltação do gozo, de uma excessiva alegria. Como um palco móvel, o trio é o grande responsável por arrastar pelas ruas e avenidas a massa, induzindo-a ao

[136] Desde 2012, o modelo do carnaval centrado nos grandes blocos de trio e em suas estrelas vem passando por significativas alterações, que modificam a concepção do espaço da festa. Segundo Paulo Miguez (2012), no carnaval de 2012 o arriar das cordas – ou seja, a reorganização dos trios elétricos que saem com blocos – não se deveu apenas à generosidade de grandes empresários para com a cidade de Salvador, mas sim à constatação de que o comércio tão valorizado dos abadás entrou em crise e os camarotes passaram a ser o investimento mais rentável para a festa (MIGUEZ, 2012).

[137] Paulo Miguez (2008) salienta que o trio elétrico surgiu no carnaval de 1950, construído por Osmar Macedo e Adolfo Nascimento (Dodô). "Quanto ao carnaval propriamente dito, o Trio Elétrico, além de transformar radicalmente o espaço da festa, criou novas formas de participação nos festejos. Primeiro, os foliões passaram a 'pular carnaval' – o que quer dizer dançar com movimentos simples e livres – ao som das músicas executadas pelo Trio Elétrico. Segundo, sendo o Trio Elétrico uma espécie de '"palco móvel' que se desloca pelas ruas da cidade, sua presença praticamente eliminou a dualidade palco-plateia, até então hegemônica na festa, e, assim, definiu o caráter participativo como traço distintivo, desde então, do carnaval baiano." (MIGUEZ, 2008, p. 103-104).

movimento frenético de agitação e danças. Como descreve o narrador personagem no trecho acima, o trio elétrico é o responsável por fazer a cidade dançar, por instaurar em Salvador o espírito carnavalesco.

A hegemonia do trio elétrico foi abraçada e estimulada por grandes empresários, que se utilizaram dessa força para aglomerar em torno do grande caminhão elétrico a multidão de semelhantes, foliões que são capazes de pagar por uma mortalha, mamãe-sacode e pochete, trajes que delimitam uma ideia de diferença e de pertencimento a um bloco carnavalesco. Dicotomicamente, o carnaval de Salvador é feito com a presença dos blocos de trio, como aponta o protagonista, citando o Tapajós, mas não só por eles. A festa também registra a presença dos blocos afro, desfilando em Salvador a afirmação da negritude e da afrobaianidade. Nestes, o traço da cultura negra predomina nas músicas, ritmos, fantasias e nos demais elementos capazes de carimbar na avenida a presença da cidade negra.

A folia soteropolitana, mesmo antes de ter se tornado um espetáculo nos moldes atuais, sempre foi dividida. Como exemplo, nos narra o escritor Xavier Marques (1975), no romance *O feiticeiro*, a cidade segmentada do século XIX. A estratificação social opunha a festa das famílias de classe média oitocentista, que frequentavam os bailes da cidade em clubes fechados, ao carnaval dos negros, que acontecia nas ruas, descrito como um espetáculo pungente, de bagunça e desordem. Inegavelmente, porém, a ideia da alegria tomava conta da cidade:

> Começava a gritaria nas ruas. A cidade enchia-se de zabumbadas e berros. Cantava-se por toda parte com furor báquico:
>
> – *Viva o Zé-Pereira...*
> *Que a ninguém faz mal.*
> *Viva a bebedeira ...*
> *Da noite de carnaval*. (MARQUES, 1975, p. 129, grifos do autor).

A brincadeira e o tom jocoso das músicas sempre estiveram presentes no carnaval de Salvador, associados aos negros e grupos de capadócios que faziam a folia das ruas e praças da capital baiana no século XIX. A sucessão desses vários estágios aperfeiçoou um modelo no qual a presença do negro no carnaval da cidade lançou as bases de um dos principais elementos de representação do festejo soteropolitano atual, a música - algo um tanto quanto contraditório, se considerarmos a participação dos negros na cidade e no carnaval ainda é estigmatizada pela subalternidade das relações. Segundo Florentina Souza (2001),

os afro-brasileiros na Bahia viveram/vivem a ambiguidade: ao mesmo tempo em que são responsabilizados pela inferioridade da cidade, presenciam a apropriação de sua cultura por discursos institucionais que representam Salvador. De fato, tanto a música quanto a cultura negra são utilizadas pelos órgãos institucionais que difundem o carnaval de Salvador, tanto constituindo um capital simbólico para a cidade, como também assinalando uma negromestiçagem racial e cultural, que é revisitada a cada folia soteropolitana. No outro extremo do espectro, nesta que é a cidade mais negra do país, os índices de desigualdade racial são altos.

> Na madrugada do Ilê, eu já começava a perder a esperança de encontrá-la, mesmo sabendo como Taiane se emocionava com aqueles tambores. Rainhas e negros belíssimos, tiradores de onda que se lenham o ano todo trabalhando como manicures e entregadores de pizza, balconistas e ajudantes de pedreiro, sendo discriminados por outros negros tão belos, por branquelos feiosos, superiores só na grana, e ainda por não branquelos, superiores só no sobrenome. E foi pensando nisso, com a bebida entorpecendo meus neurônios endurecidos, que também terminei me emocionando ao lembrar o tempo feliz da nossa vidinha. (CORREIA, 2015b, p. 21-22).

Na concepção de alegria e de felicidade advinda do espírito perpetuado pela cidade no período de Momo, a saída do bloco afro Ilê Aiyê desperta no narrador personagem o momento de descuido, de entrega, diante da performance que se descortina com o desfile de negros e negras ao som dos tambores do bloco afro Ilê Aiyê. O protagonista se deixa levar pela espontaneidade, pela beleza do encontro com a multidão de negros e negras que saem do bairro da Liberdade em direção ao Pelourinho. Não abandona o seu olhar crítico, é bem verdade; observa e rememora as desigualdades, as tensões étnico-raciais presentes no cotidiano de Salvador, a luta diária de negros e negras em subempregos durante o resto do ano para, no carnaval, se tornarem Rainhas e negros belíssimos.

O empoderamento dos negros e negras no carnaval de Salvador emerge com força na década de 70, no rastro do movimento de afirmação da ancestralidade africana. É nesse contexto que surgiu o bloco que tão bem emocionou o personagem, com a presença dos afrodescendentes que desfilam e exibem sua negritude. O Ilê Aiyê, vale dizer, surgiu com o objetivo de “[...] assegurar um espaço para o lazer e a reconfiguração identitária de grupo étnico [...]” (SOUZA, 2001, p. 203), ou seja, da necessidade de garantir aos negros um espaço de visibilidade, do lado de dentro da corda, para aqueles que vivem nas franjas da cidade dividida.

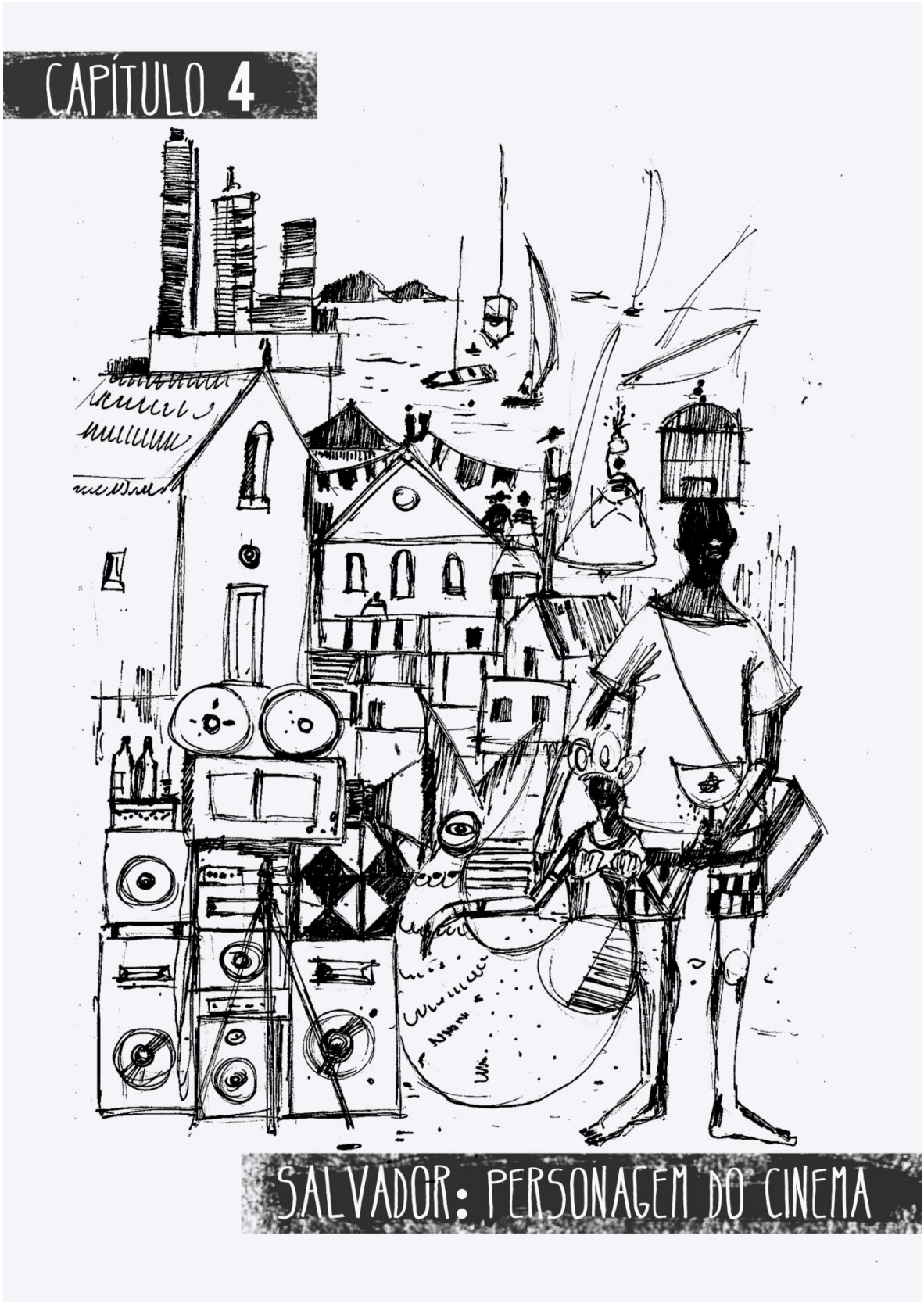
Assim como os escritores baianos Fabio Mandingo e Tom Correia, o escritor paulista Nelson Motta (2002) também narra Salvador durante o carnaval. As performances empreendidas pela capital baiana contadas no romance *O canto da Sereia* trazem a cidade vista do alto do trio elétrico, produzida em uma temporalidade da *axé music,* cujo aparição mais intensa se dá no período do carnaval. Da cidade *pop star,* produzida para ser explorada como imagem da mais absoluta alegria, comungada e consumida por baianos e turistas, dialogando diretamente com a imagem da prosperidade divulgada pela mídia, Motta ricocheteia para a cidade muda, silenciada após a morte da cantora Sereia. O romance narra a cidade espetáculo, regida pelas imagens da TV.

> No alto de um trio elétrico é como viajar em um barco de som e luz que navega lentamente por um mar de gente que canta e dança sem parar. Enquanto o trio passa, jorrando música por suas caixas de som, nos dois lados da rua, nas calçadas, nas janelas e nos balcões dos velhos sobrados, homens, mulheres e crianças gritam e cantam. Aplaudem e acenam para os músicos, que explodem de alegria no imenso palco sobre rodas flutuando sobre a multidão em movimento, a quase cinco metros do chão. (MOTTA, 2002, p. 13).

Essa análise nos é apresentada pelo filtro aguçado de Augustão, que atua como segurança da cantora Sereia. Como um bom conhecedor da cidade e admirador do carnaval baiano, o protagonista vive e acompanha o mundo das estrelas da *axé music* através da carreira de Sereia, que levava Salvador para rádios, revistas, programas de televisão e mídia em geral, divulgando a música e a cultura da terra festeira.

Os textos discutidos neste capítulo trazem representações ambíguas, que dialogam diretamente com estereótipos de uma cidade alegre, produzida pela indústria cultural, que congela uma imagem para vender a cidade e encobre, neste processo, todos os outros problemas, apontados pelos autores baianos estudados.

Figura 31 – Capítulo 4



Fonte: Tárcio V., 2016.

> A cidade teve que inventar o cinema para não morrer de tédio. O cinema se funda na cidade e reflete a cidade. (WENDERS, 1994, p. 181).

4 SALVADOR: PERSONAGEM DO CINEMA

Neste capítulo serão discutidas algumas questões relativas à cidade de Salvador, aqui vista, em consonância com outros posicionamentos assumidos ao longo desta tese, como personagem das narrativas do *corpus* selecionado – no presente caso, narrativas fílmicas.

4.1 O CINEMA COMO RETRATO DA CIDADE

O cinema é um excelente instrumento para fornecer uma perspectiva sobre a vida na cidade. É também um resultado dela, dos seus símbolos, signos e das imagens que ao longo do tempo contribuíram para a instituição de um imaginário que lhe atribui visibilidade. Isto é notório desde os primórdios da cinematografia, quando a vida citadina deu origem às primeiras cenas em movimento exibidas, em grandes telas, ao espectador. Olhar a cidade pela lente do cinematógrafo[138] tornou-se a sensação da modernidade no final do século XIX. Nesse sentido, como afirma Win Wenders[139] (1994), o cinema está diretamente relacionado à vida no espaço urbano, o que nos permite inferir que tal relação pode ser traduzida como uma experiência de integração e, ao mesmo tempo, de interpretação da cidade.

A sétima arte[140] surge, assim, como entretenimento essencialmente urbano e, de certa forma, refletia as várias transformações e o desenvolvimento do corpo citadino, em particular se levarmos em consideração que se trata de uma arte que,

---

[138] Segundo Jean-Claude Bernardet (2004), o cinematógrafo – que era ao mesmo tempo câmara, copiadora e projetor – originou o cinema e foi desenvolvido pelos irmãos Lumière no final do século XIX.

[139] Win Wenders é um cineasta alemão nascido em 1945, em Dusseldorf. Sua filmografia, aclamada pela crítica, inclui filmes como *Paris, Texas* (1984) e *Asas do desejo* (1987). “Em linhas gerais, na cinematografia de Wenders, o sentimento é de um profundo desconforto e vazio existencial do ser, provocando certa atitude niilista na relação com o mundo. A esterilidade do diálogo se instala em ambientes e relações pessoais que comprova a dificuldade de comunicação do homem no pós-guerra. É um círculo vicioso que impede a quebra do jogo das aparências, de qualquer revelação sincera que possibilite a felicidade. A visão de mundo se torna turva, deturpada, quase como um impedimento de alcançar uma compreensão mais verdadeira.” (MENINE JÚNIOR, 2009, p. 9).

[140] Esta categorização, que hoje é lugar-comum entre as maneiras de se referir ao cinema, foi idealizada pelo crítico italiano Riccioto Canudo: “Canudo foi uma importante referência da teoria cinematográfica e da denominação do cinema como sétima arte quando escreveu ‘Manifesto da sétima arte’ e um texto sobre estética da arte cinematográfica, ambos publicados em 1911.” (GUSMÃO, 2006, p. 50-51).

além de necessitar da tecnologia da reprodução, carece também da presença em massa para se constituir. O cinema é um reflexo da vida que se imprime na cidade; não foi à toa que foi justamente no nascimento da Paris moderna, em fins do século XIX, que se deu o primeiro registro de projeção de imagens urbanas em movimento[141].

A arte cinematográfica, em sua origem, foi uma das principais testemunhas da cidade moderna, bem como dos desenlaces sociais da vida que tiveram lugar neste período. Se pensamos, como Charney e Schwartz (2004, p. 17), que "[...] o cinema, tal como se desenvolveu no final do século XIX, tornou-se a expressão e a combinação mais completa dos atributos da modernidade [...]", é um passo lógico supor que o modo de perceber a cidade tenha definido as imagens e representações deste meio de expressão.

Com efeito, o homem moderno não entende a cidade de maneira isolada, ele forma uma imagem dela a partir de seus aportes culturais e de sua própria vivência. Inevitavelmente, a complexidade da vida moderna foi interpretada, culminando por ser traduzida através de imagens em movimento. A ilusão da realidade, lançada a partir da inovação dos *frames* cinematográficos[142], instituiu novas relações do sujeito com o tempo e o fez experimentar a vida por um novo ângulo, que enseja nova compreensão do mundo. Esta foi a era da velocidade, do automóvel, da fugacidade, da captação do instante, que o cinema buscou/busca narrar; como bem demonstrou Eliana Kuster (2014, p. 110), sobre a relação do espaço urbano com o cinema, "[...] a vida moderna os fez e estes fizeram a vida moderna.". Assim, a partir das palavras de Wenders (1994, p. 181), entendemos que qualquer filme é o retrato de uma sociedade, como também de uma cidade:

> O cinema é uma cultura urbana. Nasceu no final do século XIX e se expandiu com as grandes metrópoles do mundo. O cinema e as cidades cresceram juntos e se tornaram adultos juntos. [...] O cinema é o espelho adequado das cidades do século XX e dos homens que aí vivem. Mais que outras artes, o cinema é um documento histórico do nosso tempo. Esta que chamam de sétima arte é capaz, como nenhuma outra arte, de apreender a

[141] Segundo Jean-Claude Bernardet (2004), em 28 de dezembro de 1895, no *Grand Café*, em Paris, ocorreu a exposição inaugural dos irmãos Lumière. Imagens de um trem em movimento, operários saindo de uma fábrica depois de um dia de trabalho e um bebê sendo alimentado: foram estas cenas cotidianas da cidade que deram início as narrativas fílmicas.

[142] De acordo com Charney (2004), no espectador de um filme convivem duas tendências conflitantes: enquanto a sensação captura o instante imediatamente, a cognição o reconhece como incapturável, em função de sua fugacidade, e só o apreende após ter transcorrido. A equalização destas formas de percepção do filme é entendida pelo teórico como um "esforço de estabilidade" (CHARNEY, 2004).

> essência das coisas, de captar o clima e os fatos do seu tempo, de exprimir suas esperanças, suas angústias e seus desejos numa linguagem universalmente compreensível.

O cinema surge do desejo de projetar o mundo (a realidade) em movimento, operando a adesão aos valores da vida moderna ou até mesmo a inversão desses valores. Refiro-me, aqui, às possibilidades de determinadas produções cinematográficas, que reproduziram o ritmo feérico da cidade ou reforçaram ideologias diferentes.

No Brasil, a primeira cidade a ver as imagens projetadas em movimento foi o Rio de Janeiro, em 1896, um ano após o surgimento do cinema na Europa. Segundo Sevcenko (1998), registros contemporâneos ao momento, a saber documentos e testemunhos dos primeiros espectadores, revelam a euforia e relação direta com a nova técnica: nela, se entrelaçam o cinema e a cidade[143].

Existe ainda outra questão que ultrapassa a simples necessidade de tradução da rotina urbana, necessária para esta discussão: o cinema referenciado como a possibilidade do escape, uma via para que o sujeito possa se manter distante para observar, através da tela, o cotidiano acelerado dos grandes centros urbanos – e, deste modo, transcendê-lo. Por este prisma, o espectador vê o cinema como local de fuga da balbúrdia, de evasão do dia a dia intenso das cidades. As salas de cinema, então, se configuram como espaços de observação da própria cidade, mas a partir deste novo ângulo. Como bem aponta Ismail Xavier (2003, p. 370), "[...] o olhar do cinema é um olhar sem corpo. Por isso mesmo ubíquo, onividente. Identificado com esse olhar, eu espectador tenho o prazer do olhar que não está situado, não está ancorado – vejo muito mais e melhor.". Assim, incorporado o espectador à posição de *voyeur***,** a narrativa fílmica possibilita novas revelações e descobertas de significados, como também novas apreensões de sentidos que revelam a cidade para este *voyeur*, que muitas vezes se deixa levar pelo olhar do narrador (câmera), ao conduzir seu ponto de vista na produção das imagens.

Vale lembrar que o olhar do narrador e o do espectador, em determinado momento, se misturam, construindo a percepção tanto da forma quanto do conteúdo

[143] "O crítico Ismail Xavier declara que a chegada do cinema gerou grande entusiasmo tanto entre a minoria letrada como entre a população analfabeta do Brasil, naquele final de século 19. Apesar da preocupação moralista de uma parcela mais conservadora dos brasileiros, o cinema se tornou rapidamente um espetáculo de massas nos grandes centros urbanos, e diversos documentos da época, mostrando expressões de entusiasmo, saudações e homenagens ao novo veículo, comprovam isso." (BALLERINI, 2012, p. 17-18).

que se quer traduzir na tela, cabendo dessa maneira à percepção do espectador filtrar, ordenar a configuração através da qual as imagens (o meio urbano) são decodificadas.

A valorização do olhar e do instante se intensificou ainda mais com a presença do cinema. Segundo Leonardo Name (2003), o cinema veio atender ao *voyeurismo* cotidiano presente nas ruas de Paris, no final do século XIX. No entanto, cabe ressaltar que o olhar do cinema é concebido a partir de fragmentos, ou seja, trata-se de uma observação mediada pela câmera, que projeta imagens reunidas que passam por uma seleção prévia, formando um conjunto que aspira a uma pretensão de tradução integral da realidade. Esta pretensão, porém, está fadada ao fracasso: a câmera/olho oculta aquilo que está fora do seu campo visível (enquadramento), reduzindo a cidade a partes, a pedaços.

Desta forma, podemos pensar que a cidade filmada é um deslocamento da cidade real, composta por imagens enquadradas em uma tela que buscam dar conta da realidade urbana, do seu cotidiano, da sociabilidade expressa em um determinado momento. A narrativa fílmica seria como uma peneira que seleciona ativamente algumas passagens urbanas que definem o traço de um dado momento e de um dado espaço da urbe. Recolhe, a partir do visível, imagens do corpo citadino e de sua cultura, transformando-os em texto. Tal enquadramento parcial focaliza determinados ângulos e invisibiliza tantos outros corpos, espaços e vestígios que configuram o espaço urbano e também constituem (e instituem) imaginários para cidade. Seguindo as palavras de Jean-Louise Comolli (1997, p. 181): “O cinema já teria uma parte ligada à invisibilidade do mundo e, por isso, entraria em ressonância com tudo o que as tramas urbanas filtram.”. No exercício desta dicotomia, a narrativa fílmica veicula na tela um imaginário que ora ressalta, ora refuta a cidade e ambos trazem embutidos em si um sentido para a sua percepção e do seu cotidiano.

A narrativa cinematográfica apresenta diferentes maneiras de refletir os espaços citadinos, seja através de locações urbanas ou de cenários artificiais. Todas essas possibilidades, além de imprimirem uma visibilidade à cidade, instituem uma legibilidade a suas formas e sentidos[144]. É por esse viés que o cinema diz a cidade,

[144] Segundo Eliana Kuster (2011), foi a partir dos anos vinte do século passado que a cidade ganhou maior visibilidade no cinema europeu. Nesta época, a câmera dava preferência a flagrar um cotidiano agitado, que exprimia a erupção das metrópoles modernas. Alberto Cavalcanti, por exemplo, dirigiu *Rien que les heures* (França, 1926), documentário sobre Paris, película que inspirou outras fitas,

compartilha com a tela um imaginário daquilo que é/poderia ser o seu retrato, ou mais ainda, como nos elucida Eliana Kuster (2011, p. 143): “Seja para viver em conjunto, seja para sonhar em conjunto: na cidade ou no cinema, há poderosos imaginários sendo colocados em ação e definindo os rumos possíveis a serem tomados pelos dois.”. De fato, o movimento e o desejo de realismo que formatam as imagens urbanas no cinema teria a função primordial de projetá-la como “ideia de realidade”, de transmitir a impressão do que venha a ser a cidade concreta (ou pelo menos se aproxime do que ela deveria ser) plasmada no universo ficcional[145].

A matéria do realismo está na vida cotidiana como primeira referência da sua existência. É o ponto de vista preciso e determinado que aglutina os elementos que formam a percepção da realidade. No caso das narrativas audiovisuais, como afirma Vera Follain de Figueiredo (2010), a ilusão da realidade está presente desde a criação do cinema, sendo intrínseco ao modo como este opera que a realidade retratada seja domesticada ou enquadrada em uma determinada moldura. Inerente, este traço sobreviveu a nossos dias, quando percebemos o realismo como “[...] um esforço para resgatar a experiência de reconhecimento do mundo, [...] [que] se choca com a perda da nitidez das fronteiras entre os dois extremos da dicotomia realidade/ficção [...]” (FIGUEIREDO, 2008, p. 68). Por conseguinte, depreende-se que aquilo que reconhecemos como imaginário hoje estaria diretamente associado a ficção e vice-versa. As narrativas visuais nos servem como versões da própria realidade, no que concerne ao que pode vir a ser uma cidade, já que, conforme Shohat e Stam (2006, p. 263) “[...] ficções cinematográficas inevitavelmente trazem à tona visões da vida real não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre relações sociais e culturais.”.

Seguindo a discussão que desenvolvemos até o momento neste capítulo, gostaríamos agora de iniciar uma investigação dando conta de como o cinema diz a cidade que estudamos, ou melhor, de como a capital baiana é narrada por narrativas audiovisuais na contemporaneidade. Porém, antes de explorarmos esse imaginário, é necessário darmos uma rápida vistoria na relação do cinema nacional com o

---

como as clássicas *Berlin, sinfonia da metrópole* (Alemanha, 1927), de Walter Ruttmann, *A propósito de Nice* (França, 1930), de Jean Vigo, e *Sob os telhados de Paris* (França, 1930), de René Clair.

[145] Não podemos perder de vista que as imagens exibidas por narrativas cinematográficas que poderiam ser identificadas como inseridas em uma estratégia de produção de um “efeito de realidade” muitas vezes vêm marcadas por estampas que ressaltam estereótipos e clichês. Tais representações serão discutidas na seção seguinte.

tempo e o espaço da cidade, examinando de que maneira as imagens urbanas na produção nacional foram consolidadas.

No Brasil, a cidade do Rio de Janeiro foi mote de muitas produções cinematográficas locais[146]. Porém, foi a partir da década de cinquenta do século passado que o cinema brasileiro registrou com veemência a presença da cidade em suas produções. As chanchadas[147] lançaram muitos filmes utilizando a capital federal da época como cenário. Segundo Rosângela Dias (2010), o Rio de Janeiro aparece nas produções desse período como lugar acolhedor, simpático e amigável, persistindo a imagem de um espaço cosmopolita. O bairro de Copacabana simbolizava o cenário mais moderno da cidade, representado como fetiche da época, desejado por muitos e desfrutado apenas pelos mais favorecidos economicamente. Os ditos espaços nobres desse período apareciam nos filmes como lugares do desejável, como espaços cobiçados. Como afirma Dias (2010, p. 9), eram "esses espaços que testemunhavam o cosmopolitismo da Capital Federal [...]", vez que o grande público das chanchadas os frequentava como locais de trabalho.

A representação da urbe brasileira no cinema nacional ganhou mais evidência a partir do Cinema Novo[148]. Tendo como foco maior a denúncia, as questões urbanas atreladas ao social foram flagradas pelas câmeras desse momento. Tanto a cidade, quanto o ambiente rural (sertão), serviram de base para que os jovens cineastas figurassem nas telas um outro Brasil. Interessam aqui, no entanto, os contornos cinematográficos relacionados ao ambiente urbano focalizado por esses filmes, no que tange principalmente à forma como o cinema intervém no campo simbólico que representa a cidade.

Rio, 40 Graus (1956), de Nelson Pereira dos Santos, exemplifica essas narrativas que representaram as questões urbanas. O filme imprime outra face ao

---

[146] Foi em 1898 que a beleza do Rio de Janeiro foi captada pelas lentes de uma câmera filmadora pela primeira vez: Affonso Segreto, retornando ao Brasil, registrou a entrada da Baía de Guanabara. Ressaltemos que Affonso havia ido à América do Norte sob os auspícios de seu irmão, Paschoal Segreto, fundador da primeira sala de exibição de filmes do país, justamente para aprender as novas técnicas cinematográficas e trazer para o Brasil os novos equipamentos (MARTINS, 2007).

[147] Um tipo de filme extremamente popular em que a reunião de tramas amorosas, policiais e comédia, intercaladas por números musicais, levou milhões de brasileiros ao cinema ao longo de 30 anos, da década de 1930 à de 1950, seu apogeu (DIAS, 2010).

[148] Segundo Ismail Xavier (2001), o Cinema Novo se apresenta como dotado de uma peculiar unidade, no que diz respeito ao aspecto estético e ao de produção: "As polêmicas da época formaram o que se percebe hoje como um movimento plural de estilos e ideias que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergência entre a 'política dos autores', os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem." (XAVIER, 2001, p. 14).

Rio de Janeiro, em detrimento da imagem de cartão-postal (paraíso topical), que era difundida internacionalmente. O foco principal da narrativa recai sobre os liames sociais de uma cidade dividida entre a favela e o asfalto. A capital do país é exibida a partir da exclusão, contrapondo as duas realidades sociais. Nelson Pereira dos Santos enfatiza no seu longa a história de meninos ambulantes, moradores da favela que "descem" do morro para trabalhar na cidade. A visão urbana, com pretensões de mostrar a realidade, é recorrente no filme, evidência de que o jovem cineasta sofreu influência do Neo-realismo[149].

Essa película, que inaugurou o Cinema Novo, representou um avanço na cultura de massa. Elencando a temática urbana, com enfoque na pobreza na cidade e em seus espaços degradados, sem condições dignas de moradia, frequentados por personagens marginalizados que marcam nas suas falas uma condição subalterna, o filme de Nelson Pereira dos Santos chocou a elite local, que comungava da ideia do Rio de Janeiro como cidade maravilhosa. Na dimensão simbólica, o filme causou um verdadeiro desconforto para a imagem da cidade, sobretudo se considerarmos que a história remonta aos denominados "Anos Dourados"[150] do país. Foi um período marcado pelo empreendedorismo do Presidente JK (1955-1960), pelo surgimento da Bossa Nova, do Brasil como campeão da Copa do Mundo; enfim, em se tratando de imagens nacionais, o país ganhava visibilidade a partir de um suposto avanço, movido pelo progresso.

Desta forma, se pensarmos na repercussão de *Rio, 40 graus,* as imagens trazidas desestabilizaram não apenas a reputação da cidade do Rio como a do país, pois a cidade carioca era então a principal imagem do Brasil divulgada em terras estrangeiras. De modo geral, o filme de Nelson Pereira dos Santos, além de buscar estampar uma possível vitrine da cidade, veiculando nas telas a classe pobre e suas péssimas condições de moradia no Rio de Janeiro, inaugurou para a produção local

[149] "Movimento cinematográfico italiano, surgido durante a guerra e oriundo, a um só tempo, das escolas realistas francesa (Renoir, Clair, Grémillon) e, de modo mais amplo, europeia (Pabst), e da reflexão crítica, na própria Itália, notadamente em torno de Pasinetti, Barbaro, De Santis, do Centro Sperimentale e da revista *Cinema*. O princípio foi, inicialmente, 'filmar com estilo uma realidade não estilizada' (Panofsky), e os primeiros filmes que podem ser ligados a sua corrente foram realizados durante a guerra (*Ossessione*, Visconti, 1942; *Quatro passi tra le nuvole*/*O coração manda*, Blasetti, 1942)." (AUMONT; MARIE, 2003, p. 172, grifos dos autores).

[150] Segundo Carlos Eduardo Pinto (2013, p. 39), "[...] ao se pensar a associação do Rio de Janeiro com a memória dos Anos Dourados, é igualmente importante levar em consideração o fato de se tratar da cidade brasileira mais filmada tanto pelo cinema nacional, quanto pelo internacional. O Rio – e por sinédoque, o Brasil – ainda era (re)construído como paraíso tropical, espaço da fruição, do prazer.".

uma visão crítica, com perspectivas revolucionárias. Nas palavras de Glauber Rocha (2004, p. 311): "*Rio, 40 graus* resgatou a frustração política de nossas artes e críticas sem um cinema que materializasse o desejo universal da fantasia brasileira. *Rio, 40 graus* era um reflexo desta possibilidade. Nasceu o Cinema Novo.".

O endurecimento da ditadura militar que assolou o Brasil na década de 70 e metade da de 80 interferiu, por meio da censura, na produção nacional, corroendo o movimento do Cinema Novo. Neste momento de liberdade vigiada eclodiram, a partir do início da década de 70, como espécie de reação reflexa à ação repressora, obras repletas de cenas de sexo, as chamadas pornochanchadas, que causaram grande dano à imagem das criações fílmicas do país, repercutindo até os nossos dias:

> Por envolver filmes com produção precária e altamente eróticos, acabaram estigmatizando todo o cinema nacional, a ponto de, em pleno século XXI, ainda haver um enorme número de pessoas, em todas as partes do Brasil, dizendo que "filme brasileiro é ruim", ou "filme brasileiro é baixaria". (BALLERINI, 2012, p. 31).

Após estas décadas de latência, o cinema brasileiro despertou. A cinematografia nacional batizou o ressurgimento de sua produção como período da retomada[151]. Uma das marcas principais advindas dessas criações é a proliferação de filmes que trazem a temática urbana no cerne das questões. A cidade filmada pela ótica do cinema contemporâneo é traduzida a partir de uma diversidade de ângulos, que exibem nas telas as mais variadas faces da cidade visível, e não só aquelas que reforçam paisagens consagradas, de cartão-postal.

Ângela Prysthon (2006) denomina esse repertório imagético de "fantasias de cidade". A pesquisadora entende tratar-se de um conjunto de imagens já consagradas que acabam instituindo a cidade clichê, construída a partir de "[...] um mosaico de postais já esperados [...]" (PRYSTHON, 2006, p. 261), condição em que a paisagem é vista como um ícone que desperta expectativas e idealizações urbanas[152]. Por outro lado, porém, coexiste com a cidade clichê uma urbe consumida pelas mazelas urbanas, sob a ótica de um cotidiano vivenciado nas

[151] Diz Pedro Butcher (2005, p. 14): "Termo tão desgastado quanto manipulado, 'retomada' é o nome dado ao 'cinema brasileiro hoje'. Ele designa o processo de recuperação da produção cinematográfica no Brasil depois de uma de uma das suas mais graves crises, no começo dos anos 90.".

[152] Vale dizer que a idealização dessas imagens engendradas e veiculadas pelo audiovisual acabam por congelar a cidade em um jogo de representações que chega a soar como perverso, principalmente se pensarmos que cada vez mais somos interpelados por imagens e que muitas delas acabam por ditar comportamentos e instituir relações de poder. Refiro-me aqui às imagens que constroem a cidade enquanto espetáculo, enquanto espaço de mercantilização urbana.

favelas, periferias, nos escombros das grandes cidades brasileiras; nesta dimensão da urbe, prevalecem a violência e os desmandos.

A cidade pluridimensional se configura em uma cidade em constante movimento, caracterizada, sobretudo, por pequenos dramas urbanos. Se o Cinema Novo flagrou a cidade sob o prisma político-ideológico, a produção cinematográfica contemporânea (ou o chamado Cinema da Retomada) não parte de nenhuma proposta estética comum ou projeto ideológico que mobilize sua produção como um todo. Conforme assevera Lúcia Nagib (2002, p. 17): “Não é difícil perceber que o Brasil dos filmes recentes, mesmo quando focaliza o sertão ou a favela é palco de dramas individuais, mais que sociais.”. De fato, ler a cidade encenada nas narrativas cinematográficas atuais é um exercício que se desdobra a partir da relação do sujeito com a cidade, em um fluxo contínuo, no qual o ideal de utopia se esvai. A instabilidade nas relações sociais, a queda dos limites entre o público e o privado, os vários sujeitos em deslocamentos, a relação esgarçada entre o centro e a periferia, toda uma gama de problemáticas cotidianas, que envolvem os diversos setores da sociedade, ganha terreno no cinema contemporâneo[153].

Tal como ocorre com a literatura contemporânea, também nas produções audiovisuais a representação de uma cidade marcada pela violência é recorrente. O medo e o desgaste da sociabilidade dão o tom destas narrativas, produzidas desde a década de 90. Quanto menos urbanidade, mais violência: é assim que a pluralidade de imagens e narrativas sobre o território da miséria urbana parece ganhar força na recente história do cinema brasileiro. Conforme Prysthon (2006, p. 263): “A visão urbana dos filmes mais ‘sociais’, mais de denúncia, naturalmente teria conexão muito clara com a concepção da cidade como vício.”.

De fato, lembrando a concepção urbana definida por Carl Schorske (2000), a cidade como vício estaria relacionada à quebra da moralização, em que o espaço urbano é visualizado com base em suas mazelas, salientando a quebra da civilidade e a falta de decoro, florescendo em um lugar exaurido de vínculos, cuja anulação das tradições desmantela qualquer possibilidade de crescimento. Notoriamente, esse pensamento se refere a uma dinâmica urbana empreendida no início da

[153] O cinema nacional dos anos 90 dificilmente poderia ser enquadrado nos limites de um movimento estético. Não existe o que se poderia chamar de uma escola do novo cinema brasileiro, uma linha diretriz que unifique uma poética (no sentido amplo do termo) ou mesmo uma política. Num tempo de ênfase no individualismo, a característica maior desse novo cinema é a diversidade, tanto temática quanto estilística refletindo os interesses pessoais dos criadores. Nos anos 90 aparecem obras cujo palco é o tenso ambiente urbano (RAMOS; MIRANDA, 2000).

modernidade, inspirada por escritores estrangeiros como William Blake[154] e Dostoievsky[155], os quais viam as transformações citadinas por um viés negativo, reforçado, principalmente, pelo cenário industrial, quando comparado ao campo. Nesse período, nota-se, não havia nenhuma abertura para a convivência com a diversidade.

Hoje, porém, as imagens da cidade como um vício, divulgadas pelo cinema nacional, estariam diretamente relacionadas com as imagens brutais da violência encontradas, sobretudo, em territórios de exclusão e nas fraturas urbanas, uma configuração que Ivana Bentes (2007) chamou de "jardins exóticos". A autora questiona justamente a recorrência de produções explorando imagens tanto da favela quanto do sertão, caracterizando um verdadeiro movimento de "tipicidade" da pobreza. As cenas de miséria presentes nessas obras estariam, segundo Bentes (2007, p. 244), acabam contribuindo para a construção de um imaginário perverso, pois "[...] essa visibilidade midiática não implica uma real intervenção no estado de pobreza, que se torna o centro de um discurso humanista e midiático que transforma a denúncia em uma banalidade [...]"; o que, de alguma forma, ajuda a reforçar signos, estereótipos e uma espetacularização da miséria presentes no quadro nacional. Nesse sentido, observamos que a diferença do cinema atual para o cinema do passado – ou, mais especificamente, para o Cinema Novo – é uma abordagem mais ampla, no que concerne à diversidade de temas que narram as margens da cidade através da violência, da população excluída e de espaços estigmatizados como favela, periferia ou gueto.

A percepção da vida urbana apresentada pelas narrativas contemporâneas foi alcunhada por Beatriz Jaguaribe (2007) de "choque do real". Nas suas palavras, "[...] novos códigos realistas centrados em personagens marginais, violência urbana, pobreza, estão produzindo narrativas e imagens que oferecem o 'choque do real'

[154] "[...] William Blake (1757-1827) [...] [, por] intermédio da poesia e das artes visuais, [...] dialogava com a sociedade inglesa na transição dos séculos XVIII e XIX. Em sua obra podemos perceber qual era a visão do artista sobre a cidade de Londres, e sobre outras questões como o Romantismo, a arte, os ecos políticos e sociais da Revolução Francesa, as dissidências religiosas protestantes, o uso do tempo e da razão, sobre os trabalhadores adultos e os pequenos limpadores de chaminés que caminhavam por entre a neve. Esse caleidoscópio de eventos, pensamentos e pessoas foi observado por Blake na construção de sua interpretação sobre a sociedade moderna industrial." (DUARTE, 2014, p. 470-471).

[155] Fiódor Dostoievsky (1821-1881) foi um escritor, jornalista e filósofo russo, nascido em Moscou. Percebemos que "[...] em Dostoievsky a grande cidade, as luzes, as fantasias do poder e da glória, funcionam como armadilhas, que atraindo ambições e aspirações legítimas, acabam sempre por impor desilusões e fracassos." (PAULA, 2006, p. 262).

como parte do pacto mimético com espectador.” (JAGUARIBE, 2007, p. 111). É uma visibilidade de códigos e registros de um imaginário bastante próximo da realidade vivenciada nas cidades brasileiras, que se transformaram em territórios do medo e da violência:

> Os filmes brasileiros contemporâneos que falam da favela refletem um momento de fascínio por esse “outro social”, em que os discursos dos marginalizados começam a ganhar um lugar no mercado: na literatura, na música (*funk*, *hip-hop*), discursos que refletem o cotidiano de favelados, desempregados, presidiários, subempregados, drogados, uma marginalidade “difusa” que ascendeu à mídia e aparece nessa mesma mídia de forma ambígua. Pobreza e violência que conquistaram um lugar no mercado como temas de um presente urgente. (BENTES, 2007, p. 248).

Ainda que essas produções possam construir de forma ambígua a visibilidade da cidade, não podemos ignorar o poder de tais imagens, ao dar destaque a graves problemas sociais e à violência urbana existentes no país. Muitas vezes de forma áspera, brutal e cruel, o cotidiano urbano de exclusão é trazido à tela sem nenhuma perspectiva de mudança ou transformação. Muitos dos conflitos sociais presentes nesses territórios criados pelo cinema são explicados justamente pela impossibilidade de acesso aos bens de consumo e ao direito de usufruir de todos os recursos e benefícios que a cidade pode oferecer, em função da barreira do poder aquisitivo.

Parece haver certo imobilismo que na forma como são caracterizados os sujeitos urbanos que convivem nesses espaços, não no sentido de registrar a impossibilidade de transcendê-los, mas sim de visualizá-los como *lugares na paisagem* ou sujeitos nela impressos, atravessados por dramas diários compartilhados nesses espaços. Sob esta ótica, os espaços subalternos da cidade ganham corpo, tornando-se, em muitas produções contemporâneas, o centro da narrativa como, por exemplo, no documentário *Notícias de uma guerra particular* (1999) e no longa *Cidade de Deus* (2002), ambos de Fernando Meireles e Kátia Lund. Essas produções são responsáveis por trazer de volta os espaços recônditos da cidade para o cinema nacional. A favela, os seus moradores e as diversas tensões cotidianas resultantes da presença do tráfico de drogas ganham destaque nas telas nessas produções[156].

[156] Dos muitos filmes nacionais produzidos a partir de 1999 que abordam a questão da favela e sua imbricação com o tráfico de drogas, a violência e a pobreza, a conjuntura carioca ganha destaque nos seguintes longas: *Cidade de Deus*, dirigido por Fernando Meirelles (2002), *Quase dois irmãos*,

Segundo Giovana Zimermman (2016), a redescoberta do morro pelo cinema nacional pode ser enxergada no “panorama favela”*,* que se constituiu de acordo com dois sentidos: o primeiro refere-se propriamente ao formato do filme, que conduz o espectador ao tempo e ao espaço percebidos como realistas; o segundo, por sua vez, diz respeito ao panorama como espetáculo, que prende o olhar do espectador pela novidade apresentada. No caso dos filmes citados, comparece o segundo sentido, a favela enquanto espetáculo. De fato, Lucia Nagib (2006) afirma que, após o longa *Cidade de Deus,* a favela, no cinema nacional, veio a formar um gênero que hoje é elencado entre os tradicionais. De fato, a produção contemporânea sobre esses espaços de exclusão, além de ter se tornado constante a partir de *Cidade de Deus,* passou a ser requisitada pelo grande público, que lotou as salas de cinema de todo país; lembremos, por exemplo, do sucesso do filme *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, antes mesmo da sua estreia nos cinemas.

Cidade de Deus narra a história do surgimento do tráfico de drogas e da violência, presentes em um conjunto habitacional que dá nome ao filme, localizado no Rio de Janeiro. Do ponto de vista de Buscapé[157], narrador/personagem, o conjunto habitacional Cidade de Deus é apresentado ao espectador desde o seu surgimento, na década de 60, até a sua transformação em uma favela disputada por grupos de traficantes de drogas, que constroem seus domínios territoriais por meio da criminalidade e da violência. São muitos os personagens trazidos pela narrativa, muitas histórias constroem o lugar e dão sentido à Cidade de Deus. Em sua maioria, são sujeitos de origem pobre, desabrigados de outras favelas por conta de incêndios ou enchentes, que viam esperança no plano habitacional do governo.

> A gente Chegou na Cidade de Deus com a esperança de encontrar o paraíso! Um monte de família tinha ficado sem casa, por causa das enchentes e de alguns incêndios criminosos em algumas favelas. A rapaziada do governo não brincava. Não tem onde morar manda para Cidade de Deus. Lá não tinha luz, não tinha asfalto, não tinha ônibus, mas para o governo dos ricos não importava nossos problemas. Como eu disse, a Cidade de Deus fica muito longe do cartão-postal do Rio de Janeiro.[158]

---

dirigido por Lúcia Murat (2004), *Cidade dos Homens*, dirigido por Paulo Morelli (2007) e *Tropa de Elite*, dirigido por José Padilha (2007), dentre outros.

[157] “Paulo Lins escreveu esse livro com os personagens passando sob a janela da casa dele, e minha maior preocupação foi respeitar esse aspecto: a câmera está vendo a história de dentro da favela. Essa é a razão de ser do filme.” (MEIRELLES, 2002, p. 3).

[158] Transcrição de fala do personagem Buscapé no filme *Cidade de Deus* (2002).

Embora distante das regiões visitadas pelos turistas que vão à cidade, o que ganha corpo na narrativa é justamente o conjunto habitacional Cidade de Deus. O personagem principal acaba sendo um território recôndito da cidade: a periferia assume o papel de centro da narrativa. Vemos uma cidade faminta, na qual a falta de possibilidades e as privações na vida de cada um daqueles moradores refletem a miséria do espaço de forma pungente: o ódio e o desejo de vingança são mediados unicamente pela violência dos atos. Cidade de Deus cresce, transformando-se em uma zona de violência e de criminalidade, onde a guerra pelo tráfico de drogas constrói espaços de poder e dita as regras que organizam a dinâmica da favela, desestimulando, para o espectador, qualquer possibilidade de crença em um futuro promissor.

A favela é mostrada com uma ilha urbana, totalmente distanciada do resto da cidade, sem a presença do Estado, sem leis, sem acessibilidade para o exercício da cidadania. A visibilidade que os moradores e a própria favela ganham no filme não é positiva: “As sequências de matanças, vinganças, assaltos e a morte consecutiva de tantos personagens chegam ao limite de transbordamento, o que geraria uma neutralização da imagem da violência pelo seu próprio excesso.” (JAGUARIBE, 2007, p. 115). O ódio, a vingança, o crime e a morte compõem a moldura que enquadra e congela no imaginário contemporâneo o espaço da periferia/favela em Cidade de Deus. É justamente por conta dessa espetacularização da violência que Ivana Bentes (2007) vai questionar a visibilidade, classificada como perversa, que o espaço da favela ganha no dito cinema da retomada.

Acompanhando o pensamento de Ivana Bentes (2007), podemos conceber o efeito negativo para um território periférico como a favela como a elaboração de imagens que reforçam estigmas, clichês e até mesmo contribuem para a cultura do medo. A naturalização de imagens desse tipo pela mídia é uma tendência na imprensa, contribuindo para o endurecimento e a desumanização, tanto do lugar quanto dos cidadãos que convivem nesses espaços.

Argumentando sobre essa depreciação do humano, Fernanda Salvo (2012) considera o “gênero favela”, tão presente no cinema atual, como um modelo culturalmente atravessado, principalmente por se fundar no pressuposto de que o mundo atual é definido por uma feição midiática e pelo fato de que a iconografia produzida por esses filmes marca lugares de fala e relações de poder. Desta forma, a cidade dos espaços ditos excluídos já estaria previamente associada pelo

espectador ao crime e à marginalidade, alimentando o medo que impera nas grandes cidades e ignorando que nem todos que moram nesses espaços comungam das leis paralelas que ordenam o local, assim como nem toda periferia/favela é lugar de violência.

Tal como a cidade encenada pela literatura, a cidade filmada, como acabamos de perceber, também tem o poder de influenciar no desenvolvimento dos enredos e/ou ser personagem principal. Mesmo não tendo o poder de verbalizar sua fala, o próprio espaço urbano conduz o protagonismo ou influencia na direção dos outros personagens, estabelecendo, uma troca que pode suscitar indiferença ou descoberta de novos sentidos que até então eram ocultados, relativos a algumas partes da cidade.

Há uma conexão direta entre tempo e espaço na filmagem das urbes:

> Seja como pano de fundo das grandes narrativas clássicas seja como ‘personagem’ ativo na construção de um estado das coisas, a cidade, ao constituir-se de volume (espaço) e ao simbolizar mudança (no tempo) ocupa posição privilegiada numa arte cuja elaboração se associa diretamente ao binômio temporal/visual. (SCHVARTZ, 2012, p. 78).

A cidade, neste contexto, ocupa lugar de privilégio dentro da narrativa fílmica. Partindo desta constatação e tendo em mente que as narrativas urbanas produzidas do cinema da retomada em diante dão visibilidade aos espaços mais duros das metrópoles brasileiras, surgem algumas inquietações sobre a capital baiana encenada no cinema contemporâneo. De que maneira Salvador é apresentada na produção do cinema nacional? A Salvador das películas também comunga da violência tão presente nas telas do cinema brasileiro contemporâneo? Trataremos destas questões na próxima seção.

4.1.1 Luz, câmera, ação: Salvador (em) cena

Incrustada numa região considerada nobre, por possuir uma vasta extensão territorial, dividida em Cidade Alta e Cidade Baixa; banhada por um largo manto azul de águas claras e límpidas que praticamente abraça boa parte do seu território e a ilumina; possuidora de uma temperatura tropical que seduz visitante e citadino. A Cidade da Bahia/Salvador, além de possuir todos esses atributos, coleciona hoje outros atributos e pode ser registrada a partir de diferentes miradas: cidade antiga,

cidade moderna, cidade sagrada, cidade festiva, cidade negra, cidade alegre, cidade decadente, toda uma diversidade de faces que buscam refletir a capital baiana no alto dos seus 467 anos de existência[159]. Essa rápida descrição sintetiza algumas maneiras pelas quais Salvador foi apresentada em diversos meios que construíram/constroem a imagem da cidade – e dentre eles destaco aqui o cinema.

Desde sua origem até os dias atuais, a capital baiana foi narrada através de performances[160], de gestos e imagens em que a beleza física e a mistura cultural compõem um repertório hegemônico erigido com base em uma visibilidade que surpreende o observador. São projeções retratando suas praias, topografia, arquitetura antiga, cultura popular e outros que constituem um colorido próprio e conferem a Salvador um caráter de embevecimento. A visibilidade exaltada dessas imagens revela e legitima um perfil de cidade; porém, como já foi discutido na primeira seção desta tese, também esconde sua face rasgada, em desmazelo.

A visibilidade que se alcança ao colocar Salvador em cena erige imagens/imaginários que ocultam aquilo que realmente pulsa nas relações, na sociabilidade do seu cotidiano. Encontrar Salvador refletida neste imaginário implica em nos deixarmos enredar pelo mosaico de uma urbe que atrai tanto por suas melhores quanto por suas piores performances. É evidente que esses atos tendem a contribuir para um repertório que a localiza e a legitima, além de construir um campo de poder e dominação sobre o real. O cinema nos abre um manancial fertilíssimo, no qual podemos observar a demonstração desses gestuais da cidade. A Salvador narrada nos primeiros filmes de ficção[161] baianos muito contribuiu para a construção de um imaginário em que esta é reconhecida como cidade ideal para representar o

[159] Os bairros periféricos têm um importante papel a jogar no tabuleiro desta diversidade, é preciso dizer: “Mesmo com déficits evidentes de infraestrutura, com o quadro generalizado de pobreza, desemprego e problemas ambientais, os bairros populares da metrópole são centrais para a diversidade social e cultural no espaço metropolitano.” (SERPA, 2008, p. 186).

[160] A ideia de performance, no presente texto, está ligada ao que Marvin Carlson (2010) denomina de “modelo de comportamento reconhecido e codificado culturamente”. Por este conceito, em se tratando de cidade, esse comportamento está associado ao plano do simbólico, dos discursos, dos modos e imagens pelos quais a cidade é representada e reconhecida.

[161] A produção de filmes de longa-metragem na Bahia teve início no final da década de 50. Como afirma André Setaro (2010, p. 37): “Foi a época do ‘Ciclo Bahiano de Cinema’, que aconteceu entre 1959 e 1963, quando a cidade se viu mobilizada para a feitura de longas-metragens altamente profissionais: *Barravento,* de Glauber Rocha; *A grande feira* e *Tocaia no Asfalto,* ambos de Roberto Pires.”.

país, numa época em que a capital baiana passava por significativas transformações urbanas e, principalmente, culturais[162].

Segundo Maria do Socorro Carvalho (1999), entre o final da década de 50 e início de 60, Salvador despertava interesse em cineastas brasileiros e estrangeiros, principalmente por ser uma cidade com dimensões culturais diversas (música, dança, religião) que poderiam representar a síntese do país; também dispunha de uma beleza física que motivava a retratação de um ambiente colorido do espaço citadino. Estas eram particularidades únicas que a cidade oferecia, em seus contrastes, belezas e, sobretudo, em sua riqueza cultural. Por estes predicados é que, como afirma a autora, Salvador entraria definitivamente para o panorama cinematográfico brasileiro[163]. Embora houvesse um esforço da imprensa local para divulgar a cidade em amplo processo de transformação e modernização, parece ter sido a face de uma cidade com grandes contrastes sociais que deu o tom dos filmes produzidos sobre a capital baiana nesse período[164]. Como exemplo, temos o longa *Bahia de Todos os Santos* (1960), de Trigueirinho Neto, cujo título, além da óbvia menção ao acidente geográfico, nos remete ao livro escrito por Jorge Amado quarenta e seis anos antes do filme, o seu guia de ruas e mistérios de Salvador[165].

Diferente da proposta do escritor baiano, que narra Salvador pelo olhar da sensibilidade e do desejo, o filme do cineasta paulista Triguerinho Neto levou para as telas a capital baiana vista pelo prisma da pobreza, da miséria e do enfrentamento de classes, presentes no cotidiano da cidade durante o governo de

---

[162] Segundo Antonio Risério (2004, p. 525), havia um empenho por parte da intelectualidade local de elevar novamente a Cidade da Bahia ao circuito das cidades desenvolvidas e importantes do país: "Entre o final da década de 1940 e o início da de 1960, num país que velejava por mares democráticos, acelerando a sua marcha urbano-industrial, a Bahia se abriu a um considerável fluxo internacional de informações, que iria desembocar, adiante, em movimentos que, como o Cinema Novo e a Tropicália, alterariam definitivamente o panorama cultural brasileiro. [...] Glauber Rocha 'está sendo derrotada na própria província'.".

[163] Cineastas como Nelson Pereira dos Santos, Trigueirinho Neto, Anselmo Duarte, Roberto Rosselini e Leonardo Rancanelli estiveram na cidade em busca de particularidades e nova paisagem para suas produções. "O sonho parecia que se realizava: a Bahia tornava-se ponto de referência para a arte cinematográfica no Brasil. E Salvador buscava o título de 'capital brasileira do cinema'. A motivação era grande. Atraídos pela beleza e pela riqueza cultural da cidade, chegavam à capital baiana produtores e realizadores, não somente brasileiros, mas também estrangeiros." (CARVALHO, 1999, p. 204).

[164] Maria do Socorro Carvalho (2003, p. 83), em seu texto *A nova onda baiana*, afirma que: "A busca de um cinema vinculado a questões sociais, em geral, e as discussões em torno dos problemas da sociedade baiana, em particular, talvez seja a característica mais marcante do conjunto de filmes produzidos pelo Ciclo do Cinema Baiano (1958-1962).".

[165] *Bahia de Todos-os-Santos*: *guia de ruas e mistérios* (AMADO, 2012), publicado originalmente em 1944, é pintado com a paleta do mistério e do desejo, que fascinam o leitor na busca por vivenciar os cenários, as histórias, as velhas ruas, os costumes, as festas, as misérias, as alegrias, as diversas igrejas, o candomblé, os santos e orixás descritos por Jorge Amado.

Getúlio Vargas. O corpo da cidade nos é apresentado por um viés de cor e classe; o tema urbano é vinculado ao espaço da desordem, da falta de decoro: até mesmo, acontecimentos que lembram aspectos de uma cultura primitiva estão associados aos negros baianos, ao passo que a ideia de decoro, o espaço dito “civilizado” e urbano, está associado à presença da população considerada não negra.

Essa dicotomia pode ser percebida no perambular de Tonico, personagem principal da trama, pela cidade antiga de Salvador. Ele é o responsável por apresentar os dois núcleos da narrativa. De um lado estão os negros e pobres: Tonico é fruto da união de uma mulher negra de origem humilde, moradora de uma comunidade de pescadores – cuja liderança pertence a sua genitora, a mãe de santo Sabina – com um pai branco desconhecido. Como filho que renega a sua origem e tradição, o personagem prefere viver distante da mãe e da comunidade religiosa liderada por sua avó. A coletividade praieira teme os orixás e vivencia de perto a violência do Estado na perseguição aos cultos afro-brasileiros. São negros pobres que vivem do mar e da proteção de Mãe Sabina, são os excluídos dos bens da cidade. O outro núcleo da trama é composto por não negros, como também por negros que dispõem de algum recurso para viver no centro propriamente urbano, no espaço da lei, das regras e das possíveis lutas por melhores condições de vida. O Cais do Porto, localizado na Cidade Baixa, surge como palco principal dos contrastes sociais e das lutas de resistência por melhores condições de vida na cidade. É nesse espaço que Tonico passa boa parte da trama, local onde se concentra a gente pobre e negra da cidade, como também os poucos ricos e brancos que perambulam pela cidade filmada.

Se Trigueirinho Neto queria expressar a convivência harmônica entre as etnias habitantes de Salvador, o espaço do cais é o local onde percebemos as relações sociais presentes nos espaços públicos da cidade. A Cidade Baixa, onde está localizado o cais de Salvador, é narrada como espaço de circulação, da diversidade e da multidão.

Vale ressaltar, porém, que essa multidão, na cidade de Salvador representada no filme, é pobre e tem cor de pele bem definida. Trata-se, em sua maioria, de homens negros desempregados que sobrevivem de algum trabalho que arranjam como estivadores no porto. Cansados de tanta exploração, resolvem reagir, realizando uma greve por melhores condições de trabalho. O tumulto acaba sendo combatido pela polícia e, como consequência, um dos líderes do movimento,

amigo de Tonico, é morto no meio da multidão. O esgarçamento do tecido social exposto pelo conflito traz à tona as vastas contradições presentes no filme do cineasta paulista: não há uma harmonia étnica na cidade como se pensou propagar. Como aponta Carvalho: “O filme trataria de questões sociais e políticas. Mais particularmente, discutiria o problema da integração racial, ‘combatendo o racismo que desonra tantas civilizações.’” (1999, p. 208).

Se a maioria de negros é tratada como desordeira, sem possibilidades, direitos e sempre subjugados, por outro lado, é na população branca que se concentra o poder de coibir, de reprimir atitudes e a religião de matriz africana, de gerar o antagonismo que dá a partida nas tensões presentes na capital baiana narradas pelo cineasta paulista.

A propósito dessa representação, chama atenção o contraste: vemos surgir, no início da narrativa, uma imagem de reiteração de Salvador como sendo propícia à convivência harmônica pautada na miscigenação; com o andamento da história, porém, quando observada mais de perto a estrutura da sociedade, percebemos um grande conflito nas relações sociais presentes nesse espaço urbano, principalmente quando o foco recai sobre as áreas ocupadas majoritariamente por negros.

No período compreendido como Cinema Novo muitas das imagens produzidas sobre Salvador nos remetem a uma cidade provinciana, definida pelo abismo entre as classes presente nos espaços urbanos. Neste sistema heterogêneo, para uma pequena parcela (ricos) estão destinados os ambientes mais desenvolvidos e o direito aos bens urbanos, enquanto aos pobres são designados os territórios de exclusão ou de luta.

Mais do que essa cidade partida em classes, contudo, a Salvador se permite narrar também a cultura negra que habita os espaços relegados da cidade. O candomblé é representado em muitas produções que transcorrem na capital baiana, porém a questão da discrepância econômica, associada aos negros da cidade, ganha muito mais enfoque do que a própria questão da religião afro-brasileira, visto que a politização da inserção do negro nos longas desse momento tornou-se um modelo a ser seguido[166], no intuito de revelar a cara do país no campo cinematográfico. A perspectiva recorrente tratou de uma máxima segundo a qual a

[166] À guisa de exemplo, podemos citar *Barravento* (1962), de Glauber Rocha; mesmo que demonstre a inserção da cultura afro-brasileira, o que prevalece no filme é a questão social. A esse respeito, argumenta João Carlos Rodrigues (2001, p. 102): “Barravento é assim um filme revolucionário no estreito sentido do termo e aceita a máxima marxista de que ‘a religião é o ópio do povo’.”.

desigualdade econômica justificava o racismo. No entanto, mais de meio século depois, muda-se o ângulo, mas a ótica ainda permanece a mesma, quando se trata de perceber Salvador em suas tensões étnicos raciais.

O cinema contemporâneo apreende Salvador por performances, nas quais, mais uma vez, o corpo citadino se apresenta em zonas nas quais a exclusão e a pobreza prevalecem, ainda que seja, agora, um corpo urbano mais velho, dotado de maiores extensões territoriais do que aquele apresentado pela produção cinemanovista. Nas imagens do cinema atual, Salvador mostra um cotidiano fragmentado, que dialoga diretamente com o espaço em que a narrativa está inserida. São imagens que expõem a capital baiana de forma brutal, visceral, escancarada, em lugares corrosivos, onde casarões antigos, velhos centros degradados, periferias abatidas pela dor e pela desesperança ampliam os sintomas de uma cidade sem expectativas, sem grandes investimentos nos ideais da utopia moderna. Nesse sentido, observamos a falência de imagens fílmicas que consagram Salvador como sendo a cidade do futuro, a cidade da luta coletiva por melhores condições de vida; esse imaginário faz parte de um passado e ficou fixado apenas nas imagens produzidas no momento em que esta forma de encarar a cidade dominava o horizonte de possibilidades.

Hoje percebemos uma urbe encenada com as cores da diversidade, das contradições, dos desejos e frustrações cotidianas, que não busca transformações coletivas para o seu presente. Os filmes narram Salvador sem grandes incursões por imagens que busquem resolver os seus problemas coletivos, até porque a cidade contemporânea é refratária a qualquer quadro pré-fixado.

Salvador sempre se instituiu no universo das ambiguidades, por não se deixar narrar por inteiro, pelas diversas contradições de imagens que ao mesmo tempo atraem e repelem os observadores. Por outro lado, percebemos também imagens de uma cidade extravagante que se maquia, travestindo-se em suas melhores paisagens, petrificadas no ideal de paraíso e acolhimento. Mascarada, sobretudo, por uma suposta alegria e uma rica cultura popular, que envolvem a todos com seu cheiro, sua brisa e sua cor.

Certamente, convivendo com o lado da exuberância, Salvador é uma grande metrópole imersa em experiências extremas de pobreza, solidão e violência, que arremetem diariamente contra o seu cotidiano, desmanchando ornamentos anteriormente dados. E é na associação das mazelas com a topografia espetacular

que podemos ver a cidade narrada em longas de ficção produzidos a partir de 2005, período que integra a *Novíssima onda baiana*[167]*.* Ficaremos aqui com as performances de Salvador empreendida nos seguintes filmes, nos quais a capital baiana se encontra no cerne das narrativas: *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado (2005); *Ó, paí, ó*, de Monique Gadenberg (2007); *Estranhos*, de Paulo Alcântara (2009); e *Trampolim do Forte*, de João Mattos (2010). Essas películas, além de exporem a cidade contemporânea, também privilegiam a ótica do cinema da retomada, abordando questões relacionadas aos dramas individuais vivenciados em espaços de subalternidade. Não queremos afirmar que os filmes nacionais produzidos nesse momento são engessados apenas em imagens que traduzem a capital baiana nessa perspectiva, é preciso ressalvar; o nosso intento é perceber como a produção recente expressa a cidade como lugar do confronto e da tensão, no que tange, principalmente, ao acolhimento da alteridade.

Em *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado (2005), as primeiras imagens de Salvador são apresentadas através de um quadro panorâmico, que flagra a cidade em um horizonte distante. Encoberta pelo manto negro da noite, apenas a Cidade Alta e a Cidade Baixa podem ser percebidas, a partir dos pontos de luz que iluminam toda a extensão do horizonte e norteiam, juntamente com a presença do inconfundível Elevador Lacerda, a visão dos aflitos tripulantes que necessitam chegar o quanto antes em solo soteropolitano. Embora a cidade pareça distante e o barco de salvamento não disponha de tantos recursos tecnológicos que permitam maior velocidade à viagem, o colo de Karina e a seriedade de Deco dão ao personagem ferido esperanças de que logo estará a salvo na cidade.

A cena é antecedida por um breve desentendimento ocorrido em uma rinha de galos no Recôncavo. Os amigos, juntamente com Karina, resolveram, antes de prosseguir viagem, atracar o *Dany Boy* nas águas calmas da cidade de Cachoeira. O local escolhido tinha predominância de público masculino e oferecia, como grande

[167] Segundo Maria do Socorro Carvalho (2011), trata-se de um movimento do cinema baiano que se desenvolve em surtos, explicado principalmente pela falta de uma estrutura econômica que possibilite sua produção em longa escala de tempo. A "*novíssima onda baiana"* faz referência direta ao movimento que inaugura uma importante produção cinematográfica na Bahia, a "nova onda baiana" (1958-1962)". Desde 2001, a *novíssima onda* aponta para cerca de 840 filmes produzidos na Bahia, sendo 37 longas-metragens. Interessante é perceber que muitos dos filmes trazem Salvador como personagem: "Essa é uma questão a se pensar também em relação ao cinema que se realiza hoje, pois a cidade novamente faz-se personagem principal em suas produções mais recentes, como *Cidade Baixa* (Sérgio Machado, 2005); *Eu me lembro* (Edgar Navarro, 2006); *Ó, paí, ó* (Monique Gadenberg, 2007); *Esse moços* (José Araripe Jr., 2007) e até no documentário *Samba Riachão* (Jorge Alfredo, 2001)." (CARVALHO, 2011, p. 63).

espetáculo da noite, uma luta entre galos de briga. O que deveria ser apenas um momento de descontração e prazer tornou-se em tragédia que uniu ainda mais os três personagens, Naldinho (Wagner Moura), Deco (Lázaro Ramos) e Karina (Alice Braga).

Naldinho é ferido ao proteger seu amigo Deco dos insultos racistas de um homem embriagado (encenado por José Dumont), que realizara anteriormente apostas nos galos lutadores. O desespero por salvar seu grande amigo faz com que Deco solicite de Karina, que a essa altura já havia desistido de seguir de barco com os amigos para Salvador, ajuda para transportar o personagem ferido.

No mar escuro da Baía de Todos-os-Santos, algumas raras embarcações distantes e a cidade ao longe são as únicas testemunhas da fuga e da agonia dos jovens, que anseiam por chegar o quanto antes à capital baiana, em busca de possível socorro. O som ao fundo, entremeado pela respiração ofegante de Naldinho, contribuem para a tensão dos planos iniciais em que a cidade é mostrada.

Salvador surge nas primeiras cenas como a cidade do desejo, a cidade que socorre e ao mesmo tempo que acolhe os filhos em perigo. Embora tal cena crie toda uma expectativa de que chegar à cidade seja possibilidade da cura para o personagem, ao longo da narrativa o que se desdobra é uma Salvador cruel e violenta. A cidade atravessa o cotidiano dos personagens (e vice-versa), mas eles estão desamparados, entregues à própria sorte. São pessoas deslocadas, que ocupam os restos que a cidade oferece. O fato de os personagens não terem moradia ou emprego fixo e viverem à deriva nos espaços urbanos revela a relação direta entre os corpos e os espaços citadinos. O amor é a expressão maior na vida dos três personagens e surge como possibilidade de existir, de se fixar e de se constituir como membro de uma comunidade.

Ainda nessas primeiras cenas, o filme *Cidade Baixa* nos revela a forte presença do individualismo na cidade contemporânea. Pessoas solitárias se movem pela noite em busca de um Outro para interagir, porém a interação acaba em briga, ao ser manchada pela intolerância para com a alteridade.

Antes mesmo de visualizarmos na tela a imagem da cidade, a capital baiana é o elo principal que une o trio de personagens. Karina surge na vida dos amigos ainda no Recôncavo. A personagem necessita de uma carona para a capital baiana. Como perdera o ônibus e os meninos seguiam para o mesmo destino, surge na carona uma forte ligação de amor, que percorre todo desenvolvimento da trama. O

amor entre os três e entre cada casal particularmente se dá com tamanha intensidade que culmina no abalo da amizade dos velhos amigos. O triângulo amoroso constituído por uma garota de programa e dois amigos de infância dá o tom do filme, de fato. *Cidade Baixa* narra a história de gente simples, de sujeitos à deriva na cidade contemporânea. Como argumentou Sérgio Machado, em entrevista concedida a Revista Época:

> O *Cidade Baixa* fala de gente à deriva. Tentei entender estas pessoas através das suas relações amorosas. Quis fazer um filme sobre gente. Cidade Baixa não é um tratado sobre putas e malandros ou sobre a classe baixa da Bahia. Acho que o meu filme traz uma visão de dentro desse universo, um olhar delicado sobre uma realidade dura. (MACHADO, 2005, p. 3).

A cidade onde a vida acontece, como bem definiu Milton Santos (2008), pode ser considerada, no filme de Machado, a expressão mais representativa para observarmos os espaços de exclusão, habitados por aqueles que vivem nas margens de Salvador. Casarões degradados, ruas e becos desertos e em penumbra, vielas suspeitas, avenidas movimentadas: a cidade-terreno, a cidade--corpo ganha dimensão cinematográfica, por meio de recortes motivados pelo dia a dia dos personagens.

Vale salientar que esse cotidiano está ligado ao submundo[168] da cidade. Sérgio Machado traça um perfil de Salvador que mapeia espaços de exclusão, caracterizados principalmente pela vida urbana que circunda a Cidade Baixa (bairro do Comércio) e se estende até avenidas mais modernas (bairro da Pituba). Lugares que constroem imagens de um corpo urbano minado por contradições, dialogando diretamente com os dramas dos personagens em cena. A cidade parece ser a grande protagonista do filme, principalmente se levarmos em consideração o comentário do próprio cineasta:

> O *Cidade Baixa* foi filmado deixando espaços para serem preenchidos pelos atores, pela equipe, pela cidade, pelos acasos. Fomos incorporando coisas que rolaram durante as filmagens e acho que isso só foi completamente possível porque estava claro desde o início onde [sic] é que nós gostaríamos de chegar. (MACHADO, 2005, p. 2).

Se as cidades têm sua topografia particular e assumem a cada dia sua própria dinâmica, podemos considerar que os personagens da trama são

[168] O submundo e seus respectivos ambientes, em Salvador, serão desenvolvidos em seção seguinte.

atravessados por ela e se tornam o próprio escopo, o motor principal da narrativa. No filme de Sérgio Machado, a Cidade Baixa protagoniza uma das várias faces que representam a capital baiana, escancarando na tela a sua decadência. A Feira de São Joaquim é identificada como um desses lugares:

Figura 32 – Feira de São Joaquim, Cidade Baixa

Fonte: CIDADE Baixa. Direção: Sérgio Machado. Produção: Karim Aïnouz; Sérgio Machado; Adriana Rattes e Gil Vicente Tavares. Intérpretes: Lázaro Ramos; Wagner Moura; Alice Braga; Harildo Deda; Maria Menezes; José Dummont; João Miguel; Dois Mundo; Olga Machado; Debora Santiago; Valéia; Ricardo Luedy e outros. Roteiro: Sérgio Machado e Karim Aïnouz. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2005. 1 DVD.

As mais variadas cores e pessoas marcam a feira, não apenas como lugar da diversidade, como também das mazelas sociais. Estas podem ser vivenciadas nos seus logradouros labirínticos de becos e vielas. A Feira de São Joaquim parece pertencer a um outro tempo e a um outro espaço de Salvador. No filme, embora seja um espaço de desrealização, como referiu Bhabha (2002), ali ainda parecem resistir os encontros e a sociabilidades da cidade.

Este local, de gente simples e pobre, é o grande responsável pela união dos meninos Naldo e Deco. Nas memórias de Deco, desde muito novos eles perambulavam pelas ruas da feira praticando pequenos delitos, roubando os distraídos que por ali que caminhavam e espionando as mulheres que lavavam roupa próximas a uma prainha, localizada atrás da área comercial. Tornaram-se adultos e o mesmo espaço, que abastece boa parte das casas mais simples da cidade, continuou a mantê-los unidos, pois passaram a depender do movimento da feira para o sustento. São Joaquim, portanto, ao mesmo tempo em que é

representada como local de trabalho, de acolhimento e de sociabilidade, também é palco de malandragem e de acesso à criminalidade[169].

Ao produzir a relação entre a coisa possuída e o homem no mundo contemporâneo, a Feira de São Joaquim reflete, para além dos prostíbulos, o que há de mais perverso, quando pensamos na vigência do capitalismo e seu *modus operandi* de exploração: o mais forte vence e dissemina a espoliação dos mais fracos.

É a partir do viés explorador/explorado que o personagem Dois Mundos assume o lugar de poder na feira. Como demonstra ter mais bens do que os demais, Dois Mundos tem autoridade presumida, além de movimentar a feira economicamente com carga e descarga de mercadorias. Ele é o porta voz da violência mais sádica, seduzindo pessoas desfavorecidas para o mundo do crime. Salvador, em *Cidade Baixa*, é revelada em seus instintos mais cruéis, tem transposta para o ecrã seus espaços mais indigestos, nos quais a pobreza, a miséria e a brutalidade dominam as imagens sobre a cidade. Ao mesmo tempo, em contraponto, a cidade é representada pela relação amorosa, uma das formas de resistir – ou de se entregar completamente ao caos.

Se a Cidade Baixa e a Feira de São Joaquim são os principais territórios motrizes responsáveis pelo desenvolvimento da ação no recorte da cidade retratado na película de Sérgio Machado, abrangendo a cidade-território/cidade-corpo, onde a narrativa transcorre.

Em *Ó paí, ó*, de Monique Gardenberg (2007), o Pelourinho constrói as principais performances de Salvador nas telas.

[169] O arsenal de violência que explode nos espaços de exclusão da cidade será discutido em seção posterior.

Figura 33 – Pelourinho (Centro Histórico), filme *Ó paí,ó*

Fonte: Ó PAÍ, Ó. Direção: Monique Gardenberg. Produção: Augusto Casé; Paula Lavine e Sara Silveira. Intérpretes: Lázaro Ramos; Dirá Paes; Wagner Moura; Stênio Garcia; Luciana Souza; Emanuelle Araújo; Rosa Jamille Alves; Cidnei Aragão; Yolanda Merry Batista; Érico Brás; Ednalva Carvalho; Mateus Ferreira da Silva; Felipe Fernandes; Natalia Garcia e outros. Roteiro: Bettine Silveira; Dudu Miranda; Márcio Meirelles e Monique Gardenberg. Rio de Janeiro: Globo Filmes; Dueto Filmes; Dezenove Som e Imagens; Natasha Filmes, 2007. 1 DVD.

O filme versa sobre uma parcela da periferia negra e pobre que vivencia o cotidiano de luta para permanecer no centro de Salvador, após a remodernização do Pelourinho. Percebemos a postura da cidade negra resistindo às transformações urbanas e ao embranquecimento que se impunham ao novo local. O que antes se constituía como espaço velho e decadente, frequentado pela população das margens da cidade, se tornou, com a modernização da década de 1990, um complexo de casarões coloridos e restaurados, onde se exibe um verdadeiro espetáculo ao ar livre para atrair turistas e seu capital. Como bem definiu Lívio Sansone (1995, p. 59), os sentidos e os símbolos do Pelourinho já assumiram quatro caracterizações ao longo da história, sendo “[...] centro do poder branco, por excelência, do pelourinho onde o escravo apanhava; centro da baixaria; centro da cultura negro-juvenil e, obviamente, centro de um certo tipo de Bahia em forma de Bahiatursa.”.

Antes da maquiagem remodeladora, o Pelô, como é conhecido, era habitado pela população pobre da cidade, em sua maioria malandros, prostitutas e famílias sem grandes recursos financeiros, que residiam nos casarões e percorriam

diariamente o chão de pedras, imprimindo um perfil ao local. A refuncionalização desse espaço trouxe consigo a necessidade de estampar uma nova imagem e uma nova sociabilidade ao Centro Histórico.

Em se tratando de Salvador, essa nova expressão tem precedente e cor. Se retornarmos aos ideais de melhoramento urbano desenvolvidos na cidade no início do século XX[170], perceberemos que os ares da modernidade, para a elite local, eram barrados pela grande quantidade de pobres, negros e negras que perambulavam pelas ruas. Segundo Fernando da Rocha Peres (1999, p. 43), a ideia de expulsar os afrodescendentes do espaço urbano, objetivando promover a modernização, foi reivindicada por uma pesquisa feita com os leitores do *Jornal de Notícias*, que defenderam palavras de ordem como: “Emigração do elemento negro”, “Une compagnie pour l’exportation dês negres de race” “Deportação da raça negra”, “De imergir metade dos negros”.

Da tensão entre a mecanização de um cotidiano imposto para atrair turistas e o embate com um passado que tenta resistir à fúria da desterritorialização emerge uma que Salvador ganha as telas do país em 2007. A cidade encenada nas telas é negra, pobre e busca na lide diária a oportunidade para permanecer no espaço remodelado. Tudo isto é elaborado com base em discursos e imagens que perpassam o que costuma referenciar como identidade baiana, veiculada, sob muitos aspectos, sob a ótica de estereótipos e clichês, ao apresentar sua versão da cultura afro-baiana. Em entrevista veiculada no jornal *A Tarde*, a cineasta Monique Gardenberg comenta as motivações que a levaram produzir o filme:

> O que eu tenho, e está sempre comigo, é motivação política. [...] *Ó paí, ó* fala da população negra. No Brasil, a gente teve a bênção de ter os blocos afros baianos, que trouxeram o orgulho e a postura de dignidade. Mas é importante continuar falando. O preto, no Brasil, ainda está ligado a classes inferiores. Estamos longe de qualquer conquista significativa. A busca por justiça social move os filmes que faço. (GARDENBERG, 2016, p. 2).

[170] Atribui-se ao primeiro governo de J. J. Seabra (1912-1916) os melhoramentos físicos que elevariam a cidade ao campo da modernidade. Tais mudanças vinham acompanhadas do pensamento higienista da medicina da época, que pregava reformas nas cidades de ruas estreitas, insalubres, mal iluminadas e focos de doenças para a população citadina. Para melhorar a qualidade de vida, era necessário modificar a paisagem, era preciso pensar uma nova Bahia, modificada em sua estética e em seus costumes, o que significava expulsar do espaço urbano a ideia de barbárie trazida pela população baiana pobre, representada predominantemente pela população negra. (MEIRELES, 2013).

Antes de prosseguirmos, vale ressaltar que o filme é uma adaptação da peça teatral de Márcio Meirelles, encenada pelo Bando de Teatro Olodum[171] em 1992. A obra, juntamente com *Bai bai Pelô* e *Esta praia é nossa,* compõe a Trilogia do Pelô, sobre as transformações que ocorreram na década de 90 no centro histórico da capital baiana. O conjunto de peças expõe os estigmas de um local que antes era visto como espaço da marginalidade e se tornou, após a reforma, o palco principal de uma teatralidade baiana. Essas temáticas foram abordadas pela trilogia, que levou ao tablado baiano o cotidiano perverso enfrentado pela maioria da população afrodescendente de Salvador. Tal como a narrativa de Meirelles, o filme também é encenado, em sua maioria, pelos atores negros integrantes do bando, o que possibilitou, através do sotaque desses atores baianos, maior proximidade com a cidade real.

Vale registrar também que, diante do sucesso alcançado pelo filme, em 2008 *Ó paí, ó* se transformou em minissérie exibida pela Rede Globo de televisão e mais uma vez a cidade negra de Salvador e muitos dos atores do Bando de Teatro Olodum ganharam projeção nacional. Esse fato pode ser visto como avanço na afirmação e visibilidade de negros e negras atuando na teledramaturgia brasileira, principalmente se levarmos em consideração a pesquisa de Joel Zito Araújo (2008), que afirma a negação do negro na produção da teledramaturgia nacional e a propagação da ideologia do branqueamento durante 50 anos. Na contramão da segregação, a série[172], também dirigida por Monique Gardenberg, contribui, em passos lentos, para destituir o mito de democracia racial que impera na produção do audiovisual nacional.

A película *Ó paí, ó*, além de uma cidade negra imersa em estratificações sociais, levou ao cinema a capital baiana marcada por um forte discurso de

[171] O elenco de atores negros pertencente ao Grupo Cultural Olodum se originou em 1990, sob a direção de Márcio Meirelles e Chica Carelli, com o intuito de levar para os palcos do teatro baiano as problemáticas étnicas e raciais enfrentadas por negros e negras na capital baiana. Hoje o grupo continua atuando na cidade e conta com mais de 30 componentes, todos oriundos de oficinas e seleções promovidas regularmente. Com uma linguagem própria e contemporânea, o Bando, tal como é chamado, já produziu cerca de 20 espetáculos de teatro – além de atuações no cinema e na TV – e ganhou expressão nacional. Essa visibilidade do bando na mídia nacional se deu principalmente após a veiculação do filme *Ó paí, ó,* que projetou atores e atrizes tais como Érico Braz e Luciana Souza, só para citar alguns.

[172] Segundo André Luís Santana (2010), a série pode ser considerada como afirmação da militância negra na TV, por ter um elenco composto, em sua maioria, por atores negros e negras baianos, originados do Bando de Teatro Olodum. A série representa a afetividade negra presente tanto na solidariedade, quanto no amor, entre os atores negros. “Há beijos entre os negros, algo raro nas produções audiovisuais e as histórias de amor não são encerradas por uma rajada de balas e sangue.” (SANTANA, 2010, p. 10).

baianidade, seja pelos espaços territoriais que constroem esse discurso, seja pelo repertório cultural que institui esta baianidade. O filme é ambientado no centro de Salvador, em torno de um velho casarão (cortiço), lugar habitado por uma miscelânea de pessoas, com muitas histórias de vida para contar[173]. *Ó paí, ó* retrata o Pelourinho restaurado/decadente como palco onde desfilam alegres baianas, exaltando as melhorias ocorridas no terceiro mandato de Antônio Carlos Magalhães (ACM) como governador do estado da Bahia (1991-1994), dançando, vendendo acarajés nos espaços das festas, configurando o espaço de encenação de uma certa baianidade. Por outro lado, o Pelourinho é o lugar habitado por pessoas postas de lado pelo progresso urbano, ilhadas no centro antigo da cidade, vítimas do *boom* do turismo nacional e internacional. Eles são os figurantes indesejados deste palco de encenação da baianidade.

O filme coloca muitos temas em foco: machismo; racismo; homossexualidade; prostituição; proliferação das denominações evangélicas, em um contexto outrora dominado pelo candomblé e por uma leitura popular do catolicismo; menores infratores; extermínio de menores; e muita, muita pobreza. Uma profusão de conteúdos expostos ora como comédia, ora como tragédia, sempre orbitando a situação de pobreza dos moradores do cortiço e a violência urbana. *Ó, paí, ó* discutiu, ainda, outros fatores bastante significativos, que fazem parte da construção da identidade cultural da Bahia: o carnaval, como símbolo de alegria para pessoas pobres que não medem esforços para participar da festa; e o discurso da religiosidade, representado pelos evangélicos e pelos que professam o candomblé.

É interessante notar um deslocamento das atenções que envolvem o sincretismo religioso baiano construído pelo filme. Se antes o conflito de formações discursivas acontecia entre a Igreja Católica e o Candomblé, agora o enfrentamento que ganha destaque é entre a religião afro-brasileira e a crença em religião protestante não especificada. O candomblé é mostrado, apesar de todo o exagero do filme (que retrata um lado comercial e estereotipado) como a manifestação da verdade, da resistência. Já a religião evangélica se apresenta caricaturada, como alienante e invasora do espaço alheio, na figura da personagem Dona Joana, que recorre ao Candomblé quando enfrenta um drama familiar.

[173] É possível traçar um paralelo entre a trama representada no filme e o romance *Suor (1934)* de Jorge Amado. Embora sejam ambientadas em tempos diferenciados, as narrativas abordam a vida de moradores miseráveis que residem em velhos sobrados do Pelourinho. Ambas as obras se centram em personagens que vivem em absoluta pobreza e degradação física.

O fio condutor que unifica as histórias da película é a representação de um Pelourinho ao mesmo tempo pobre e luxuriante, simbolizado por um espaço habitado pelo sofrimento (moradia em péssimas condições, falta de água nos apartamentos). Em outras palavras, trata-se de um microcosmo que se propõe a representar as agruras de um bairro soteropolitano pobre típico, de linguagem baiana regionalizada. Os espaços da cidade explorados pelo filme ainda conservam os locais eternizados em obras do passado, construídas (ou entronizadas) como emblemas da baianidade, abundantes no conjunto arquitetônico chamado Pelourinho.

Assim como no filme *Ó paí, ó*, Salvador é apresentada em *Trampolim do forte*, de João Mattos (2010), por meio de um território-corpo consagrado em cartão-postal. Como um dos símbolos que traduz a cidade, o Porto da Barra é a principal face que a capital baiana expõe na narrativa, com belas paisagens garantidas pela presença do mar no filme. João Mattos também traz à cena a realidade periférica em que vivem as pessoas pobres de Salvador. Põe a descoberto a situação de meninos e meninas que povoam as ruas da cidade e encontram no espaço do trampolim existente na praia do Porto da Barra uma reconfiguração para a vida.

A capital baiana se mostra em suas contradições sociais, estampadas em um antigo bairro tradicional – a Barra – antes povoado pela classe média baiana. Hoje, diante da densidade demográfica, se constitui como espaço decadente, cercado pela vida difícil dos habitantes que ocupam suas bordas (pessoas pobres, travestis, prostitutas, turistas), por crianças e adultos que circulam pelo mesmo espaço da burguesia que ainda resta no local e partilham com ela da mesma beleza física esculpida nessa parte da cidade. Essa ambientação do espaço praieiro de beleza plena que Salvador é exposta no filme. A caracterização do espaço de degradação, onde coabitam dores e alegrias, violência e desconfiança, confere ao filme um teor rico de denúncia, muito bem explorado por João Mattos.

A diversidade de pessoas e culturas presentes no Porto da Barra fertiliza de diferentes maneiras o convívio existente no local. A partilha com o espectador desse sítio de vícios e obscenidades se coaduna com a retratação do lugar como esfera da liberdade de censuras, principalmente quando há turistas entre os atores envolvidos. São pessoas, em sua maioria homens, que buscam acessar a cidade pela via do turismo sexual de menores.

O Porto da Barra será, no imaginário aqui produzido, também um espaço privilegiado que, para além dos vícios, ainda comunga com a ideia de contemplação da beleza física, bem como um ambiente marcado pela diversidade que coexiste no espaço e a transsexualiza em diferentes momentos do dia. Se, durante o dia ensolarado, o prazer está na contemplação e desfrute da paisagem e do mar de águas calmas, no período da noite o gozo se intensifica nas esquinas do Porto, com a presença de prostitutas, grupos de travestis e garotas menores de idade, que povoam o território, imprimindo-lhe outra conotação.

A cidade se apresenta em performances nas quais o discurso da beleza e da sedução toma conta da estrutura física. Trata-se de um território-corpo ilustrado por belas imagens que caracterizam o Porto da Barra, tão divulgadas midiaticamente, que consagraram/consagram a cidade, desde o início da sua existência até os dias atuais[174]. É realçado, em boa parte da narrativa, o território da praia do Porto da Barra, a imensidão de águas calmas e azuis que exerce a função de acalentar, de reunir em torno de si os meninos e as meninas pobres da cidade.

O mar é apresentado como rota de fuga e resgate da infância perdida. O próprio cartaz de divulgação do filme explica: “O Trampolim do Forte é o mágico local onde, através dos saltos, Déo e Felizardo buscam a força necessária para enfrentar as suas duras realidades.”. O filme evoca a beleza natural da região como fuga da realidade e ressignificação da infância na cidade. Para os espectadores mais desavisados, as belas paisagens do mar da baía ganham tamanho destaque

[174] Além de registros iconográficos que valorizaram, desde o período colonial, a beleza presente no mar de Salvador, vale ressaltar que esse imaginário foi reforçado em textos de poetas e viajantes que contemplaram e enobreceram em seus versos o oceano e a paisagem tropical da região. Até hoje esse encantamento resiste nas músicas que cantam Salvador. Como exemplo, podemos citar “Reggae do Porto” (2007), de Saulo Fernandes e Fábio Rocha, que exalta a contemplação da paisagem natural, a relação do sujeito com o mar que se descortina nesse local:

“Entardeceu lá no porto
Palmas que lá vem o sol
Menina sentada na areia
Na vibe de bobeira

Maluco se jogou no mar
A nado pra canoa
Numa onda da boa
Numa onda da boa

E quando o Sol se despedir
Namorada pra mim
Que é de se apaixonar
Ver a lua no mar“

na narrativa que tende a inebriá-los, com o uso de uma forte luminosidade na composição dos planos que são construídos no filme. Tanto nas cenas diurnas, quanto nas noturnas, o território do Porto da Barra é apropriado por panorâmicas do alto ou mesmo dentro d'água, imprimindo uma fotografia que auxilia em tal construção.

Figura 34 – Praia do Porto da Barra

Fonte: TRAMPOLIM do forte. Direção: João Rodrigo Mattos. Produção: Alexandre Basso e Lia Mattos. Intérpretes: Lúcio Lima; Adailson dos Santos; Marcelia Cartaxo; Luiz Miranda e outros. Roteiro: João Rodrigo Mattos. Salvador: DocDoma Filmes, 2010. Digital, cor, 101'.

.

Na verdade, como podemos observar na Figura 34 (p. 209), tanto o retrato quanto as cores vibrantes impressas na filmagem colaboram para despertar no espectador admiração pelo corpo da cidade e pela beleza da paisagem. Porém o belo é desestabilizado na tela, quando Salvador escancara a dura realidade que meninos e meninas pobres são obrigados a levar em seu cotidiano perverso. É a cidade da infância desprotegida, repressora e violenta, que ganha ênfase no filme de Sérgio Mattos. Meninos e meninas pobres da periferia, que vagueiam por essa vitrine da cidade para arrumar algum dinheiro, como vendedores ambulantes de picolé ou de cafezinho, se prostituindo ou praticando pequenos furtos no local.

Como um soco no estômago, o filme relata, cruamente, que a cidade propicia que muitas dessas crianças se entreguem à vida sexual muito cedo. Os meninos também são, desde tenra idade, cooptados para o mundo das drogas, do roubo e do tráfico. É pela ótica dos vícios que Salvador é exibida, como bem define a crítica: "*Trampolim* é um filme contemporâneo em que o diretor quer refletir sobre a exploração do trabalho infantil (definição dele)." (MERTEN, 2014, p. 2). Sob o

holofote que é aceso por *Trampolim do forte*, desfilam crianças esbarrando nos muros invisíveis da cidade e tomando as ruas como local de moradia. O filme esmiúça a cidade carcomida pela violência diária, a presença de policiais corruptos espalhados no cotidiano das periferias e a inocência de pobres que buscam na religião evangélica o conforto para vida.

O filme se inicia envolvendo o espectador no ritmo alucinante da cidade. A atrocidade e o barulho presentes no cotidiano urbano entram em consonância com o sentimento do personagem Del, que, ao fugir de casa após presenciar sua mãe sendo agredida pelo padrasto, corre pelas ruas do bairro em direção ao mar. São cenas de crueldade que representam a sina de muitas mulheres que vivem a tortura de conviver com um companheiro violento. Como não suporta presenciar tanta brutalidade, o personagem foge, desesperado, do pequeno barraco em que mora, um lar sem grandes confortos, com telhado de zinco furado, de poucos cômodos, localizado em uma viela na periferia da Barra. Sua família é como muitas outras de Salvador, tenta sobreviver com poucos recursos financeiros, sob a sombra ameaçadora do desequilíbrio causado pelo álcool na família. O padrasto é um homem branco, avançado em anos, que desponta na abertura do filme em estado de embriaguez, agredindo a esposa.

É na fuga de Del que a cidade se mostra. O burburinho urbano e a debandada do personagem dialogam nestes primeiros planos que apresentam a capital baiana, na fuga desesperada do jovem garoto em direção ao mar. Com imagens que parecem integrar um videoclipe, Salvador se faz presente agitada e retalhada. São janelas, carros, casas, prédios e pessoas que compõem um campo denso e fragmentado, na ótica do personagem. Nessa introdução do filme, a cidade parece compartilhar com Del dos infortúnios que a violência urbana provoca, gerando desajustes no convívio entre as pessoas. O desejo de paz e consolo somente é vivenciado por Del quando está envolto pelas águas salgadas da praia do Porto da Barra. É nessa ambientação que Salvador vai se desenvolvendo na narrativa. O cotidiano nos espaços urbanos se constitui como local dos desajustes, da violência para crianças pobres que perambulam por eles, enquanto que o trampolim localizado na praia do Porto da Barra representa a possibilidade de sonhar e de voltar à infância.

Os três filmes visitados até aqui compartilham a exibição da capital baiana a partir de espaços de prestígio que, por muito tempo, nos discursos, deram

visibilidade à cidade, ao longo da sua história. Esta é uma imagem recorrente, que liga Salvador sempre aos espaços da cidade antiga, a lugares que remontam às origens da cidade, delimitados visualmente pela arquitetura dos velhos casarões e por outras representações consagradas, também ligadas à mesma estrutura física. Ou é o mar da baía ou o retrato da cidade antiga que comparecem, na forma de ladeiras de pedra, becos e vielas que resistiram ao tempo e ganham recorrência nas caracterizações produzidas tanto pela literatura quanto pelo cinema contemporâneo. A profusão dessas imagens acaba instituindo uma textualidade, bem como uma performance discursiva para a capital baiana, que acaba sendo abordada consecutivamente de modo regular em diferentes momento e meios. Cria-se, pela repetição e fixação do recorte, um imaginário que prevalece até os dias de hoje nas produções que narram a capital baiana.

A questão que emerge aqui é, portanto, a reincidência de um imaginário que institui Salvador sempre pelos espaços antigos da cidade. Esta ideia será melhor desenvolvida na próxima seção dessa pesquisa, mas vale ressaltarmos, preliminarmente, que o filme de Paulo Alcântara desloca, em certa medida, tais representações, principalmente por trazer outras performances que abordam Salvador na contemporaneidade, conduzidas em tomadas rodadas em outros espaços da cidade. Entram em cena o subúrbio ferroviário de Salvador e a zona dos Alagados, contrapostos a imagens da arquitetura mais moderna da Cidade Alta. Apesar de se descolar do padrão nestes momentos, a narrativa ainda está presa a um repertório associado aos indivíduos subalternos da cidade. A história dos pobres e dos excluídos – em sua maioria negros – que vivem à margem parece ser o mote principal nas narrativas fílmicas que discutem Salvador. Não parece haver lugar, por exemplo, para retratações que associem a capital baiana ao cotidiano e problemas enfrentados pela classe média da cidade. A preferência por determinados padrões, instituindo-os como emblemáticos da cidade, em detrimento de outros, parece encarnar a "[...] *disputa pelo controle da visualidade, pela definição de que assuntos e personagens ganharão expressão audiovisual, como e onde*, elemento estratégico na definição da ordem, e/ou da desordem, contemporânea." (HAMBURGER, 2007, p. 114, grifo da autora).

Estranhos, filme de Paulo Alcântara (2009), tem roteiro baseado no romance *Extraños*, de Santiago Roncagliolo, e foi adaptado para as telas pela roteirista Carla Guimarães. Narra Salvador pela ótica da "cidade partida" (só para lembrar, este é o

título de um livro de Zuenir Ventura[175]) sobretudo nos aspectos que representam seu corpo físico. Há uma divisão de territórios muito bem definida no longa, que apresenta espaços de paradoxo, representando várias facetas da cidade de Salvador.

De um lado, temos uma cidade em que a urbanização parece funcionar: espaços de ordenação e riqueza, nos quais o poder público é atuante; do outro lado, há a cidade porosa, compreendida pelas péssimas condições de moradia, infraestrutura urbana precária e violência, onde a falta do Estado é uma constante. Até aqui, nada de novo nesta performance de Salvador que a distinga das apresentadas nos filmes discutidos anteriormente. O que surpreende o espectador, no filme de Paulo Alcântara, é ver Salvador narrada em outras dimensões geográficas, projetando espaços físicos até então não materializados nas telas do cinema, no que é exemplar o recorte trabalhado aqui. É a vivência em outros nichos urbanos que o cineasta transpõe para as telas, consubstanciada no subúrbio ferroviário, empreendido em seus guetos e distanciamentos.

A cidade, fragmentada em seu tecido urbano, se desintegra: são representações da vida dentro do subúrbio ferroviário, no bairro dos Alagados, povoado em sua maioria pela população de baixa renda da cidade; são pessoas marginalizadas, que sobrevivem nas agruras de um grande centro urbano, moram distante dos centros comerciais, têm pouco acesso a boa infraestrutura, convivem diariamente com a violência, com a falta de perspectiva de transformação social, com a dificuldade de deslocamentos e que enfrentam, por meio de bicos e pequenos furtos a vida dura e mesquinha que a cidade reserva para a maioria da população. Esse contexto está exposto nas imagens que narram o cotidiano de Salvador em *Estranhos*. Sem nenhum tipo de julgamento, tampouco indícios de propostas de melhoramento para a vida dos cidadãos, a narrativa investe muito mais nas relações afetivas ainda possíveis na cidade. É a cidade do afeto, em que persiste a possibilidade de ainda subsistir em sua condição sensível, que move as histórias que representam Salvador.

[175] "No livro jornalístico Cidade Partida, o jornalista Zuenir Ventura frequentou a favela de Vigário Geral e conviveu com o outro lado da 'cidade partida', em que a violência imperava no cotidiano das pessoas. Ao mesmo tempo, o jornalista acompanhou a mobilização da sociedade civil contra a violência, que resultou no movimento Viva Rio. A ideia cultivada nos anos 50 de uma 'cidade de ouro' é contestada com a apresentação de dados que já manifestavam os sintomas de convulsão social que o Rio de Janeiro atravessa." (RODRIGUES, 2010, p. 98-99).

É nesse sentido que se encaixa o filme *Estranhos*, retratando uma cidade contemporânea que cada vez mais clama pelo excesso de individualização e restrições na convivência com o outro. O que se percebe é a necessidade de um enfrentamento do cotidiano duro e cada vez mais do evitamento da prática do afeto e da tolerância para com o outro. Se levarmos em consideração a etimologia da palavra “estranho”, perceberemos que o título já nos traz algo de muito revelador sobre a cidade contemporânea representada nas telas. A etimologia da palavra “estranho” é originada do latim *extraneum,* adjetivo que tem por base a palavra *extra* (fora) – por sua derivada da preposição *ex* (para fora). Portanto, a cidade atual é o lugar dos desencontros, da falta de vínculos, do evitamento atrelado ao medo do outro, do que é diferente. O filme de Paulo Alcântara rasura essa ótica, ao tentar imprimir nos encontros e amores possíveis o sentido e a relação com a cidade. O filme se baseia na controvérsia de narrar pelo afeto, pelo sonho e pelo amor cinco histórias que se cruzam no cotidiano da cidade.

Figura 35 – Cena de abertura do filme *Estranos,* 1

Fonte: ESTRANHOS. Direção: Paulo Alcântara. Produção: Paulo Alcântara e Carla Guimarães. Intérpretes: Jackson Costa; Cyria Coentro; Tom Carneiro; Agnaldo Lopes; Caco Monteiro; Nelito Reis; Angelo lávio; Mariana Muniz; Heduen Muniz e Larissa Libório. Roteiro: Carla Guimarães e Santiago Roncagliolo. [S.l.]: Araçá Azul Cine e Vídeo, 2009. Digital, cor, 101’.

Figura 36 – Cena de abertura do filme *Estranos,* 2

Fonte: ESTRANHOS. Direção: Paulo Alcântara. Produção: Paulo Alcântara e Carla Guimarães. Intérpretes: Jackson Costa; Cyria Coentro; Tom Carneiro; Agnaldo Lopes; Caco Monteiro; Nelito Reis; Angelo lávio; Mariana Muniz; Heduen Muniz e Larissa Libório. Roteiro: Carla Guimarães e Santiago Roncagliolo. [S.l.]: Araçá Azul Cine e Vídeo, 2009. Digital, cor, 101'.

Já nas cenas de abertura do filme, Salvador aparece escancarada em suas controvérsias. A Cidade Baixa e a Cidade Alta, a periferia pobre que circunda bairros ricos, coteja barracos de palafitas a uma arquitetura imponente com prédios modernos, bem como trânsito intenso de automóveis às distantes linhas de trem. São panorâmicas que apresentam a cidade ferida pelas disparidades visíveis em seu tecido, sonorizada por uma música cujo título é o mesmo do filme. O personagem Luís, como tantos outros poetas do passado[176], utiliza a praça pública para denunciar as mazelas pelas quais passa a cidade. Neste momento da análise, é útil registrar parte dos versos declamados pelo personagem na Praça da Piedade:

> Estranhos[177]
>
> Cidade alta, cidade baixa.
> Acende vela e candeeiro.
> Traz a luz na consciência desse povo brasileiro.

[176] Em momentos bem diferenciados, a praça pública foi palco para poetas, cronistas e repentistas, que denunciaram, cada um a seu modo, os problemas pelos quais passavam a cidade. De Gregório de Matos a Cuíca de Santo Amaro, Salvador foi exposta, em seus vícios e sua corrupção, por sátiras que desnudavam as adversidades que a cidade enfrentou a cada tempo.

[177] Os versos compõem a música *Estranhos*, de autoria de Jackson Costa, integrante do elenco do filme. Interessante é perceber que a canção de Costa ajuda a construir o perfil do personagem Luís, um poeta e cantor que questiona a realidade através de seus versos.

> Cidade furta, cidade mata o nosso sonho por inteiro.
> Quem não vive de furtar,
> Leva uma vida para ter dinheiro.
> Cidade pobre, cidade rica.
> Tanta água que nos cerca, tanta cerca nos limita.
> Cidade tanta, sentimentos raros,
> Calor sem tamanho, povo no calvário,
> Povo tão estranho. (ESTRANHOS, 2009, p. 1).

Os versos proferidos por Luís pressagiam, nas cenas inaugurais, o desempenho da capital baiana no filme, a luta na cidade – ou melhor, a luta *da* cidade – contra tanta segregação, violência e problemas urbanos, na tentativa de manter o próprio sentido de urbanidade. São, como dissemos, cinco histórias paralelas que se cruzam neste mesmo espaço que é a cidade de Salvador, todas, cada qual à sua maneira, procurando legitimar a cidade a seus pés em busca de uma só questão: a afetividade, representada nas diferentes colorações assumidas pelo amor. As narrativas revelam: uma mãe alcoólatra que perde a guarda das duas filhas e vem para cidade tentar resgatar sua dignidade trabalhando como professora, no início totalmente fechada para o amor; um poeta, cantor desempregado que, na fila do seguro-desemprego, se encanta perdidamente por uma ex-prostituta; uma mulher atordoada e submissa que, constantemente, sofre agressões do marido por um dia já ter sido prostituta; um casal de crianças que, na inocência da idade, aflora para o amor; e um casal de bandidos que desenvolve uma relação tensa de amor homoafetivo. Todas estas histórias paralelas acabam dialogando, convergindo no momento final da película.

4.2 SALVADOR: GUETOS E SUBMUNDOS DA CIDADE CONTEMPORÂNEA

Todos nós, ainda que em linhas gerais, conhecemos o repertório de imagens através das quais Salvador é representada pela mídia. Recordo, neste momento, as estampas discutidas na primeira seção dessa pesquisa, que se tornam ainda mais relevantes aqui para pensarmos como o cinema contemporâneo contribui, em certa medida, para levar às telas imagens contra-hegemônicas, que se distanciam das referendadas pelo imaginário construído pela mídia oficializada pelos órgãos de governo de Salvador

Refiro-me aos reflexos e impactos de uma cidade ferida, caracterizada por ambientes e pessoas que carregam os estigmas de habitarem as margens da cidade

atual. Representam um corpo urbano degradado, repleto de lesões nas quais a falta, a pobreza e a miséria circunda os espaços físicos e sociais. É uma Salvador constrangida que sempre existiu, mas que se esconde atrás do espelho, pois, sob um microscópio, seu corpo aparece distorcido, se comparado às imagens de beleza e acolhimento a que, por tanto tempo, foi resumida. São retratos da cidade assinalados pela omissão dos poderes públicos, por aquilo que se quer esconder, os traços turvos que borram as imagens da cidade ideal, o negativo da cidade e da vida urbana.

É pela ótica das imagens distorcidas que o cinema contemporâneo representa Salvador, trazendo a segregação que impera nos guetos e submundo. São fronteiras estabelecidas no cotidiano urbano, cujas práticas visíveis e invisíveis ensaiadas nos espaços são identificadas por pobreza, miséria e violência. Tais territórios são considerados “estranhos” e até mesmo “perigosos”, tomando como parâmetro a ideia de ordem e segurança da cidade, idealizada nas planificações urbanas. As pessoas de menor renda são limitadas a habitar as periferias distantes e centros antigos desgastados, nos se deve evitar caminhar, por terem contido em si o estigma do risco e da violência preestabelecidos.

O cinema atual, assim como a literatura (que discutimos no capítulo anterior), na representação de Salvador parecem insistir na seleção de cenas e imaginários que falam sobre uma Outra capital baiana: a cidade do gueto, da periferia, da favela, do submundo, das drogas, da malandragem na perspectiva de expressar, de observar, de ouvir e perceber as margens que residem nos espaços recônditos[178] da cidade. Porém, a questão crucial em torno dessas filmagens sobre a Outra cidade, sobre os grupos marginalizados que ocupam e circulam pelos espaços de exclusão, é que muitas dessas imagens e representações não são feitas por quem vivencia de fato pobreza e miséria, de modo que outros intermediam as vozes subalternas (SPIVAK, 2010). Isto colabora para reafirmar estereótipos, estigmas e encapsular grupos historicamente marginalizados.

Não obstante o risco reducionista, devemos levar em consideração também que é de um olhar deslocado para as margens que se constroem estratégias de contranarrativas que também podem colaboram para a visibilidade identitária e

[178] De modo geral, vale ressaltar aqui, esses espaços são caracterizados por similitudes definidas pela exclusão social de indivíduos considerados indesejados pela maioria da população. Possuem maioria de moradores negra ou considerados negra. São áreas tidas como perigosas, sem contar que também são vistas como foco crescente de marginalidade e crime.

política, bem como questionar visões e imagens pré-estabelecidas das periferias da cidade. Com efeito, pensando com Homi Bhabha (2005, p. 207), que afirma sobre as estratégias ambivalentes do discurso que "[...] [é] através desse processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna o lugar de escrever a nação [e, por extensão, a cidade] [...]", observamos uma dinâmica curiosa e ambivalente nos filmes contemporâneos que narram Salvador. Os cineastas locais parecem se articular em um consenso quando o assunto é transpor a capital baiana para o ecrã: as representações e temporalidades das margens da cidade, embora muitas vezes carregadas de estereótipos, desestabilizam discursos hegemônicos de Salvador, idealizados por imagens e configurações de eterna alegria.

Antes de prosseguirmos, cabe lembrar que o cinema é um dos meios fundamentais para apreciarmos os discursos predominantes na atualidade. Há também que acrescentar que ele tem o poder de atingir um maior número de pessoas, se comparado com imagens e discursos da cidade propagados pela literatura. Deste modo, seguindo o pensamento de Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 265) as escolhas de filmagem são reveladoras das representações a que se quer dar corpo e voz:

> A questão, portanto, não é a fidelidade a uma verdade ou realidade preexistente, mas a orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas. Se num determinado nível um filme se constitui através de uma pratica mimética, ele também é discurso, um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente situados.

Há uma investida nesse sentido por parte dos cineastas baianos cujos filmes são analisados no *corpus* deste trabalho, uma abordagem privilegiada da representação daqueles sujeitos e espaços que vivem o outro lado das barreiras impostas à convivência nas cidades contemporâneas, os que sobrevivem das sobras da cidade. Em sua maioria, eles são os cidadãos desfavorecidos do mundo da acumulação de bens, que vivem a legalidade opressora e a ilegalidade imposta.

É na cidade ameaçada, configurada por quadros de desesperança que têm suas vítimas preferenciais nos pobres e negros da capital baiana, que encontramos os alicerces dos mecanismos estruturais dos filmes que representam Salvador aqui investigados. Observamos que o cinema sobre a capital soteropolitana explora um cotidiano urbano ligado aos graves problemas sociais contemporâneos, não no sentido de propor uma saída ou alternativa para a resolução tais dilemas, mas no

intuito de expor, de escancarar as moléstias sociais urbanas, bem como de destituir discursos e representações hegemônicas tão idealizadas que ficcionalizam um estado de espírito e ideais de uma cidade que vive em plena alegria e felicidade.

Segundo Daniela Palma (2008), o submundo, na contemporaneidade, está diretamente ligado aos lugares em que a modernidade falhou. O espaço que se encaixa nesta dimensão subterrânea da urbe é um "[...] local abandonado pelo projeto civilizatório, onde o que dá a tônica é a degradação – física e moral." (PALMA, 2008, p. 57). Por conseguinte, podemos inferir que tanto o gueto quanto o submundo se contrapõem ao ideal de cidade civilizada, como um viveiro de usos visíveis e invisíveis da decadência, do desregramento e dos muros, com destaque para a violência endêmica.

É bom lembrar que a ideia de gueto da qual nos apropriamos está relacionada à exclusão de pessoas de baixo poder aquisitivo, que habitam as periferias, as favelas e as encostas de Salvador. A concepção do espaço urbano nas cidades hodiernas tem relação com o processo de acúmulo de mercadoria, de modo que observamos separação e hierarquização, por meio da diferenciação. Sobre o assunto, assim vaticina Marcos Nalli (2016, p. 57): "Há quarteirões destinados aos mais pobres e indesejáveis da população, àqueles que ainda que possam se confundir com cidadãos [...] [, mas que são] facilmente identificáveis como inimigos e perigosos.".

Em se tratando de Salvador, além da questão econômica, o olhar enviesado que se volta para esses moradores também se relaciona à questão étnica, já que a desigualdade urbana, patente na organização sócio-espacial, está intimamente relacionada à cor da pele. Como afirma Vera Benedito (2013, p. 96), ao fazer menção ao pensamento de Rolnik sobre a formulação do pacto material que preside o desenvolvimento das cidades brasileiras, "[...] nos bolsões de pobreza, onde impera a escassez de recursos e equipamentos públicos adequados [...] a maioria dos moradores em tais condições também é identificada pela cor da pele.". Esta relação entre cor de pele, pobreza e moradia aflora na cidade atual com a força perversa da segregação urbana. Nas ruas da cidade, nos deparamos de maneira pungente com os paradoxos de Salvador. Para Sennett (2008), o tipo de afastamento vivenciado nos espaços públicos contribui para o receio do contato com o diferente, que, no caso específico que estudamos, pode ser entendido como um

distanciamento motivado pelas condições contraditórias existentes entre as divisões étnicas e sociais que marcam presença na capital baiana.

As áreas em que crescem e se desenvolvem o submundo e o gueto e seus habitantes se imbricam em Salvador. Nas narrativas *Cidade Baixa*, *Ó, paí, ó*, *Trampolim do Forte* e *Estranhos* são percebidas tais proximidades. O que colabora para uma rápida e não conclusiva distinção é a questão do desregramento, principalmente no que tange a aspectos comportamentais. O submundo caracterizado nos filmes está associado a ambientes sujos, degradados e abjetos frequentados por sujeitos que buscam acima de tudo o prazer barato. Podemos citar como exemplos os ditos inferninhos, os pardieiros, as esquinas noturnas de certas áreas "nobres" e o centro da cidade, lugares desempossados de qualquer tipo de ordem e interdição, sem grandes confortos, nos quais o principal lema é o gozo. Em contrapartida, o gueto é definido pela segregação espacial, definido principalmente pela separação étnica e econômica.

Figura 37 – Prazer Barato, *Trampolim do Forte*

Fonte: TRAMPOLIM do forte. Direção: João Rodrigo Mattos. Produção: Alexandre Basso e Lia Mattos. Intérpretes: Lúcio Lima; Adailson dos Santos; Marcelia Cartaxo; Luiz Miranda e outros. Roteiro: João Rodrigo Mattos. Salvador: DocDoma Filmes, 2010. Digital, cor, 101'.

Figura 38 – Prazer Barato, *Ó PAÍ, Ó*

Fonte: Ó PAÍ, Ó. Direção: Monique Gardenberg. Produção: Augusto Casé; Paula Lavine e Sara Silveira. Intérpretes: Lázaro Ramos; Dirá Paes; Wagner Moura; Stênio Garcia; Luciana Souza; Emanuelle Araújo; Rosa Jamille Alves; Cidnei Aragão; Yolanda Merry Batista; Érico Brás; Ednalva Carvalho; Mateus Ferreira da Silva; Felipe Fernandes; Natalia Garcia e outros. Roteiro: Bettine Silveira; Dudu Miranda; Márcio Meirelles e Monique Gardenberg. Rio de Janeiro: Globo Filmes; Dueto Filmes; Dezenove Som e Imagens; Natasha Filmes, 2007. 1 DVD.

Hoje os guetos são habitados cada vez mais por aqueles cidadãos que não consomem estes produtos. O mundo atual está dividido em dois grandes grupos humanos que se relacionam a partir do tempo e do espaço: de um lado, os turistas, que vivem o ritmo instantâneo da satisfação e do consumo e que, por conta do acesso aos desenvolvimentos tecnológicos, têm a facilidade da mobilidade, ainda que lhes falta o tempo real para executar todos os seus desejos; do outro lado, estão os “vagabundos”, que, diferentemente dos turistas, vivem num tempo atrasado e não têm a facilidade de deslocamento, ficando presos ao seu espaço. O processo que ocorre nas grandes cidades modernas se caracteriza como o “*apartheid* ao avesso”: os que têm capital, têm o poder e a liberdade de abandonar os espaços sujos e a pobreza das cidades; aqueles que não dispõem de tal recurso permanecem no local ou são enviados para os bairros mais distantes, compondo desta maneira o território de exclusão – as periferias e os subúrbios (BAUMAN, 1999).

Em Salvador, após a reforma do centro histórico, os despossuídos de capital persistem à força higienista do Estado na remodelação do Pelourinho. Essa resistência é narrada por Gardenberg no filme *Ó, paí, ó*, com pitadas de humor. O Pelourinho, embora seja local de passagem e chegada de turistas, também é configurado no filme como o espaço da periferia que habita o centro, como um gueto

constituído a partir da resistência de pessoas negras e pobres, que lutam para permanecer no local. Sem sombra de dúvida, como caracterizaram Marco Aurélio Gomes e Ana Fernandes (1995, p. 53-54), O Pelourinho é "[...] o território central numa rede de territórios negros, nessa cidade tão negra que é Salvador.". No longa, nos tons dissimulados de humor, podemos observar uma voz e um sentido de autoafirmação do lugar que a periferia ocupa dentro do centro, que seria a voz do território de excluídos dentro da narrativa que quer ser ouvida e quer resistir.

Na Figura 38 (p. 220), vemos o personagem Raimundinho, jovem negro morador do cortiço, representado à direita, com cabelo trançado, avistando um grupo de turistas sendo guiado pelo amigo Lord Black pela ladeira do Pelourinho Raimundinho, neste momento, dispara em alto e bom tom a seguinte frase: "Quem é da periferia, grita...". Como num clamor que conclama a luta e a resistência, o personagem reúne seu grupo, de jovens negros como ele, para exprimir pela arte a resistência, nas ruas do bairro histórico. A voz da periferia dentro do centro marcando território quer se fazer ouvir.

Embora essas representações em *Ó paí, ó* venham marcadas por exotismos e estereótipos, o lugar da periferia que deseja fazer valer sua voz é marcado pelo comportamento do cotidiano de jovens negros do Pelô. Eles se autoafirmam através da música de protesto, bem como da enunciação da negritude[179], demonstrada na valorização do corpo negro e do cabelo, como símbolo de empoderamento e

[179] Argumenta Eneida Leal Cunha (1999, p. 133): "Isso que vem se afirmando como a 'identidade cultural afro-baiana' – em ambígua convivência com uma ordem social e econômica excludente, em continuadas negociações com uma ordem política anacrônica e autoritária – expõe, acintosamente, o seu estatuto de ficcionalidade, como também é plena de ficcionalidade a construção simbólica do Pelourinho.".
Destarte, podemos indagar a ambiguidade presente afirmação do Pelourinho enquanto território de "identidade cultural afro-baiana". Afinal, se, na década de 1990, houve uma significativa visibilidade desse espaço como território de afirmação da cultura afro-baiana por negros e negras que frequentavam o local afirmando sua identidade – bem como dos órgãos oficiais que se apropriaram desse discurso para vender uma imagem de Salvador como cidade negra – com o passar dos tempos, o que notamos no cotidiano da capital baiana é um paradoxo gritante e velado de discriminação e violência contra jovens negros e negras na cidade. Na cidade mais negra do país impera um racismo econômico social que se traduz por parte do Estado sob a forma de violência, no trato dos jovens negros da periferia da cidade. Só para citarmos, dentre muitos outros casos de discriminação e violência contra os negros soteropolitanos, um único exemplo, basta tomarmos a barbárie ocorrida no bairro do Cabula contra 12 jovens negros, que foram encurralados e executados em fevereiro de 2015 por policiais militares. Para Wlamira Albuquerque (2015, p.1), a relação do Estado com os negros que habitam Salvador é, no mínimo, tensa: "A criminalização e a vulnerabilidade da população negra no século XXI, quando os números apontam um crescimento do número de assassinatos de jovens negros, seria explicada pelo terrível passado escravista que ainda nos assombra. É consenso, a escravidão é abominável e nos marca até hoje.".

resistência para esses homens e mulheres que vivenciam na cidade a subordinação social e econômica historicamente demarcada.

Embora o filme aposte no bom humor para explorar a questão dos habitantes da margem, a visibilidade que o gueto ganha na narrativa de Gardenberg não pode ser distanciada dos males que a segregação racial e econômica causa nas vidas de seus moradores. Se observarmos atentamente, constataremos que a maioria deles não dispõe de um trabalho rentável, com exceção do personagem Roque, que, afora a atividade de poeta, trabalha como artesão em uma velha oficina localizada também no Pelourinho.

Além dessa representação simbólica, um outro fator, perceptível na fala da personagem D. Joana e da Baiana de Acarajé, é a pressão provocada pela escalada da violência e da criminalidade na cidade. A primeira é explicitada na forma truculenta como a polícia invade as casas de gente simples como a deles, declaradamente em função do combate às drogas; já a segunda comparece na fala dos personagens sob a forma de indignação, diante da chacina de três crianças, noticiada no jornal local. No ápice do relato dos infortúnios, surge ainda a tragédia final, que percorre toda a narrativa, passada no último dia de carnaval, que é o assassinato de duas crianças, os filhos de Dona Joana, motivado pela necessidade dos comerciantes do Pelourinho de “limpar” a área, para que turistas e clientes pudessem frequentar o espaço sem medo de assalto. Os estereótipos e a discriminação racial e social abundam na narrativa e apresentam os suspeitos de sempre como pessoas indesejadas para frequentar o espaço recém-reformado – nesse caso, as crianças pobres, em sua maioria negras, que vivem a perambular pelas ladeiras, ruas e becos do Pelô.

A decadência social, atrelada à segregação espacial características marcantes dos guetos e periferias, também é um dos motes presentes no filme *Estranhos*, de Paulo Alcântara (2009), rodado em Salvador. Diferentemente de *Ó paí, ó*, a periferia retratada naquele filme está totalmente distante do centro histórico. Desta feita, o subúrbio é descrito como espaço da pobreza, da marginalidade e da miséria, e nele Alcântara centra sua narrativa.

A dualidade entre centro e periferia se estabelece logo nas cenas iniciais, como já foi referido anteriormente. Produto de um centro, a periferia se constitui em área afastada do espaço organizado e moderno de Salvador. Muito embora a capital baiana hoje possua uma diversidade de centros, no filme de Alcântara, é o antigo

centro comercial, localizado entre o bairro do Comércio e a Cidade Alta, o principal espaço explorado pela narrativa. Um contraponto à cidade ordenada, a periferia surge como verdadeiro produto do centro.

A pobreza contemporânea periférica particulariza o subúrbio abordado no filme. Visto a partir de uma perspectiva inferior, esse espaço é habitado por pessoas em sua maioria carentes de capital econômico, sem grandes recursos financeiros para realizar qualquer investimento em futuro promissor, pessoas pobres que não dispõem de trabalho fixo e vivem de aventuras ou de bicos pela cidade. Trata-se de uma classe totalmente relegada à sorte, desguarnecida de qualquer possibilidade de ascensão. Aliás, a narrativa de Alcântara não está preocupada em insinuar nenhum vislumbre de mudança para os pobres da cidade de Salvador que residem nos espaços de exclusão, o filme narra o cotidiano da cidade a partir da classe renegada.

Segundo Jessé Souza (2011, p. 21), existe "[...] um conjunto de 'indivíduos' carentes e perigosos, tratados fragmentariamente por temas de discussões superficiais [...] tais como 'violência', 'segurança pública', 'carência de saúde', 'combate à fome' etc.". São sujeitos explorados que sobrevivem à realidade opressora da capital baiana. O subúrbio, mais especificamente o bairro dos Alagados, paisagem geográfica mais abordada no filme, é fixado como quadro de exclusão. A condição subalterna daqueles que são explorados pelos mais ricos é estabelecida tanto pela condição econômica, quanto étnica, atravessa o corpo desses sujeitos e se deixa perceber, na pobreza e na marginalidade, em diálogo com a outra parte da cidade representada no filme. A falta de capital econômico, além de marcar o espaço em que residem os desfavorecidos, determina a polarização de classe no filme: de um lado a periferia, pobre e dependente; do outro, o centro, rico e promissor. Tudo é muito bem delimitado e construído, pelo recurso aos planos iniciais nos quais Salvador é apresentada ao espectador.

Assim como ocorre em *Ó paí, ó*, boa parte dos personagens que moram no subúrbio em *Estranhos* não possuem trabalho fixo. Este é um nó que estrangula qualquer grande metrópole, como Salvador, com todas as consequências negativas advindas da formação de uma grande massa de mão de obra ociosa. Debater em detalhes a natureza deletéria do desemprego, em seus nefastos efeitos econômico-sociais, fugiria ao propósito desta pesquisa, mas é importante salientar que a narrativa de Paulo Alcântara focaliza a cidade justamente no período natalino,

quando necessidades impostas pela cultura do consumo agudizam as angústias dos que não possuem fonte de renda. A ideia de felicidade imposta pelo consumo da mercadoria entra em choque com a realidade vivenciada pelos moradores do subúrbio narrada no filme. É uma massa de renegados pela cidade que demonstra, logo no princípio da narrativa fílmica, a instabilidade econômica, patente na grande fila de desempregados, com duros reflexos sobre os personagens que habitam os Alagados, em Salvador.

Figura 39 – Personagens que habitam os Alagados, em Salvador, 1

Fonte: ESTRANHOS. Direção: Paulo Alcântara. Produção: Paulo Alcântara e Carla Guimarães. Intérpretes: Jackson Costa; Cyria Coentro; Tom Carneiro; Agnaldo Lopes; Caco Monteiro; Nelito Reis; Angelo lávio; Mariana Muniz; Heduen Muniz e Larissa Libório. Roteiro: Carla Guimarães e Santiago Roncagliolo. [S.l.]: Araçá Azul Cine e Vídeo, 2009. Digital, cor, 101'.

Figura 40 – Personagens que habitam os Alagados, em Salvador, 2

Fonte: ESTRANHOS. Direção: Paulo Alcântara. Produção: Paulo Alcântara e Carla Guimarães. Intérpretes: Jackson Costa; Cyria Coentro; Tom Carneiro; Agnaldo Lopes; Caco Monteiro; Nelito

> Reis; Angelo lávio; Mariana Muniz; Heduen Muniz e Larissa Libório. Roteiro: Carla Guimarães e Santiago Roncagliolo. [S.l.]: Araçá Azul Cine e Vídeo, 2009. Digital, cor, 101'.

A maioria deles vive de bicos ou é atraída para a criminalidade como apresentado logo na abertura de *Estranhos*. Estas pessoas ocupam o centro como desempregados ou como marginais que praticam pequenos furtos para sobreviver. Ainda que seja em função de uma esfera de exceção e da pobreza imposta nesse lugar, a forma como os personagens se deslocam para o centro da cidade é excludente e constrangedora. É incômoda a maneira como os personagens se relacionam com o centro da cidade, na condição de desempregados ou marginais. Eles estão sempre postos na fronteira, condenados a mover-se em busca de trabalho ou a se apropriarem da cidade pela criminalidade, restando para alguns o papel de reivindicar, através da música em praça pública, mais visibilidade para as pessoas marginalizadas da cidade.

A exceção à regra se dá, no filme, quase exclusivamente na situação de seu Walmir, pequeno proprietário de uma loja de imagens religiosa que serve de fachada para o contrabando de armas, e na de Amparo, professora recém-chegada a Salvador. A maioria esmagadora dos demais constitui uma massa de desempregados em busca de trabalho ou simplesmente de indivíduos se entregando a uma vida de delitos menores, ganhando dinheiro com pequenos roubos.

Tonho, amigo que divide o mesmo barraco com Luís, vaticina que não nasceu para ser empregado e subalterno, muito pelo contrário; ele se tornaria, ao mesmo tempo, empregado e patrão em sua própria vida, mesmo que para isso acontecer tivesse se entregar à delinquência. Já Luís, jovem cantor, nunca trabalhou de carteira assinada, mas sonha com um dia ter dinheiro para gravar um disco.

A falta de emprego é uma dentre as várias percepções do gueto que se sobressaem na narrativa. Como assinala Bauman (1999), o gueto é marcado como espaço de uma outra temporalidade, que se torna visível no filme na retratação de um lugar decadente em estrutura física e pela frequência da pobreza contemporânea, que transparece no desemprego dos habitantes da cidade.

Figura 41 – Gueto retratado no filme Estranhos, 1

Fonte: ESTRANHOS. Direção: Paulo Alcântara. Produção: Paulo Alcântara e Carla Guimarães. Intérpretes: Jackson Costa; Cyria Coentro; Tom Carneiro; Agnaldo Lopes; Caco Monteiro; Nelito Reis; Angelo lávio; Mariana Muniz; Heduen Muniz e Larissa Libório. Roteiro: Carla Guimarães e Santiago Roncagliolo. [S.l.]: Araçá Azul Cine e Vídeo, 2009. Digital, cor, 101'.

Figura 42 – Gueto retratado no filme Estranhos, 2

Fonte: ESTRANHOS. Direção: Paulo Alcântara. Produção: Paulo Alcântara e Carla Guimarães. Intérpretes: Jackson Costa; Cyria Coentro; Tom Carneiro; Agnaldo Lopes; Caco Monteiro; Nelito Reis; Angelo lávio; Mariana Muniz; Heduen Muniz e Larissa Libório. Roteiro: Carla Guimarães e Santiago Roncagliolo. [S.l.]: Araçá Azul Cine e Vídeo, 2009. Digital, cor, 101'.

Como espaço feio e sujo, o subúrbio, representado na película pelo bairro dos Alagados, é apresentado nas Figuras 41 (p. 226) e 42 (p. 226). As imagens urbanas mostram uma Salvador construída pela falta. Espaços estigmatizados, com construções irregulares, nas quais se destacam os blocos das pequenas casas

erigidas de forma desordenada, moldam a paisagem carcomida pela miséria. Urbanização do sufoco e sufocante, em que as questões estéticas passam ao largo, diante da precariedade e incompletude das obras irregulares. É uma arquitetura de lajes, de casa pequenas que delimitam o panorama da pobreza e da penúria presentes no subúrbio. Através desse espetáculo degradante, tomamos ciência de como a ficcionalização dessas questões cria condições para que se constitua um olhar diferenciado sobre as muitas formas como os espaços de sombra são iluminados pelas câmeras que representam as experiências extremadas, vivenciadas nos guetos e no submundo de Salvador.

4.2.1 Esquinas e "Inferninhos": a cidade noturna

Baixo-mundo, sexo, prostituição, drogas, malandragem, boemia, crimes, margem da lei, margem da cidade. Algumas dessas imagens, dentre outras tantas, constroem o ambiente dos inferninhos da cidade noturna, presentes nos filmes *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado (2005), e *Trampolim do Forte*, de João Mattos (2010). Essas narrativas, além de revelarem nas telas o conjunto de práticas ditas marginais e desvirtuosas para os costumes "morais" da cidade de Salvador[180], trazem à tona a associação desses locais com a criminalidade e a violência brutal para com o Outro da cidade, categoria que abrange os personagens vulneráveis que necessitam desses espaços para sobreviver.

Vale rememorar que os lugares de baixo meretrício, os ditos "inferninhos", sempre existiram nos grandes centros urbanos, porém a associação dessas zonas com a criminalidade, a violência e a marginalização aponta para uma Salvador profunda, noturna, disponível apenas para aqueles que buscam experienciar a erotização dos corpos, o prazer, a volúpia e as trocas amorosas em ambientes desregrados, sem interdições que limitem o desejo. As histórias de Machado e Mattos revelam a contraface dos espaços relacionados à cidade do desejo, reservada para muitos turistas que visitam a capital baiana em busca das paisagens famosas e dos discursos que representam a cidade. Os filmes ampliam o olhar para espaços consagrados, sobretudo, pelo turismo, a fim de desnudar e opor esses

[180] Não quero aqui aprofundar questões ligadas às ditas "moralidades", que mantêm uma ideia de ordem para a cidade, mas perceber como o cinema contemporâneo revela nas telas o submundo que povoa o imaginário urbano atual, funcionando como um contraste ao modelo de cidade propagado pelos emblemáticos discursos oficiais que instituem Salvador.

lugares à brutalidade com a qual a cidade trata seus habitantes, negando-lhes um amontoado de possibilidades que seriam essenciais para que estes adquirissem melhores condições de vida. Na verdade, os autores mencionados levam para as telas uma cidade já conhecida por seus panoramas, porém com um subtexto de negação da sua idealização. Focalizam os Outros da cidade, aqueles que vivem nas margens, os excluídos que suportam a vida nos submundos e inferninhos dos centros urbanos.

Os ambientes conhecidos como “inferninhos” também estão imersos em um mal-estar social que existe no cotidiano da cidade, mas que não se mostra aos não iniciados. O incômodo dessa realidade transparece na degradação e na violência a que estão sujeitas as mulheres e os travestis que perambulam por essas zonas. São ambientes de sombras, conjugados em temporalidades paralelas que destoam do ritmo impresso no cotidiano de produção da cidade, em especial se levarmos em consideração a realidade econômica e social desses personagens: em sua maioria, desempregados, que vivem à deriva, sem moradia fixa, com acesso fácil ao tráfico de drogas e/ou ao crime. É nesse sentido que podemos considerar que o meio em que habitam atravessa seus corpos e corrobora para as diversas asperezas da vida que os personagens tendem a enfrentar em seu dia a dia. Os filmes mencionados aqui trazem ao primeiro plano e denunciam as agruras enfrentadas por esses sujeitos submetidos às condições degradantes e violentas de Salvador.

No filme *Cidade Baixa*, boa parte da narrativa acontece no submundo do bairro do Comércio, uma área portuária na qual, durante o dia, funciona, como diz seu nome, o comércio popular. Também – a partir dos anos 90, com o processo de revitalização do bairro – lá estão situadas algumas repartições públicas e faculdades. À noite, todavia, os vários sobrados e casarões antigos localizados ao lado do Elevador Lacerda se transformam em zona de baixo meretrício: são boates, prostíbulos e inferninhos frequentados pela gente simples da cidade, bem como por turistas que chegam à capital baiana, pessoas em busca de diversão, sexo e drogas.

Os espaços do filme formam um conjunto de ambientes decadentes que traçam o território marginal de pobreza e de miséria do antigo centro comercial de Salvador, espaço da vagabundagem, onde os códigos e valores formais do contrato social se tornam instáveis, diante das possibilidades de encontros dos sujeitos nesse espaço. A narrativa de Sérgio Machado, como já se disse, se desenvolve em torno do triângulo amoroso formado por Naldo, Deco e Karinna, personagens que circulam

por esses territórios ou fazem dele um ambiente de trabalho, como é o caso de Karinna.

Figura 43 – O corpo como capital simbólico, 1

Fonte: CIDADE Baixa. Direção: Sérgio Machado. Produção: Karim Aïnouz; Sérgio Machado; Adriana Rattes e Gil Vicente Tavares. Intérpretes: Lázaro Ramos; Wagner Moura; Alice Braga; Harildo Deda; Maria Menezes; José Dummont; João Miguel; Dois Mundo; Olga Machado; Debora Santiago; Valéia; Ricardo Luedy e outros. Roteiro: Sérgio Machado e Karim Aïnouz. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2005. 1 DVD.

.

Figura 44 – O corpo como capital simbólico, 2

Fonte: CIDADE Baixa. Direção: Sérgio Machado. Produção: Karim Aïnouz; Sérgio Machado; Adriana Rattes e Gil Vicente Tavares. Intérpretes: Lázaro Ramos; Wagner Moura; Alice Braga; Harildo Deda; Maria Menezes; José Dummont; João Miguel,; Dois Mundo; Olga Machado; Debora Santiago; Valéia; Ricardo Luedy e outros. Roteiro: Sérgio Machado e Karim Aïnouz. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2005. 1 DVD.

Figura 45 – O corpo como capital simbólico, 3

Fonte: CIDADE Baixa. Direção: Sérgio Machado. Produção: Karim Aïnouz; Sérgio Machado; Adriana Rattes e Gil Vicente Tavares. Intérpretes: Lázaro Ramos; Wagner Moura; Alice Braga; Harildo Deda; Maria Menezes; José Dummont; João Miguel,; Dois Mundo; Olga Machado; Debora Santiago; Valéia; Ricardo Luedy e outros. Roteiro: Sérgio Machado e Karim Aïnouz. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2005. 1 DVD.

Karinna chega à cidade trazendo na bagagem a inscrição de um corpo marcado pela dificuldade econômica e por uma realidade que a condena a ser mero objeto sexual. Desde o início da narrativa, ela se apresenta como um ser em deslocamento, que busca chegar a Salvador para garantir algum sustento até o carnaval. A capital baiana é mencionada pela personagem como lugar da possibilidade, do encontro, da esperança de ganhar algum dinheiro através do prazer oferecido aos estrangeiros que visitam a cidade. Em troca do seu trabalho como prostituta, ela assegura moradia em um dos quartos do bordel onde começa a trabalhar com a cafetina Zilu, uma travesti proprietária do bar Xanadoo[181] e responsável por enviar prostitutas para os navios estrangeiros atracados à noite na

[181] O nome do bar remete ao poema *Kublai Khan*, de Samuel Coleridge (1772-1834), poeta inglês. No texto lírico, Coleridge (2005) – inspirado, assim como Calvino (2004) em *As cidades invisíveis*, pelo *Livro das Maravilhas*, de Marco Polo – descreve a cidade de Xanadu, capital do império mongol governado por Kubla Khan. Neste local, o imperador erigiu um palácio de rara beleza, um paraíso terreno. O poema lista, dentre os atributos locais, magia e sensualidade (COLERIDGE, 2005).
É nítido o paralelo que a narrativa fílmica opera entre o palácio na cidade lírica e o lupanar na Cidade Baixa. Enquanto o primeiro é um centro de fausto e esplendor, habitado pela personificação do poder, o imperador, o outro é local decadente, frequentado por representantes dos mais humildes estratos sociais. A disparidade entre os ambientes ficcionais se manifesta também na grafia dos nomes, Xanadu e Xanadoo. A homofonia, entretanto, lembra, pela semelhança sonora, que o palácio e o prostíbulo ainda encerram, em meio às disparidades algo em comum: a promessa de prazer para aqueles que os visitam.
Também é válido supor que haja uma referência ao filme *Xanadu*, dirigido por Robert Greenwald e lançado em 1980. Nesta obra, uma das musas da mitologia vem à Terra e inspira um pintor a abrir uma boate, chamada Xanadu.

Baía de Todos-os-Santos. Karinna, como visto nas Figuras 43 (p. 229) e 45 (p. 230), utiliza o corpo como seu principal capital simbólico, para oferecer sexo e prazer em troca de seu sustento.

Interessante é percebermos que, dentro do espaço considerado como submundo/inferninho, o corpo da personagem reina com total domínio. Ela se exibe, garante algum lucro e controla o lugar, dentro de suas limitações como prostituta e presa do sistema de obrigações estabelecido com Zilu. Porém, se levarmos em consideração o pensamento de Daniela Palma (2008, p. 65), ao afirmar que "[...] a ideia de confinamento permeia a representação do submundo urbano [...]", teremos a ideia de submundo como um estigma que atravessa o corpo da personagem e institui um determinado repertório, ligado tanto à sua corporeidade quanto ao espaço em que vive.

Na verdade, podemos considerar que os personagens marginais vivem um "*apartheid* às avessas", pois, mesmo que se desloquem para outros locais da cidade trazem no corpo o estigma de pertencerem a um determinado meio e temporalidade. Segundo Bauman (1999), essas pessoas estão presas a temporalidades arrastadas, são os não produtivos, na perspectiva da capitalista, que levam consigo uma corporeidade extremada.

Como exemplo, podemos situar a cena em que Karinna está no hospital e na delegacia, ambos ambientes em que o corpo se mostra desconexo da espacialidade. Neles, a personagem se comporta como outra pessoa: cabisbaixa, de poucas palavras, envergonhada, sem encarar de frente as outras pessoas. Aqui temos um corpo subjugado a códigos de submissão, caracterizado muito mais pelo constrangimento de estar em um meio em que não saber como se portar do que pelo fato de ser mulher ou prostituta. Karinna habita nestas ocasiões um corpo que não corresponde aos aspectos sociais e culturais que determinam as regras que regem tais lugares. Apesar desses obstáculos, contudo, a narrativa não nos leva a nenhum julgamento tipológico, pois o que importa é a subjetividade de cada personagem e suas diversas relações com o submundo de Salvador.

Na verdade, o que fica muito bem definido no filme de Sergio Machado é a outra face de Salvador, totalmente descolada das figurações de um mero chamariz turístico. Muito pelo contrário, a Cidade Baixa refulge em espaços degradados, exibindo as chagas da cidade. Essa relação se mostra muito bem definida, se acompanharmos as diversas vezes em que a câmera flagra, sempre do alto, a

Cidade Baixa, mostrando o Elevador Lacerda em penumbra, como demonstrado na Figura 8 (p. 42), para depois adentrar as áreas degradadas dos casarões, o que colabora para construir um ambiente desgastado, sem relação alguma com a esperança em dias mais promissores.

A desesperança no futuro ou em qualquer tipo de visão utópica que possa realidade em que os despossuídos estão imersos fica ainda mais patente se levarmos em conta a violência, figurinha carimbada em muitas cenas da narrativa. Em primeiro lugar, a própria condição de marginalidade em que estão inseridos os personagens interrompe qualquer tipo de perspectiva positiva futura: como lutador de boxe, Deco tem sempre que perder para garantir algum trocado; como garota de programa nos navios, Karinna presencia uma morte e está diretamente envolvida com ela; na busca por outro tipo de ocupação que possibilite ganhar mais dinheiro, Naldinho se envolve com a criminalidade e assalta uma farmácia, em companhia de Dois Mundos, só que a quantia auferida no roubo acaba ficando para outro malandro. Em segundo lugar, a forma como os amigos de infância reagem e lutam pelo amor de Karina quase os leva à morte, pois estes homens, animalizados no embate, buscam a conquista da fêmea. A cena permite uma associação com a abordagem neo-realista, visível na redução do ser humano aos instintos mais básicos.

Se no filme de João Mattos Salvador transborda da violência urbana que acontece no submundo da cidade, mais precisamente pelo prisma das brutalidades enfrentadas pelos adultos vulneráveis que vivenciam esses espaços, a ênfase na relação com o submundo, em *Trampolim do Forte* se dá de maneira diversa. Com efeito, o filme trata das crianças e adolescentes que habitam as ruas e frequentam estas esferas, dentre elas o bolsão de decadência que se desenvolveu no Porto da Barra.

O Porto da Barra serve de espaço de trabalho para muitos sujeitos que necessitam da rua para sobreviver. É local de negociação para prostitutas e travestis, que dominam os códigos do submundo e das esquinas da cidade. O confronto entre o masculino e o feminino (heterossexuais masculinos e femininos e homossexuais) se agita e rearranja para garantir o ponto nas esquinas do Porto. A rua no filme é também o espaço do perigo, da exposição, para personagens como: Fã Clube, travesti que, quando não está fazendo *shows* nos inferninhos da cidade, costuma “fazer esquina” no Porto da Barra; Michel Michê, rapazote que frequenta “o

ponto” e encara as ruas, em busca de programas e dinheiro; Bel Prazer, Lis Boa e Doravante, meninas jovens de 15 anos, que sobrevivem se prostituindo no Porto da Barra e guardam um grande sonho de conseguir um gringo para morar na Europa; Flor da Pele, também jovem de 17 anos, criada pela tia, uma prostituta que fazia vida na ladeira da Montanha. Ao contrário do trio de meninas, Flor da Pele passou a fazer vida nas esquinas do Porto, mas não se envolvia com qualquer cliente, mais seletiva e convicta de que não pretendia viver fora do país.

Figura 46 – Profissionais do sexo do Porto da Barra, 1

Fonte: TRAMPOLIM do forte. Direção: João Rodrigo Mattos. Produção: Alexandre Basso e Lia Mattos. Intérpretes: Lúcio Lima; Adailson dos Santos; Marcelia Cartaxo; Luiz Miranda e outros. Roteiro: João Rodrigo Mattos. Salvador: DocDoma Filmes, 2010.

Figura 47 – Profissionais do sexo do Porto da Barra, 2

Fonte: TRAMPOLIM do forte. Direção: João Rodrigo Mattos. Produção: Alexandre Basso e Lia Mattos. Intérpretes: Lúcio Lima; Adailson dos Santos; Marcelia Cartaxo; Luiz Miranda e outros. Roteiro:

João Rodrigo Mattos. Salvador: DocDoma Filmes, 2010.

Figura 48 – Profissionais do sexo do Porto da Barra, 3

Fonte: TRAMPOLIM do forte. Direção: João Rodrigo Mattos. Produção: Alexandre Basso e Lia Mattos. Intérpretes: Lúcio Lima; Adailson dos Santos; Marcelia Cartaxo; Luiz Miranda e outros. Roteiro: João Rodrigo Mattos. Salvador: DocDoma Filmes, 2010.

Em *Trampolim do Forte*, a intensidade dramática cresce pela ameaça constante de um misterioso estuprador. O medo é ainda maior para as travestis e prostitutas que habitam as noites desertas do Porto da Barra. A tensão entre as jovens meninas que oferecem sexo aos diversos clientes em troca de dinheiro é ainda maior, pois as notícias divulgadas em rádios e jornais relatam que o estuprador tem preferência por jovens e crianças. O enorme risco mobiliza as prostitutas da cidade noturna a se protegerem das agressões de Tadeu, o violentador.

O filme sugere que o meio no qual vivem os personagens reprime de alguma maneira o comportamento de muitos adultos que estão à margem e frequentam os espaços do submundo de Salvador. Esses sujeitos, ao que parece, são vítimas das amarras, ajuizamentos e estereótipos que atravessam o seu próprio corpo, ou seja, são personagens aprisionados nos estigmas da violência, da ilegalidade como também da exclusão, representados no próprio filme.

Temos um bom exemplo desse argumento na cena em que os jornais divulgavam matérias que dão conta de que o tal agressor poderia ser algum dos sujeitos que fazem “ponto” no local. Uma suspeita polêmica, um tanto quanto agressiva, se levarmos em consideração a violência simbólica que está atrelada

tanto ao espaço quanto aos sujeitos que nele transitam. Desse modo, o filme reafirma e condena as pessoas desta camada social, aplicando-lhes valores atrelados tanto ao local quanto à utilização que fazem de seus corpos. De uma forma simplória e preconceituosa, a mídia confere caráter de delinquentes aos subalternos que trabalham nas ruas e necessitam dela para sobreviver. É bem verdade que a própria condição de travesti, como a de prostituta, atuando na noite da capital baiana, é arriscada e imprevisível, porém a consideração de que algum deles seria um predador de sua espécie expressa de forma estigmatizada a associação desses sujeitos aos delinquentes da cidade.

Buscando refutar a ideia de que o estuprador pertencia às pessoas de seu convício profissional, a personagem Fã Clube – apelido que tenta mostrar a personagem como alvo do desejo de muitos, valorizando sua posição no mercado do sexo – toma as rédeas da situação e procura por uma maneira de interferir com esta ameaça à ordem que reinava entre as prostitutas e travestis do Porto da Barra. Devido à necessidade de preservação do *status quo*, o que antes era um problema apenas da polícia, descobrir a identidade do estuprador, passa a ser também uma prioridade para os travestis.

Outra forma perversa de tratar as mulheres que vivem no submundo e inferninhos da cidade apresentadas em *Trampolim do Forte* é o aliciamento que as garotas sofrem, da parte de estrangeiros que chegam à cidade em busca de turismo sexual. Segundo Osmundo Pinho (2013, p. 3), a figura retórico-sexual das mulheres baianas é constantemente evocada em cartazes de agências de turismo: “O homem em busca de felicidade encontraria negras fogosas, mulatas dengosas e brancas delicadas.”. Na outra face da moeda, o fascínio exercido pela perspectiva de envolvimento com estrangeiros entre mulheres que exercem a prostituição mostra que os dois fenômenos estão interligados – e que se autoalimentam. É o caso das meninas em *Trampolim do Forte* e, como vimos lá atrás, de Karinna, em *Cidade Baixa*.

A associação das mulheres negras baianas com o sexo, como comprovado nas imagens representadas nas Figuras 46 (p. 233), 47 (p. 233) e 48 (p. 234) do filme, continua a se atualizar ao longo da história. Em tempos de globalização, esse capital simbólico fomenta o turismo sexual internacional para a cidade, dando ênfase a um estereótipo perverso e distorcido sobre a condição da mulher negra baiana. O binômio da junção cidade/mulher fácil medeia, no filme, a relação de determinados

estrangeiros com Salvador. A cena do aliciamento das jovens garotas, com a promessa do personagem Tota, um estrangeiro italiano, de oferecer uma vida de luxo e fartura na Europa, deixa perceber que o interesse maior do estrangeiro era com a personagem Dora Avante[182], que possuía o fenótipo negro mais característico dentre as três. Todas estavam de passagem marcada para a Europa: Bel iria para a Alemanha e Lis ainda não tinha um destino certo, mas Dora Avante acompanharia Tota até Roma. A ela é oferecido um tratamento diferenciado das demais.

Mais do que um imaginário turístico, como vemos, os filmes aqui discutidos expõem uma Salvador repleta de contradições que pulsam em seu cotidiano. Desregrada e violenta, a capital soteropolitana, como uma proposta fracassada, se descola daquilo que se pensou no projeto de cidade ideal. Salvador, nas visões de Machado e de Mattos, é uma cidade em que o submundo urbano das noites ganha relevância significativa por serem prolíficas em violência, confinamento e distanciamento dos diferentes. Pululam espaços fragmentados, nos quais a tônica é o medo do Outro e abundam as ruas vazias e os muros, visíveis e invisíveis, que barram a convivência nos espaços públicos. Os filmes exibem essa cidade caótica, na qual nem todos desfrutam da mesma temporalidade econômica, dos projetos da cidade ideal fechada em seus muros, que comprimem a cidade em guetos e submundo, em meio a uma desconfiança enorme nas utopias de progresso. Para os personagens elencados aqui, a vida se traduz em sobreviver a cada dia e a rua se constitui em lugar possível para a convivência dos que estão à margem.

4.2.2 Ruas, becos e guetos: rumores da margem

A rua é o espaço principal nas películas do *corpus* estudado. Nela, as cenas são ampliadas e concretizadas, não somente pensando em sua dimensão de estrutura física, mas também nas pessoas que caminham por esses lugares. É na rua que os embates sociais e os problemas urbanos são legitimados, como afirma Roberto Da Matta (1997, p. 93): “A rua é o local daquilo que os brasileiros chamam de ‘dura realidade da vida’.”. Essa representação é ampliada, à medida que, observando atentamente a geografia da cidade e a interação dos sujeitos nela,

[182] O nome deste personagem faz um trocadilho com o advérbio “doravante”. Dividido em duas palavras, temos “Dora”, nome feminino, e “Avante”, exortação para avançar, para conquistar, para seguir em frente. Dá ideia de pessoa determinada, que sabe o que faz, qualidades vantajosas, sobretudo se exploradas em sua conotação sexual.

verificamos a substância material gerada pela movimentação, pela manifestação de coexistência íntima com a cidade.

Neste momento, quando o campo simbólico e o campo social se tornam indissociáveis nas narrativas, adentraremos as ruas, becos e guetos da capital baiana vivenciados pelos meninos e meninas nos filmes *Ó, paí, ó*, de Monique Gardenberg (2007), e *Trampolim do Forte*, de João Mattos (2010). A rua e o gueto, nos respectivos filmes, aparecem como lugares do conflito, de vícios, de drogas e, sobretudo, como focos de criminalidade (FIGURA 49, p. 237; FIGURA 50, p. 238).

Figura 49 – Meninos e meninas no filme *Ó, paí, ó*

Fonte: Ó PAÍ, Ó. Direção: Monique Gardenberg. Produção: Augusto Casé; Paula Lavine e Sara Silveira. Intérpretes: Lázaro Ramos; Dirá Paes; Wagner Moura; Stênio Garcia; Luciana Souza; Emanuelle Araújo; Rosa Jamille Alves; Cidnei Aragão; Yolanda Merry Batista; Érico Brás; Ednalva Carvalho; Mateus Ferreira da Silva; Felipe Fernandes; Natalia Garcia e outros. Roteiro: Bettine Silveira; Dudu Miranda; Márcio Meirelles e Monique Gardenberg. Rio de Janeiro: Globo Filmes; Dueto Filmes; Dezenove Som e Imagens; Natasha Filmes, 2007. 1 DVD.

Figura 50 – Meninos e meninas no filme *Trampolim do Forte*

Fonte: TRAMPOLIM do forte. Direção: João Rodrigo Mattos. Produção: Alexandre Basso e Lia Mattos. Intérpretes: Lúcio Lima; Adailson dos Santos; Marcelia Cartaxo; Luiz Miranda e outros. Roteiro: João Rodrigo Mattos. Salvador: DocDoma Filmes, 2010.

Constatamos que esses espaços são narrados como redutos da desesperança, reflexos daquilo em que a cidade contemporânea mais falha: a falta de convivência com o Outro. Para a rua são jogados “os restos” da cidade, o material que ela descarta e que, por conta disso, deve ser evitado. Essa ideia está relacionada à discussão de Bauman (1999), que já apresentamos, sobre o consumo: as pessoas que não têm capacidade de consumir são desprezadas no sistema capitalista. Esse descarte dos despossuídos se deve ao fato de ser a eles negado o direito à cidade, por não conseguirem inserção no mercado de trabalho formal. Estes indivíduos vivem nos espaços públicos, esgarçando o sentido que ele ganha na contemporaneidade (local de passagem) e fazendo destes logradouros locais de moradia, de protesto e de convivência. Mais do que tudo, veem a rua como única possibilidade de sobrevivência.

No capítulo anterior, discutimos o desprezo que a cidade lança sobre a alteridade, revelando as fraturas na sociabilidade contemporânea que campeiam nos espaços públicos. A rua aglutina a possibilidade de convivência com essas pessoas, mesmo que apenas se relacionem entre si. Nos filmes, a rua revela uma Salvador habitada apenas pela população de menor poder aquisitivo. É a cidade filmada de modo a estender o significado do verbo “habitar”, abrangendo não apenas aqueles

que estão de passagem pelos espaços públicos, mas também aqueles que fazem deles sua moradia.

O gueto, nos filmes de Gardenberg e Mattos, delimita o cotidiano das ruas de Salvador e expõe nas telas a violência simbólica que determinados grupos já carregam sobre si. Saliento que não pretendo discutir categorizações de grupos, mas apenas destacar como os meninos que habitam as ruas da cidade carregam o estigma da ameaça. São vistos como marginais, pivetes, trombadinhas e viciados que caminham pelas vias da capital baiana. Como um "mal", eles desestabilizam a ideia de ordem ou são vistos como sinais de que esta já teria sido suplantada pela selvageria crescente. Em *Trampolim do Forte*, por exemplo, Felizardo, menino negro vendedor de picolés que ajuda sua mãe com as contas da casa, percebe que todo dinheiro das vendas está sendo revertido por ela para pagar o dízimo à Igreja e fica enfurecido. Revoltado, o menino sai correndo pelas ruas da Barra, onde é abordado pelos policiais Cassiano e Consciência, que acreditam que menino negro correndo na rua só pode ter cometido algum delito.

Ver a cidade a partir dos que caminham por ela, dos que vivenciam a rua e fazem da caminhada um exercício íntimo, pode ser entendido como prática que assegura uma relação de proximidade com os becos, com as esquinas, com os guetos de cada canto da cidade, com os espaços hostis Acompanhar a multidão que vive nos espaços públicos e desenvolve uma relação íntima com eles é poder sentir/enxergar a cidade pelas lentes daqueles que Certeau (1994) denominou de "praticantes ordinários" – ou seja, é ver a cidade pela ótica dos sujeitos que enfrentam o cotidiano das ruas e nelas encontram o sentido do seu existir. Essas pessoas são, muitas vezes, personagens que a ordem urbana despreza, são os excluídos da ideia de ordem e cidadania que impera nos espaços planejados da cidade. É o Outro que desconfigura a paisagem e a experiência estruturada para as atividades urbanas. São indivíduos que rasuram o traço planejado de uma cidade ideal, como diz Paola Berenstein Jacques (2012, p. 15): "É o outro urbano que resiste à pacificação e desafia esses peseudoconsensos publicitários.". Esses personagens indesejados desestabilizam a ordem ao viver o espaço urbano. Eles inventam outras formas de convívio e arranham aquilo que foi pensado para a urbanidade.

Figura 51 – Meninos pobres que perambulam pelas ruas, *Ó, paí, ó*

Fonte: Ó PAÍ, Ó. Direção: Monique Gardenberg. Produção: Augusto Casé; Paula Lavine e Sara Silveira. Intérpretes: Lázaro Ramos; Dirá Paes; Wagner Moura; Stênio Garcia; Luciana Souza; Emanuelle Araújo; Rosa Jamille Alves; Cidnei Aragão; Yolanda Merry Batista; Érico Brás; Ednalva Carvalho; Mateus Ferreira da Silva; Felipe Fernandes; Natalia Garcia e outros. Roteiro: Bettine Silveira; Dudu Miranda; Márcio Meirelles e Monique Gardenberg. Rio de Janeiro: Globo Filmes; Dueto Filmes; Dezenove Som e Imagens; Natasha Filmes, 2007. 1 DVD.

Figura 52 – Meninos pobres que perambulam pelas ruas, *Trampolim do Forte*

Fonte: TRAMPOLIM do forte. Direção: João Rodrigo Mattos. Produção: Alexandre Basso e Lia Mattos. Intérpretes: Lúcio Lima; Adailson dos Santos; Marcelia Cartaxo; Luiz Miranda e outros. Roteiro: João Rodrigo Mattos. Salvador: DocDoma Filmes, 2010.

As Figuras 51 (p. 240) e 52 (p. 240) retratam meninos pobres que perambulam pelas ruas de Salvador e dela tiram o seu sustento, impedindo que a ordem da cidade funcione tal qual foi planejada. Através da presença dos seus

corpos, essas crianças zombam, impõem outras formas de lidar com o estabelecido para o lugar pelo poder público. Podemos pensar que elas constroem, de acordo com Paola Berenstein Jaques (2012), as “astúcias urbanas” que desafiam a autoridade e levam os transeuntes a lidar com o Outro, fortalecendo a alteridade no cotidiano urbano.

Em *Ó paí, ó*, as crianças Cosme e Damião são exemplos (FIGURA 51, p. 240). Embora tenham um lar e a proteção de Dona Joana, os meninos vivem a errância da cidade, desafiando a ordem, traquinando pelas ladeiras e avenidas de Salvador. Roubam frutas na feira, atuam como pedintes em sinais de trânsito e desfrutam de uma soberania única, como se fossem os donos da cidade, figuras comparáveis ao personagem Balduíno, do romance *Jubiabá*, de Jorge Amado (2001), que na infância, com seu grupo, usufruía de modo semelhante das ruas de Salvador. Não ligam para o que foi estabelecido como ordem pública e vivem a liberdade de estar na cidade. Pela ótica deles, a cidade é puro espaço de deleite e diversão, não veem limites ou grandes perigos em suas andanças pelas ruas. Muito pelo contrário, aliás: Cosme e Damião são livres e, aproveitando essa realidade, se divertem com os grupos de adultos fantasiados, correm pelas ladeiras e ruas do Pelourinho, pouco se importando se estão sendo observados por outros transeuntes ou policiais. A ordem do dia, para os filhos de Dona Joana, é se divertir, mesmo que, para que isso aconteça, tenham que mentir para a mãe e negar a religião.

Nos filmes analisados, os meninos pobres que deambulam pelo tecido urbano fragmentado, nas imediações de sinais de trânsito, nas praças públicas, nas vielas, nos becos e nas ladeiras da capital baiana são vistos como incômodos pelos que defendem os traçados planejados que ordenam a cidade. Estas crianças são rechaçadas e, tratadas como verdadeiros problemas, são retiradas desses espaços e empurradas para outros locais, restando-lhes os centros antigos decadentes ou as periferias da cidade. Mas, ainda assim, percebemos que, apesar do embate com a ordem vigente, esse Outro constrói territórios próprios, ainda que só nos momentos em que a cidade dorme, desenvolvendo-se em espaços opacos para a grande maioria, como podemos perceber na Figura 52 (p. 240), que captura o instante em que os personagens Fulerinho, Caga Seco e Furico são surpreendidos por uma viatura da polícia em um beco do centro histórico da cidade. Estes infantes são, enfim, habitantes invisíveis que buscam, de alguma forma, reinventar práticas de existência em meio a uma ordem hegemônica que os quer bem distantes.

São crianças que vivem à margem da cidade-espetáculo, legitimada pelos discursos e imagens que vendem Salvador para o mundo, como bem explorado no filme de João Mattos. A rua é para eles o principal refúgio, quando abandonam seus lares por conta da violência doméstica. Esse talvez seja o principal motivo relatado por Déo e Felizardo em *Trampolim do Forte*. Como são oriundos de famílias pobres que habitam as vielas ou as zonas periféricas de Salvador, vítimas de abuso sexual, da violência doméstica contra mulheres, ou de outras catástrofes sociais, estas crianças pobres, negras, rompem com suas famílias e encontram, nas ruas de Salvador, o refúgio para continuar vivendo ou um local de trabalho para auferir algum dinheiro. Os pequenos tiveram sua infância interrompida ao trocar a instabilidade de uma família funcional pela vida nas ruas.

Nesta situação se enquadram Déo e Felizardo, que abandonaram seus lares por conta da violência e exploração do trabalho infantil que sofriam no seio da família. O Porto da Barra, como exposto nas Figuras 53 (p. 242) e 54 (p. 243), se tornou para eles espaço de moradia e de acolhimento, mas também de perigo. Felizardo, diferentemente de Déo sente o quanto estão expostos aos riscos da cidade. A vida nas ruas grita e sufoca os mais fracos, como eles.

Figura 53 – Porto da Barra como moradia, 1

Fonte: TRAMPOLIM do forte. Direção: João Rodrigo Mattos. Produção: Alexandre Basso e Lia Mattos. Intérpretes: Lúcio Lima; Adailson dos Santos; Marcelia Cartaxo; Luiz Miranda e outros. Roteiro: João Rodrigo Mattos. Salvador: DocDoma Filmes, 2010.

Figura 54 – Porto da Barra como moradia, 2

Fonte: TRAMPOLIM do forte. Direção: João Rodrigo Mattos. Produção: Alexandre Basso e Lia Mattos. Intérpretes: Lúcio Lima; Adailson dos Santos; Marcelia Cartaxo; Luiz Miranda e outros. Roteiro: João Rodrigo Mattos. Salvador: DocDoma Filmes, 2010.

Em oposição ao que acontecia nas cidades representadas pelo Naturalismo[183] do século XIX, nas quais o olhar direcionado ao Outro estava associado a questões deterministas e/ou à sobra do processo de industrialização que estava em curso, hoje o medo de estar na cidade e o medo do desconhecido parecem fazer parte de uma cultura urbana que reflete, nas grandes cidades, um processo de globalização que já entra em decadência. Essa problemática, segundo Giovana Zimmermann (2009), vem ganhando destaque nos estudos que refletem a cultura e o cotidiano das grandes cidades brasileiras. Como já foi discutido em seção anterior, a cidade constrói muros, barreiras visíveis e invisíveis e modifica seu próprio espírito, limitando ao máximo a convivência e a sociabilidade nos espaços públicos.

Hoje, são conhecidos como errantes "[...] aqueles que realizam errâncias urbanas, experiências urbanas específicas, a experiência errática da cidade." (JACQUES, 2012, p. 19). Nas narrativas fílmicas, os errantes são os Outros da cidade, aqueles que, embora estejam na condição da margem ainda desenvolvem com a cidade algum tipo de relação, experienciam a urbe e, por isso, constroem

[183] Segundo Bosi (1999, p. 168): "O realismo se tingirá de naturalismo no romance e no conto, sempre que fizer personagens e enredos submeterem-se ao destino cego das 'leis naturais' que a ciência da época julgava ter codificado.".

relação íntima com os espaços públicos dela, seja por habitá-la, seja pelo desafio que imprimem à ordem imposta.

No momento em que se fala de crise da urbanidade, bem como do medo e da violência que imperam nos grandes centros urbanos, esses grupos de crianças errantes constroem outras formas de ver, sentir e perceber a cidade. Assim fazem Cosme e Damião[184], ao andar pelas ruas e ladeiras do Pelourinho e pelos espaços da Cidade Baixa e da praia do Porto da Barra, aproveitando da liberdade que a cidade oferece, vivenciando as ruas, o espaço público, entregando-se à alegria sem se darem conta de nada que pudesse atrapalhar seu gozo.

Já em *Trampolim do Forte*, os personagens constroem errâncias sabendo de todos os códigos e perigos aos quais estão expostos. E nada melhor do que acompanhar a trajetória deles como caminhantes errantes, erráticos, resistentes, transitando pela capital baiana, a fim de compreendermos a geografia delimitada por esses praticantes e os percalços que a cidade lhes impõe. É preciso ter em mente, contudo, que esta será uma experiência, por definição, limitada; não existe a possibilidade de abarcar o todo da cidade, pois se trata de uma perspectiva do imaginário urbano contemporâneo, em que os personagens constroem experiências a partir de suas errâncias pessoais pelas avenidas e praças de Salvador e há espaços vedados ou simplesmente fora de suas áreas de atuação ou interesse.

Em *Trampolim do Forte*, há dois grupos de crianças que estão nas ruas e nelas vivenciam experiências erráticas no tecido urbano. Nas ruas, driblam qualquer imposição dos projetos e planificações urbanas que buscam ordenar, construir a cidade enquanto espetáculo. Esses sujeitos, que não foram convidados para tal representação, mesmo assim estão nas ruas e engendram outras formas de lidar com a cidade. Eles podem ser chamados de indivíduos errantes, que contornam a ordem imposta e desfrutam da cidade, conhecendo seus códigos do ponto de vista único dos que vivem nas ruas e frequentam tanto os espaços de sombra quanto os de luz dos planos de ordenação de Salvador.

---

[184] Os nomes dos irmãos fazem referência aos santos católicos homônimos e a suas contrapartes, geradas pelo sincretismo, na Religião Afro-Brasileira:
"Cosme e Damião são santos do séc. III, cuja data de nascimento é incerta, mártires, mortos por não se curvarem diante dos deuses pagãos, tendo sido acusados de 'inimigos dos deuses'. Uma tradição diz que foram alvejados por dardos, mas miraculosamente os dardos sedesviaram deles, por isso depois foram decapitados. Outra tradição conta que eles foram atirados num despenhadeiro." (DIAS, 2013, p. 306).
"Mas, como se sabe, o Candomblé e forte na Bahia; nele, Cosme e Damião são filhos gêmeos de Xangó e Iansã. Embora os santos sejam adultos, a devoção aparece extremamente ligada às crianças." (DIAS, 2013, p. 307).

“A experiência errática pode ser vista como possibilidade de experiência da alteridade na cidade.” (JACQUES, 2012, p. 22). Esta assertiva pode ser comprovada nos filmes estudados, em que convivem grupos de crianças que trabalham como vendedores ambulantes: vendem picolés, cafezinhos e cartões telefônicos nas praças do centro comercial popular de Salvador, na avenida Sete de Setembro. Também caminham até o Porto da Barra e lá vendem suas mercadorias e estabelecem com o espaço público relações de astúcia e, ao mesmo tempo, de conhecimento íntimo das práticas ordinárias do caminhar.

Em uma passagem de *Trampolim do Forte*, por exemplo, Felizardo sabe que deve evitar vender picolés no bairro da Barroquinha, por ser um local perigoso de ele estar sozinho. É na convivência com seus pares que o jovem garoto se sente protegido e acolhido, como fica claro no momento em que ele encontra seus amigos no Porto da Barra e todos desfrutam da conversa, da amizade e da bela paisagem da praia. Envolvidos na mesma linha de marginalidade, as crianças organizam outros laços de errância para interagir com a cidade, nos quais a norma da convivência é atrelada aos laços de solidariedade e é fator preponderante para a coesão de determinados grupos presentes nas narrativas. Esta interação é percebida nas atividades de sobrevivência que as crianças praticam no cotidiano das ruas.

Contrário aos meninos que trabalham, existe um grupo de crianças que estão nas ruas em busca de aventuras. Trata-se, no filme, de crianças que roubam, usam drogas. São representados como os malandros da cidade, que querem tirar proveito de tudo e de todos. É o caso do personagem Fuleirinho, que vive o presente sem se preocupar com o futuro, tendo como único desejo continuar na vida fácil, trapaceando os “otários” que encontrar pelo caminho. A malandragem do personagem pode ser associada, no filme, à negação do trabalho, e o espaço ideal para essa representação é a rua. Fuleirinho vive de pequenos furtos praticados nos espaços da Cidade Baixa e da Cidade Alta, sabe tirar proveito dos companheiros de aventuras e viver na vadiagem das ruas.

Na atualidade, a concepção da “dialética da malandragem[185]”, e, por extensão, do malandro, sofre uma atualização de sentido. Segundo João Cezar de

[185] A *Dialética da malandragem* é a caracterização utilizada por Antonio Candido (1970) para análise da narrativa *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel de Antônio de Almeida. A partir da ótica da ordem e da desordem, Candido analisa a representação de uma classe intermediária e

Castro Rocha (2004), a “dialética da malandragem” e a ordem relacional estão sendo substituídas pela “dialética da marginalidade” e pela ordem do combate. Diante da cultura da insegurança que toma conta do cotidiano das grandes cidades brasileiras, a “dialética da marginalidade” estaria associada ao princípio do embate, que está relacionado diretamente com o princípio de superação, como afirma o autor. Assim, teríamos “[...] a superação das desigualdades sociais através do confronto direto em vez da conciliação, através da exposição da violência em vez de sua ocultação.” (ROCHA, 2004, p. 3). Nesse sentido, pode-se afirmar que há uma necessidade atual de representar a capital baiana como atrelada à ideia do embate, do trazer e expor a violência urbana como consequência das desigualdades sociais. Essa representação simbólica está associada, na contemporaneidade, às manifestações culturais que representam o Outro, o excluído, o marginal.

A lógica da rede de sociabilidade e conviviabilidade na cidade contemporânea está limitada aos errantes que usam as ruas da cidade como espaço íntimo e familiar. Aos demais moradores restam os limites do espaço privado e o medo de caminhar pelas ruas, por conta da violência urbana. Como se vê, essa cultura limita as experiências urbanas e aumenta o medo do Outro, do diferente.

4.3 QUANDO A CIDADE RESISTE: PRAÇAS, MARES E TRAMPOLINS

Até aqui, a Salvador que vimos representada no cinema é uma cidade inóspita, excludente e cada vez mais inclinada a naturalizar em seus espaços públicos o medo do convívio com o diferente. Se assim é, será que ainda cabe pensarmos no “espírito” da cidade, quando esta se mostra insensível ao convívio nas áreas coletivas? A pergunta é válida. Com efeito, aquele gregarismo com toque de afetividade está cada vez mais distante da realidade, ainda que próximo da fisionomia da capital baiana difundida no manancial de imagens e propagandas sobre o acolhimento e a receptividade dos baianos.

Os filmes mencionados neste trabalho, de fato, trazem imagens de sujeitos nas ruas, porém a relação deles entre si e com Salvador está carregada de tensões, desajustes e desencontros, provocados pelo evitamento, pelas barreiras sociais, pela violência e desconfiança do Outro. Destituída está, desta maneira, a

---

anônima na sociedade na figura do malandro, categoria social que interpretava significativo papel na sociedade do século XIX.

possibilidade de convivência e sociabilidade nas ruas da capital baiana. A multidão ganha novos contornos nos labirintos da cidade, com aqueles de maior patrimônio financeiro a blindar-se em seus veículos e atrás de muros. As pessoas evitam a cidade.

Estamos imersos na era do desengajamento, como bem definiu Claudine Haroche (2008), pois não há mais possibilidade de criação de vínculos duradouros, e sim uma delimitação do sujeito nos espaços públicos, como ocorre em Salvador. Não entram na conta dos vínculos, obviamente, os deslocamentos em ruas e calçadas que obrigam o contato humano, imortalizados pelos diretores que filmam multidões em Salvador, mas a possibilidade de convivência e os afetos que a cidade ainda pode proporcionar. E, se a intolerância com o diferente, o desmonte da solidariedade e a fluidez nas relações saltaram de exceções a regras, é justo esperar que essa transformação transpareça em algumas das obras ficcionais que representaram a cidade nas últimas décadas, como sustentam Eliana Kuster e Robert Pechman (2014) em seu texto *O chamado da cidade*. Esta constatação que dialoga também com a Salvador narrada nos filmes contemporâneos.

Os filmes *Trampolim do Forte*, de João Matos, e *Estranhos*, de Paulo Alcântara, embora comunguem com a ideia de narrar a capital baiana pela ótica da cidade desengajada, na qual o convívio e a solidariedade andam em desalinho, também investem na exposição sensível de Salvador. Esta cidade sensível está relacionada ao afeto, ao encantamento, aos gestos que possibilitem experienciar a cidade, na forma da conviviabilidade no espaço público, propondo repertórios em que o coletivo seja reverenciado e seja desestabilizada a agudização das relações que têm lugar na cidade. Os cineastas baianos parecem rasurar a dinâmica do afastamento que tem lugar nas ruas da capital soteropolitana, ao tempo que optam por produzir imagens que demostram ainda haver ternura em Salvador, no ritmo dos afetos propiciados pela convivência em encontros inesperados.

Ambos os filmes abordam Salvador pela perspectiva do Outro da cidade. O devir da cidade, para os personagens das películas, é produto do encontro, nasce da possibilidade de que a urbe possa encantá-los, desviando-os, nem que seja por átimos, do dia a dia severo e excludente das ruas, seja pelo afeto para com o próximo, seja pela chance de se maravilharem com a cidade, quando ela se mostra calorosa. Estes cineastas baianos, ao retratarem formas de convívio amenas ou

doces, rompem com o padrão mecanicista que se assenhoreia das relações humanas em Salvador.

Em *Estranhos*, de Paulo Alcântara, a capacidade de empatia da capital baiana é percebida de forma fragmentada, na relação que cada personagem desenvolve com o espaço urbano. A experiência vivenciada pelo personagem Luís, dentre todas as histórias apresentada no filme, é a que mais se destaca na relação afetiva com a cidade. O personagem chega a ser considerado como verdadeiro "maluco", por ainda acreditar no sonho e encanto de uma paixão. Sendo poeta e cantor, sua sensibilidade para com as barreiras visíveis e invisíveis da convivência na cidade lhe dá forças para impedir que elas o privem de resgatar de Salvador aquilo que melhor ela ainda pode oferecer, o encontro e a afeição para com o Outro. Luís traz para a narrativa um diálogo com o espaço urbano que representa a quebra de todos os obstáculos à realização de seus sonhos. Ele sente, vê e vive Salvador sem se deixar influenciar pelos processos de normatização do cotidiano que impedem o convívio, que nublam o encantamento e arrefecem o encontro com o espaço público. Ele resiste/insiste, através de seus sonhos e versos, às garras da cidade mecanicista. Como poeta e cantor, Luís enfrenta a dureza da cidade recitando seus versos em praça pública.

Ao som dos versos cantados por Luís, somos apresentados às primeiras cenas internas da cidade. Salvador é focalizada na relação do habitante com o espaço físico que o circunda, a saber, a Praça da Piedade. Se, no passado longínquo, este logradouro serviu de cenário para a condenação dos envolvidos na Revolta dos Búzios, na narrativa atual a praça se torna um espaço de reflexão sobre as condições atuais de Salvador. O espírito de luta ainda permeia a praça, mesmo abraçado solitariamente pelos versos e a música de Luís, que modulam afetos, esperança e encontro com a cidade (FIGURA 55, p. 249; FIGURA 56, p. 249; FIGURA 57, p. 250).

Figura 55 – O espírito de luta ainda permeia a praça, 1

Fonte: ESTRANHOS. Direção: Paulo Alcântara. Produção: Paulo Alcântara e Carla Guimarães. Intérpretes: Jackson Costa; Cyria Coentro; Tom Carneiro; Agnaldo Lopes; Caco Monteiro; Nelito Reis; Angelo lávio; Mariana Muniz; Heduen Muniz e Larissa Libório. Roteiro: Carla Guimarães e Santiago Roncagliolo. [S.l.]: Araçá Azul Cine e Vídeo, 2009. Digital, cor, 101'.

Figura 56 – O espírito de luta ainda permeia a praça, 2

Fonte: ESTRANHOS. Direção: Paulo Alcântara. Produção: Paulo Alcântara e Carla Guimarães. Intérpretes: Jackson Costa; Cyria Coentro; Tom Carneiro; Agnaldo Lopes; Caco Monteiro; Nelito Reis; Angelo lávio; Mariana Muniz; Heduen Muniz e Larissa Libório. Roteiro: Carla Guimarães e Santiago Roncagliolo. [S.l.]: Araçá Azul Cine e Vídeo, 2009. Digital, cor, 101'.

Figura 57 – O espírito de luta ainda permeia a praça, 3

Fonte: ESTRANHOS. Direção: Paulo Alcântara. Produção: Paulo Alcântara e Carla Guimarães. Intérpretes: Jackson Costa; Cyria Coentro; Tom Carneiro; Agnaldo Lopes; Caco Monteiro; Nelito Reis; Angelo lávio; Mariana Muniz; Heduen Muniz e Larissa Libório. Roteiro: Carla Guimarães e Santiago Roncagliolo. [S.l.]: Araçá Azul Cine e Vídeo, 2009. Digital, cor, 101'.

"Cidade planta sentimentos raros, calor sem tamanho, povo no calvário, povo tão estranho". O estranhamento constatado nesta fala de Luís se associa à falta de interação das pessoas na e com a cidade, aos muros impostos em um cotidiano de evitamento. Solidário com tal situação e dotado do sonho de ser cantor e poeta, o personagem frequenta a Piedade para mostrar seus versos e para ver e perceber a cidade. Um destes momentos é registrado nas Figuras 55 (p. 249) e 57 (p. 250). Vale destacar que, enquanto Luís declama seu texto, as pessoas simplesmente passam, ouvem e seguem para seus destinos. A dinâmica da cena é quebrada apenas pela ação de um morador de rua, que se supõe ser portador de alguma patologia psiquiátrica, que se deixar embalar pela música de Luís.

A insistência em ver e sentir a cidade pelas lentes da poesia e da música se intensifica na narrativa, depois que Luís se encanta com uma ex-prostituta em uma fila de pessoas que buscam emprego. O inesperado no cotidiano repressor e excludente, expresso na condição de todos aqueles que enfrentam a fila, propriciou o encontro com Flor, ex-prostituta, que apanhava de um marido agressivo. Desde então, a relação de encantamento com a cidade cresceu em Luís: na tentativa de reencontrar a amada, ele aumenta sua presença nos espaços públicos, proferindo seus versos e rasurando o cenário irradiado de evitamento com o som de palavras e músicas que falam de afeto e de amor.

Se em *Estranhos* a cidade sensível e a desumana estremece por conta do encontro com a música e a poesia, no filme de João Mattos o próprio Trampolim do Forte, que dá título à narrativa, é a metáfora pulsante que garante o sentido da cidade para meninos e meninas pobres, cuja infância foi interrompida em função da exploração pelo trabalho infantil e da violência familiar.

O espaço do trampolim quebra as fronteiras rígidas do dia a dia das crianças. A base de um trampolim, feito de madeira, estendido no antigo Forte do Porto da Barra, serve a elas como espaço de reunião, para o desenvolvimento de brincadeiras, afetos e manifestações de companheirismo, após um árduo dia de trabalho como ambulantes pelas ruas de Salvador. Ao cair da tarde, Déo, Felizardo, Flor da Pele, Mingo, Calçola e tantos outros meninos e meninas costumam se reunir no trampolim para brincar, dando longos e acrobáticos saltos nas águas quentes do Porto da Barra. Saltos duplos, triplos, desacompanhados: o importante para elas é o encontro, o deleite proporcionado pelo trampolim.

Figura 58 – Encontro com a cidade, 1

Fonte: TRAMPOLIM do forte. Direção: João Rodrigo Mattos. Produção: Alexandre Basso e Lia Mattos. Intérpretes: Lúcio Lima; Adailson dos Santos; Marcelia Cartaxo; Luiz Miranda e outros. Roteiro: João Rodrigo Mattos. Salvador: DocDoma Filmes, 2010.

Figura 59 – Encontro com a cidade, 2

Fonte: TRAMPOLIM do forte. Direção: João Rodrigo Mattos. Produção: Alexandre Basso e Lia Mattos. Intérpretes: Lúcio Lima; Adailson dos Santos; Marcelia Cartaxo; Luiz Miranda e outros. Roteiro: João Rodrigo Mattos. Salvador: DocDoma Filmes, 2010.

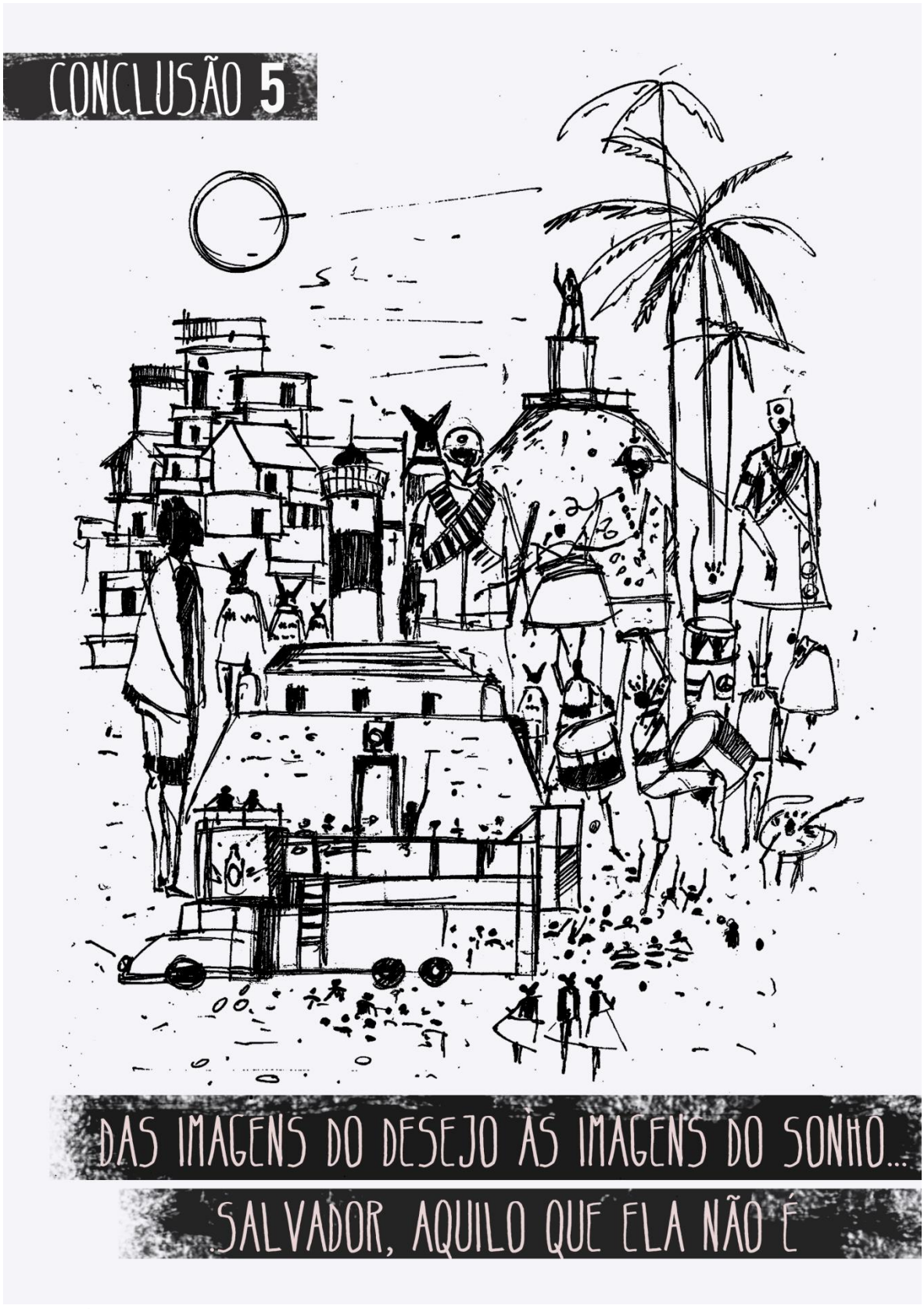
Figura 60 – Encontro com a cidade, 3

Fonte: TRAMPOLIM do forte. Direção: João Rodrigo Mattos. Produção: Alexandre Basso e Lia Mattos. Intérpretes: Lúcio Lima; Adailson dos Santos; Marcelia Cartaxo; Luiz Miranda e outros. Roteiro: João Rodrigo Mattos. Salvador: DocDoma Filmes, 2010.

É nesse momento, que o corpo reflete a cidade na alegria da apropriação do espaço, na felicidade do afeto trazido pela companhia nos jogos e na vida, a ponto de Felizardo se sentir como um verdadeiro rei ao lado dos amigos, como vemos na

Figura 59 (p. 252). No centro da roda, após um dia de trabalho pelos labirintos da cidade como vendedor de picolés, ele se sente alguém importante, por ser reverenciado com abraços e afetos pelos companheiros, ao distribuir picolés de graça para todos. Se em casa faltavam afeto e amizade, é no espaço do trampolim que todos esses sentimentos vem à tona para Felizardo. É no encontro dos habitantes nas áreas comuns que a cidade sensível se mostra, como fica patente no microcosmo que é a reunião dos meninos ao redor do trampolim.

Figura 61 – Conclusão



Fonte: Tárcio V., 2016.

5 DAS IMAGENS DO DESEJO ÀS IMAGENS DO SONHO... SALVADOR, AQUILO QUE ELA NÃO É

Dos caminhos percorridos ao analisar imagens de Salvador instituídas na literatura e no cinema contemporâneo, um deles, em especial, me inquietou desde o início, não somente no âmbito acadêmico, como também fora dele. Afetou-me e afeta ainda agora, tanto que o guardei para o final, não à toa.

São indagações que ampliam e transformam ainda mais o nosso olhar sobre a condição da cidade e as diversas faces expressadas nos mais variados dispositivos que constroem e enfatizam tantos outros debates. Entretanto, depois de percorrer uma longa trilha, é importante seguir em linha reta, deixando todas as bifurcações surgidas ao longo desse caminhar para um próximo momento – ou, quem sabe, para novos transeuntes.

Neste momento, o importante é salientar que o estudo desenvolvido não teve a pretensão de ser completo, no que tange à discussão sobre as imagens que representam a capital baiana engendradas na contemporaneidade; detive-me apenas em algumas, porém emblemáticas, cenas de Salvador. Percorri a senda conduzida por uma diversidade de perspectivas, nesta Salvador que se faz protagonista das narrativas atuais e, como não poderia deixar de ser, é impossível de ser captada no seu todo. Curioso foi perceber que as diversas ambiguidades percebidas nas narrativas selecionadas são marcadas pelo estigma da falta, que impregna o tecido social e constrói uma teia de sentidos apontando para a urbe, cujo protagonismo é realizado pela exceção.

É inegável que a cidade partida ganha força nessas imagens que dão vida à Salvador, em consonância com representações produzidas pela literatura e pelo cinema baianos no século passado. Entretanto, o que ganha corpo e difere das antigas cenas é a capital baiana narrada pela ótica da violência, presente nos diversos espaços públicos, que me levou a nomear como cartografia da exclusão a este mapa configurado pela mácula das drogas, da extrema pobreza e da violência.

Outra diferença apresentada entre as imagens dos éculos XX e XXI é que boa parte delas traz para o centro da narrativa a experiência urbana vivenciada pelos sujeitos das margens: é a vida da ralé, da periferia, que se desdobra na literatura e no cinema que versa sobre a soterópolis atual.

Porém, mesmo diante do fracasso da cidade, no que se refere a uma coletividade, ainda cabe pensarmos, a partir dessas obras, acerca da reiteração do texto de baianidade, vez que os espaços que instituíram essa cartografia imaginária na literatura e no cinema do século passado continuam recorrentes e correspondem ao centro antigo da cidade de Salvador, que compreende a Cidade Alta (mais especificamente o Pelourinho e adjacências) e a Cidade Baixa (mais especificamente a região do Comércio, a Feira de São Joaquim, localizada em Água de Meninos, e a Península de Itapagipe, onde está localizada a Igreja do Bonfim).

O discurso identitário de baianidade perpassou toda discussão empreendida nos diferentes textos aqui estudados, sobretudo quando pensamos nas imagens consagradas dos espaços físicos que constituem uma constelação de sentidos e que, por tanto tempo, representaram Salvador como “Terra da alegria”, “cidade bonita por natureza”, “cidade de luz” ou “terra acolhedora”, epítetos que legitimaram a paisagem baiana. Embora a própria concepção de sociabilidade nos espaços da cidade esteja em crise, ressalto que os dispositivos imagéticos eleitos para essa pesquisa reencenam os símbolos e enunciados que conclamam o imaginário baiano para cenas e cenários de baianidade, mas em algum momento esgarçam o tecido, pondo em xeque determinadas representações.

Vimos, por exemplo, que a exibição da capital baiana através do recorte dos espaços consagrados ganha outras cores, produzidas tanto pela literatura, quanto pelo cinema contemporâneos. A representação dessas narrativas acaba instituindo textualidades outras, bem como uma performance discursiva para a cidade, abordada regularmente em diferentes momentos e meios. E se, por um lado, há preponderância de imagens que trazem à tona essa cidade maculada, por outro, fica evidente que, pela repetição e fixação do viés, há uma visita constante ao capital simbólico da baianidade que prevalece até os dias de hoje nas produções que narram a capital baiana. Conforme Ângela Pryston (2006), são textualidades imagéticas que produzem conteúdo, constituindo a “fantasia da cidade”, ou um caráter “específico” que imprime a face urbana. Designa-se, dessa maneira, a cidade clichê e a cidade cartão-postal, em imagens sempre esperadas por aquele que quer ver e ler a cidade.

Movimentando-me nessa direção, aponto a tessitura da baianidade, ou melhor, as simbologias por ela construídas, como imagens do desejo e do sonho

que contam e dão visibilidade à cidade, mas que, por outro lado, a trazem à luz sob uma forma diversa.

Antes de prosseguir com essas questões, é importante definir agora o que estou chamando de baianidade. Ainda hoje a baianidade nos soa como algo provocador, principalmente por ser um imaginário que representa a celebrada "cidade da alegria", sem contar que o *corpus* presente nesta pesquisa, em diversos momentos revisita o tão consolidado imaginário desta baianidade.

De acordo com Milton Moura (2001), a baianidade é um texto identitário por meio do qual a Bahia é representada e os baianos se representam, no Brasil e fora dele. É um texto produzido a partir de significados, de dicções que se tornam emblemáticas de valores e que, de alguma maneira, ajudam a estabelecer comportamentos e imagens vistas quase como próprias da cidade. Forma-se, então, um texto constituído a partir de um *ethos* baseado em três pilares: a familiaridade, que supõe a ambivalência em uma sociedade tão desigual; a sensualidade, associada à naturalização de papéis e posturas; e a religiosidade, que acontece em uma comunidade tão tradicionalista. Como bem esclarece o estudioso, não podemos perder de vista que o que se convencionou chamar baianidade é, primordialmente, um texto que é construído e reconfigurado no interior de suas representações e que obviamente é revisitado, na medida em que as temporalidades e os espaços são outros.

Se aceitarmos, como sugere García Canclini (1997), que é vigente, na contemporaneidade, a afirmação do local em função do global, a baianidade seria algo a ser perseguido quando se narra a Salvador atual, no intuito de afirmá-la, de questioná-la ou de destituí-la do lugar de hegemonia que ocupa nas representações imagéticas sobre a soterópolis – ou, ainda, como maneira de revisitar e reforçar tal discurso. O aspecto fundamental é ver como a identidade baiana, forjada há tempos, continua a se fazer presente nos textos atuais que narram a capital baiana. A baianidade (ou melhor, o capital simbólico instituído por ela) serviu de matriz para que fossem entendidas tanto a formação discursiva que dá conta das reversões do sentido da cidade, quanto a formação discursiva que se volta para sua consolidação, suportadas, dicotomicamente, pelas imagens contemporâneas da capital baiana.

Segundo Osmundo Pinho (1998), nos textos publicitários que fazem a propaganda turística de Salvador existe uma especificidade cultural que representa a cidade. Essa particularidade, vista pela ótica da tensão, está ligada a uma

estrutura que coloca “[...] lado a lado personagens, festas folclóricas, um pouco de história, riquezas naturais e culturais e reflexões para-antropológicas sobre o caráter das relações raciais.” (PINHO, 1998, p. 5). Há uma tônica estrutural que, embora seja recorrente nas textualidades que representam Salvador, está entremeada por tensões.

Hoje é a mídia que mais evidencia tais textualidades. O rádio, a TV e o cinema, na prática cotidiana, buscam uma unidade de produção cultural que está atrelada a um circuito capitalista dos bens simbólicos, voltado para a atividade turística.

O discurso hegemônico, desde os meados século XX, consagrou Salvador como o lugar do acolhimento, da troca e da mistura. Vale a pena atentar para o fato de que o que antes era símbolo de esquecimento se tornou a principal imagem de divulgação da Cidade da Bahia, e que é justamente esse imaginário que precisa ser avaliado, discutido e rediscutido, tomando-se por base um repertório que narra a cidade contemporânea.

É imperativo refletir melhor a respeito dos lugares de fala a partir dos quais esse Outro, identificado nas obras aqui examinadas, se expressa. Em sua maioria, estes indivíduos são personagens negros e pobres que habitam os espaços de exclusão. A eles estão associados a representação da violência e da criminalidade que abundam nas narrativas em questão. Embora a baianidade – ou melhor, a afro--baianidade – busque simbolizar o imaginário baiano levando em consideração a afirmação de uma negritude, o que ainda observamos no cotidiano do cidadão negro, habitante da cidade, trazido pelas obras aqui selecionadas, é a representação que destoa dos perfis imagéticos divulgados pelo discurso hegemônico de baianidade. Essas narrativas rasuram o discurso hegemônico, produzindo encenações que representam o subalterno, afirmando ou tensionando esse lugar de fala, pois, como afirma Foucault (2004) a produção do discurso em toda sociedade é um lugar de poder, nesse sentido é necessário atentarmos sobre sua materialidade.

A literatura e o cinema trazem à luz um repertório cultural que institui o discurso hegemônico combinando espaços físicos e repertório cultural, incluindo festas, religião, comidas e mais uma série de outras especializações, compondo um perfil que dê conta de representar a capital baiana. Segundo Moura (2005, p. 87),

tornou-se “[...] uma especialização que ao longo do tempo se confirmou, inclusive econômica e empresarialmente, como válida”.

Nesse ponto, é valido refletir sobre: Como essas imagens do desejo e do sonho colaboram para formar um perfil de Salvador em diálogo com as imagens consagradas da baianidade? Como, em um passado bem próximo, essas representações atuaram como discurso pedagógico (BHABHA, 2005), reiterando o discurso hegemônico de baianidade? Em nosso entender, como discurso de poder e, principalmente, como um pacto político e econômico.

Isso fica bastante evidente, por exemplo, não apenas nas músicas que cantam Salvador para o Brasil e o mundo, mas, sobretudo, nas peças publicitárias da administração pública, como já foi discutido na primeira seção desse trabalho. Lembremos de um vídeo sobre a candidatura do então prefeito Antônio Carlos Magalhães Neto, conhecido como ACM Neto, reeleito na última eleição para prefeito de Salvador. Seguindo uma tradição bastante peculiar ao grupo político e à família da qual faz parte este político, o vídeo é atravessado por um discurso de baianidade pautado pela alegria, mostrando a cidade que faz festa e o povo acolhedor, que sente orgulho da “velha e boa Salvador”.

É bem verdade que uma reconstituição dessas imagens passa por uma restituição para expressar o tempo e o espaço contemporâneos, mas é perceptível, nas peças veiculadas, a necessidade de retorno das ditas alegria, beleza e brilho dos baianos. Ao fim e ao cabo, anuncia-se que Salvador brilhará se for permitido que o prefeito mantenha o poder de governar a cidade. Tendo em vista essas representações, a baianidade pode ser considerada, portanto, como um texto tenso que, além de vender a imagem da cidade, também é um discurso de poder que singulariza a representação de Salvador, com base em um rico repertório cultural e na convivência harmoniosa entre brancos e negros – despertando assim imagens do desejo e do sonho sobre a nossa soterópolis.

Não há como negar que as narrativas aqui selecionadas dialogam com esse discurso hegemônico, mas o que percebemos é que boa parte dos textos promovem esse diálogo no intuito de desestabilizar essas imagens de poder. Outra face da cidade é trazida ao centro dos discursos, que buscam, em alguma medida, se aproximar dos problemas da cidade real.

Vimos que as narrativas literárias e fílmicas atuais dão visibilidade a um conjunto que, embora traga muitos símbolos da baianidade, desestabilizam a

perspectiva positiva tradicional, ao propor questionamentos para um formato até então inviolável nas produções sobre a Cidade da Bahia. Há uma emergência nesta necessidade de dar voz e visibilidade a outras tantas representações que, de alguma forma, põem em dúvida o elenco de símbolos construídos como texto da baianidade. Assim, me vem o questionamento: Será que ainda cabe pensarmos no texto da baianidade que costumeiramente dava sentido à tão contemplada Cidade da Bahia, na hodierna crise de identidade?

Apesar de este imaginário hegemônico ter sido exaustivamente discutido e encenado dentro da academia e fora dela – ou, para lembramos a terminologia de Angel Rama (1985), na cidade letrada e nas ruas – o cotidiano urbano soteropolitano ultrapassa essa ânsia de alegria e festividade e expõe cenas e cenários não contemplados por essa tal baianidade, ainda que com ela dialogue. Foram essa as imagens eleitas pelos autores aqui tratados para se pensar Salvador, onde os cartões-postais servem de palco para a violência, onde o cheiro de lixo e a paisagem de escombros se sobrepõem ao cheiro do dendê, em *frames* de uma cidade que sempre esteve invisibilizada e hoje é evidenciada nestas narrativas. Cabe registrar que boa parte das obras aqui trabalhadas traz Salvador inserida em suas problemáticas sociais e dificuldades de conviviabilidade com o diferente, recorrendo aos discursos da baianidade como forma de questionar e deslocar representações que engessam Salvador no modelo do discurso positivo sobre a cidade.

Reconheço que as imagens de Salvador perscrutadas ao longo das três seções dessa pesquisa discutem aspectos da cidade contemporânea que se distanciam em muito do imaginário consagrado de baianidade. O cenário urbano narrado é apresentado como a possibilidade das incertezas, das faltas e, evidentemente, do sentido único da cidade. A cidade-solidão, a cidade-partida e a cidade-ameaçada podem ser detectadas nas diversas paisagens impressas sobre a capital baiana, na medida em que traduzem em imagens a forma de conduzir Salvador e suas complexidades. É recorrente uma territorialidade que expressa as imagens consagradas pelo imaginário baiano.

Em consequência da reflexão empreendida, dou-me conta de que poderia ter começado a tese pela discussão da baianidade como se apresenta, na contemporaneidade, na ótica de autores baianos e estrangeiros. Afinal, as palavras escritas e legitimadas por uma longa tradição que deu visibilidade a essa cidade me formaram, me formam e me inquietam.

Concluo, porém, que não era um imperativo que esta pesquisa fosse iniciada com essas questões, pois ela sempre esteve à sombra dos capítulos que compõem esse trabalho. Neles, em diferentes momentos, a baianidade é conclamada, exposta e diluída em fragmentos, seja a partir do repertório cultural que diz a cidade, (hoje expresso através do símbolo maior que é o carnaval), seja pelos espaços físicos consagrados por esse discurso (como, por exemplo, o Pelourinho), ou, ainda, simplesmente porque uma das formas de a cidade resistir à crise de sentidos se dá por meio da memória. Enfim, a tese conclui aqui com que o eu indagava nos primeiros momentos da pesquisa: Salvador em suas feições contemporâneas, é uma cidade que não se realiza plenamente nos discursos que buscam narrá-la, é uma cidade que não é.

No tocante a esses dilemas, pode-se afirmar que a literatura e o cinema produzidos hoje sobre Salvador colaboram como fortes tomadas de posição políticas para desestabilizar o discurso hegemônico de baianidade. E não simplesmente pelo viés da política no sentido de ordem, mas através de narrativas que instauram, por meio das imagens, outras visibilidades para a capital baiana, não como um projeto, mas como vozes que ecoam, a partir da arte, outros signos e significados que também legitimam a capital baiana, pois, segundo Calvino (1990, p. 23) “[...] [a] cidade é redundante: repete-se para fixar alguma imagem na mente.”.

Agora, chego ao fim de verdade. Olho a cidade escrita nessas linhas e constato que alguns anos se passaram, com emoções, desafios, encontros, desencontros e caminhos... Olho a cidade à minha volta e desestabilizo imagens que por muito tempo estiveram fixadas também em mim. Sei que há outras cidades dentro desta mesma cidade, esperando para serem percorridas, que há muitas outras travessias, gestos e relatos a serem explorados. E chega o momento de me separar da tese, o momento de apresentar essa Salvador ao mundo. Nesse instante, me conforta saber que várias são as trilhas que levam à cidade, múltiplas são as escritas possíveis sobre ela.

REFERÊNCIAS

ABRANTES, A. Cordeiros da Bahia, festa e trabalho nas cordas do carnaval. **Cadernos de Arte e Antropologia**, Salvador, v. 3, n. 2, p. 85-89, 2014. Disponível em: <https://goo.gl/ZVqXRQ>. Acesso em: 15 maio 2015.

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Tradução Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **O aberto**: o homem e o animal. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ALBUQUERQUE, Wlamira. **E a guerra segue na Bahia**. 2015. Disponível em: <https://goo.gl/oSHw3d>. Acesso em: 15 maio 2016.

ALVES, Lizir A. A cidade da Bahia em verso e prosa. **Revista Instituto Geográfico Histórico da Bahia**, Salvador, v. 95, p. 51-63, 2000.

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, USA: Oxford University Press, 2004. (Volume 2).

AMADO, Jorge. **Bahia de Todos-os-Santos**: guia de ruas e mistérios. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

AMADO, Jorge. **Capitães da areia**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

AMADO, Jorge. **Jubiabá**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

AMANCIO, Tunico. Yes, oui, Bahia. **Revista de cinema da UFRB**, Cachoeira, BA, ano 1, n. 2, p. 1-8, 2011. Disponível em: <http://goo.gl/Sr0Xmm>. Acesso em: 07 jun. 2013.

ARAUJO, Joel Zito. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 16, n. 3, p. 979-985, set./dez. 2008. Disponível em: <https://goo.gl/jr61IW>. Acesso em: 07 jun. 2014.

AUGEL, Moema Parente. **Visitantes estrangeiros na Bahia oitocentista**. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

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

BA NEWS. **Aniversário triste, hoje está fazendo 32 anos da maior tragédia envolvendo trem no Brasil, aconteceu no município de Pojuca**. [S.l.]: BA NEWS, 2015. Disponível em: <https://goo.gl/OZgr5X>. Acesso em: 12 mar. 2016.

BAHIA de todos os santos. Direção: Trigueirinho Neto. Produção: Trigueirinho Neto. Intérpretes: Antonio Pitanga; Geraldo Del Rey; Lola Brah; Sadi Cabral e outros. Rio de Janeiro: Ubayara Filme, 1961.

BAHIA NOTÍCIA. **Salvador é líder no ranking de turismo sexual**. Salvador: Bahia Notícia, 2010. Disponível em: <https://goo.gl/w0cMPB>. Acesso em: 04 nov. 2014.

BAHIA TURISMO. **Salvador em 1860**: panorama de Mulock. [S.l.]: Bahia Turismo, [200-?]. Disponível em: <https://goo.gl/14VlGo>. Acesso em: 19 maio 2016.

BALLERINI, Franthiesco. **Cinema brasileiro no século XXI**: reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional. São Paulo: Summus, 2012.

BARBOSA, Carlos et. al. **As baianas**. Anajé, BA: Casarão do Verbo, 2012.

BARRA Vento. Direção: Glauber Rocha. Produção: Rex Schindler. Intérpretes: Antonio Pitanga; Luisa Maranhao; Lucy de Carvalho; Aldo Teixeira; Lidio Silva e Milton Gaúcho. Roteiro: Glauber Rocha, José Telles de Magalhães. São Paulo: Iglu Filmes, 1962.

BARROS, José D'Assunção. As Ciências Sociais e os modelos de cidade. **Arquitetura Revista**, São Leopoldo, RS, v. 7, n. 1, p. 21-33, jan./jun. 2011. Disponível em: <http://goo.gl/GMZAsN>. Acesso em: 22 mar. 2016.

BASTOS, Peterson Jorge da Silva. **O incêndio da feira de água de meninos em 1964**. Salvador: Bahia3, 2016. Disponível em: <https://goo.gl/hwraRv>. Acesso em: 12 maio 2016.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização**: as consequências humanas. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro : Jorge Zarhar, 1999

BENEDITO, Vera L. Cor e territórios na cartografia das desigualdades urbanas. IN: OLIVEIRA, Reinaldo J.(org.) **A cidade e o negro no Brasil**: cidadania e território. São Paulo: Alameda, 2013.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 242-255, jul./dez. 2007. Disponível em: <https://goo.gl/GVqlt6>. Acesso em: 23 maio 2016.

BERNARDET, Jean-Claude. "A cidade, o campo". In: ROCIO, Celina do et al. **Cinema brasileiro**: oito estudos. Rio de Janeiro: Embrafilme; Brasillia, DF: Funarte; Brasillia, DF: MEC, 1980.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BHABHA, Homi K. Democracia des-realizada. **Revista Tempo Brasileiro**, Laranjeiras, RJ, n. 148, p. 67-80, jan./mar. 2002.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BONASSI, Fernando. **Passaporte**. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

BORDE, Andréa de L. P. **Percorrendo os vazios urbanos**. 2013. Disponível em: <https://goo.gl/LTzdT4>. Acesso em: 13 maio 2016.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução Carlos Nejar. 5. ed. São Paulo: Globo, 1989.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 36. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

BROWN, C. **Por causa de você**. 2015. Disponível em: <https://goo.gl/AhMp9y>. Acesso em: 22 mar. 2016.

BUTCHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.

CALDEIRA, Teresa. **Cidade de muros**: crime, segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo: Editora 34; São Paulo: Edusp, 2000.

CALLIGARIS, Contardo. O elogio da cidade. In: PECHMAN, Robrt M. (Org.). **Olhares sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução Diogo Mainardi. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. **Dialética da malandragem**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1970.

CANTON, Katia. “As nuances da cidade”. **Revista Bravo**, São Paulo, ano 5, n. 54, p. 49-51, mar. 2002.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. A prática espacial urbana como segregação e o “direito a cidade” como horizonte utópico. In: VASCONCELSO, Pedro de A. (Org.); CORRÊA, Roberto L. (Org.); PINTAUDI, Silvana M. (Org.). **A cidade contemporânea**: segregação espacial. São Paulo: Contexto, 2013. p. 95-110.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução Thais Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CARRASCOSA, Denise. Cadeia: ninguém conhece a moradia de verdade. IN: OLIVEIRA, Marinyze P. & RAMOS, Elizabeth. (orgs) **Desleituras cinematográficas**: literatura, cinema e cultura. Salvador: EDUFBA, 2013.

CARVALHO, Inaiá Moreira de. **A casa grande a senzala**: segregação, efeito território e desigualdades em Salvador.2016. Disponível em: <https://goo.gl/pfqMRp>. Acesso em: 22 mar. 2016.

CARVALHO, José Murilo de. **Pontos e bordados**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CARVALHO, Manoel J. Cidade, carnaval, cidade. In: LIMA, Luis C. **Seminário de Carnaval II**: folia universitária. Salvador: Pró-Reitoria de Extensão da UFBA, 1999. p. 181-193.

CARVALHO, Maria do Socorro S. **A nova onda baiana**: cinema na Bahia 1958/1962. Salvador: EDUFBA, 2003.

CARVALHO, Maria do Socorro S. Aonde anda a onda?: - Notas sobre a recepção gaucha da “novíssima onda baiana”. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, p. 60-67, out./dez. 2011. Disponível em: <https://goo.gl/Zxk4hu>. Acesso em: 22 mar. 2016.

CARVALHO, Maria do Socorro S. Cinema na Bahia, memórias da cidade de Salvador. **Tabuleiro das Letras**, Salvador, v. 3, n. 1, p. 1-12, dez. 2010. (Edição Especial).

CARVALHO, Maria do Socorro. **Imagens de um tempo bem movimento**: cinema e cultura na Bahia nos anos Jk (1956-1961). Salvador: EDUFBA, 1999.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Tradução Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CASTORIADIS. Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Tradução Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, Leo (Org.); SCHWARTZ, R. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac e Naify, 2004. p. 317-334.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CIDADE Baixa. Direção: Sérgio Machado. Produção: Karim Aïnouz; Sérgio Machado; Adriana Rattes e Gil Vicente Tavares. Intérpretes: Lázaro Ramos; Wagner Moura; Alice Braga; Harildo Deda; Maria Menezes; José Dummont; João Miguel,; Dois Mundo; Olga Machado; Debora Santiago; Valéia; Ricardo Luedy e outros. Roteiro: Sérgio Machado e Karim Aïnouz. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2005. 1 DVD.

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles e Katia Lund. Produção: Andrea Barata Ribeiro e Maurício Andrade Ramos. Intérpretes: Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino da Hora, Seu Jorge, Matheus Nachtergaele, Phellipe Haagensen,

Johathan Haagensen, Douglas Silva e Roberta Rodrigues. Rio de Janeiro: Globo Filmes; O2 Filmes; Vídeo Filmes; Lumière, 2002. 2 DVD.

COLERIDGE. Samuel Taylor. **A balada do velho marinheiro, seguido de Kubla Khan**. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

COMOLLI, Jean-Louis. A cidade filmada. **Cadernos de Antropologia e Imagens**, Rio de Janeiro, n. 4, p. 149-183, 1997.

CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA. **Cartilha sobre o crack**. Brasília, DF: CNJ, 2011. Disponível em: <https://goo.gl/59rlnp>. Acesso em: 10 abr. 2016.

COQUEIRO, Arla C. **Telebaianidades**: a construção de imagens sobre a Bahia na cobertura do carnaval – 2004 pelas TVs Bahia e Band. 2006. 109 f. Dissertação (Mestrado em Letras)–Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

CORREIA, T. **Ladeiras, vielas e farrapos**. Salvador: Língua Solta; Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2015a.

CORREIA, T. **Memorial dos medíocres**. Salvador: Casa de Jorge Amado, 2002.

CORREIA, T. Negros cruéis tentadores. In: CORREIA, T. **Ladeiras, vielas e farrapos**. Salvador: Língua Solta; Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2015b.

CORREIO. **Metade dos menores de rua é viciada em crack**. Salvador: Correio, 2016a. Disponível em: <https://goo.gl/Z42Jen>. Acesso em: 10 dez. 2016.

CORREIO. **Tiroteio no Vale das Pedrinhas termina com mulher baleada e viatura depredada**. Salvador: Correio, 2016b. Disponível em: <https://goo.gl/wDxjme>. Acesso em: 10 dez. 2016.

COULANGES, Fustel. **A cidade antiga**. São Paulo: Editora Vozes, 1961.

CUNHA, Eneida L. **Cenas e cenários da cidade negra**. 1999. Disponível em: <https://goo.gl/7sm9Ec>. Acesso em: 10 dez. 2015.

CUNHA, Eneida L.; BACELAR, Jerferson; ALVES, Lizir A. Bahia: colonization and cultures. In: VALDEZ, M.; KADIR, D. **Bahia**: colonização e culturas. New York, USA: Oxford Univ. Pres, 2004. p. 551-565. (Volume 2).

CURY, Maria Zilda Ferreira. Prefácio. In: SILVA, Francisco Bento da (Org.); NASCIMENTO, Luciana Marino do (Org.). **Cartografias urbanas**: olhares, narrativas e representações. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013. p. 9-12.

D'ALÉSSIO, Marcia Mansor. Intervenções da memória na historiografia: identidades, subjetividades, fragmentos, poderes. **Projeto História – Educ**, São Paulo, n. 17, p. 269- 280, 1981.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DALCASTAGNÈ, Regina (Org.); THOMAZ, Paulo C. (Org.). **Pelas margens**: representação na narrativa brasileira contemporânea. Vinhedo, SP: Horizonte, 2011.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

DELUMEAU, Jean. Medos de ontem e de hoje. In: NOVAES, A. **Ensaios sobre o medo**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2007. p. 39-52.

DEPOIS da chuva. Direção: Cláudio Marques; Marília Hughes. Produção: Cláudio Marques e Marília Hughes. Intérpretes: Pedro Maia; Sophia Corral; Aicha Marques; Talis Castro e outros. Roteiro: Cláudio Marques, São Paulo: Espaço Filmes, 2013. Digital.

DIAS, Júlio César Tavares. Cosme e Damião: na fronteira das religiões – um caso de conflito entre a Igreja Universal e práticas afro-religiosas. **Paralellus**: Revista Eletrônica em Ciências da Religião, Recife, v. 4, n. 8, p. 303-314, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://goo.gl/bx7LTi>. Acesso em: 30 out. 2016.

DIAS, Rosangela de Oliveira. O olhar das chanchadas sobre a cidade do Rio de Janeiro. **Contemporâneos Revista de Artes e Humanidades**, [S.l.], n. 6, p. 1-17, maio/out. 2010. Disponível em: <https://goo.gl/QKudkF>. Acesso em: 10 maio 2015.

DUARTE, Flavia Maris Gil. A cidade de Londres nas canções da experiência de William Blake: uma interpretação das transformações ocorridas na sociedade industrial inglesa nas últimas décadas do século XVIII. **Antíteses**, Londrina, PR, v. 7, n. 14, p. 469-491, jul./dez. 2014. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/18154/15620>. Acesso em: 28 out. 2016.

DUFOR, Dany-Robert. **A cidade perversa**: liberalismo e pornografia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

DUNKER, Christian. **Mal-estar, sofrimento e sintoma**: uma psicopatologia do Brasil entre muros. São Paulo: Boitempo, 2015.

ESPINHEIRA, Gey. Sociabilidade e violência na vida cotidiana em Salvador. **Bahia: análise e dados**, Salvador, v. 11, n. 1, p. 08-11, jun. 2001. Disponível em: <https://goo.gl/QG3b1r>. Acesso em: 8 abr. 2016.

ESSES moços. Direção: Jose Araripe Jr. Produção: Sylvia Abreu. Intérpretes: Flaviana da Silva; Flaviana da Silva; Inaldo Santana; João Miguel e outros. Roteiro: Jose Araripe Jr, Hilton Lacerda. São Paulo: Elo Company, 2004.

ESTRANHOS. Direção: Paulo Alcântara. Produção: Paulo Alcântara e Carla Guimarães. Intérpretes: Jackson Costa; Cyria Coentro; Tom Carneiro; Agnaldo Lopes; Caco Monteiro; Nelito Reis; Angelo lávio; Mariana Muniz; Heduen Muniz e Larissa Libório. Roteiro: Carla Guimarães e Santiago Roncagliolo. [S.l.]: Araçá Azul Cine e Vídeo, 2009. Digital, cor, 101'

EU me lembro. Direção: Edgard Navarro. Produção: Sylvia Abreu. Intérpretes: João Miguel; Fernando Neves; Rita Assemany e outros. Roteiro: Edgard Navarro. São Paulo: Pandora Filmes, 2006.

FANTINI, Marcia. **Cidade dividida**: dilemas e disputas simbólicas em Florianópolis. Florianópolis: Cidade Futura, 2000.

FARIA, Alexandre. **A literatura de subtração**: a experiência urbana na ficção contemporânea. Rio de Janeiro: Pape Virtual, 1999.

FERNANDES, S.; ROCHA, F. Reggae do Porto. Intérprete: Saulo Fernandes. In: EVA. **Veja alto, ouça colorido**. São Paulo: Som Livre, p2007. 1 CD. Faixa 10.

FERNANDES, Taiane. **Políticas culturais estaduais na Bahia**: governo Antônio Carlos Magalhães, 1991-1994. 2005. Disponível em: <http://goo.gl/hwlQqd>. Acesso em: 2 jun. 2016.

FERREIRA, Edmir B. **A multidão rouba a cena**: o quebra-quebra em Salvador (1981). 2008. 118 f. Dissertação (Mestrado em História)–Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008. Disponível em: <https://goo.gl/V865pw>. Acesso em: 22 mar. 2016.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Realismo e ilusão: a cruzada com o artifício. **Líbero**, São Paulo, ano 11, n. 21, p. 61-68. Disponível em: <https://goo.gl/irxt0V>. Acesso em: 18 fev. 2016.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. **Narrativas migrantes**: literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: Ed. Puc- Rio; Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

FILHO, Adonias. Ciclo baiano. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1978. (Volume 4).

FILHO, João. **Ao longo da linha amarela**. Salvador: P55 Edições, 2009.

FILHO, João. **Dicionário amoroso de Salvador**. Anajé, BA: Casarão do Verbo, 2014.

FILHO, João. Seguir nem sempre é avançar. In: SOUZA, Adelice et al. **Autores baianos**: um panorama. Salvador: P55 Edições, 2013.

FONSECA, Rubem. **A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

FRANCISCO, L. Acarajé é tombado como patrimônio nacional. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1 dez. 2004. Cotidiano, p. 1. Disponível em: <https://goo.gl/7TQo0p>. Acesso em: 05 out. 2015.

FREITAG, Barbara. A revitalização dos centros históricos das cidades brasileiras. **CADERNO CRH**, Salvador, n. 38, p. 115-126, jan./jun. 2003.

FREUD, S. Totem e tabu. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Volume 13).

FUNDAÇÃO INSTITUTO FEMININO DA BAHIA. **A fundação**. Salvador: Fundação Instituto Feminino da Bahia, [201?]. Disponível em: <https://goo.gl/Xe8f1L>. Acesso em: 15 maio 2016.

GALLO, M. **Cidade singular**. Simões Filho, BA: Editora Kalango, 2013.

GALVÃO, VELOSO C. Farol da Barra. Intérprete: Baby Consuelo. In: NOVOS BAIANOS. **Farol da Barra**. São Paulo: RGE, p1978. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Tradução Mauricio Santana Dias. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Tradução Mauricio Santana Dias. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2008.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2008.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Imaginarios urbanos**. Buenos Aires, ARG: Eudeba, 1997.

GARDENBERG, Monique. **O Brasil é refém de um jogo de palavras**. 2016. Disponível em: <https://goo.gl/xH5AVw>. Acesso em: 28 jul. 2016.

GAUDENZI, Paulo. Século XXI - consolidação do turismo: estratégias turísticas da Bahia-2003-2020. In: BAHIA. **Guia turístico da Bahia**. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, 2005.

GELEDÉS. **Carnaval do apartheid**. São Paulo: Instituto da Mulher Negra, 2014. Disponível em: <https://goo.gl/EYRoJS>. Acesso em: 29 abr. 2016.

GERREIRO, Goli. A cidade imaginada: Salvador sob o olhar do turismo. **Revista Gestão e Planejamento**, Salvador, ano 6, n. 11, p. 6-22, jan./jun. 2005. Disponível em: <https://goo.gl/TBlH3m>. Acesso em: 28 maio 2016.

GIL, Gilberto. Tradição. Intérprete: Gilberto Gil. In: GIL, Gilberto. **Realce**. Rio de Janeiro: Warner Brasil, p1979. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 4.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GLOBO. **Ator e mãe são achados mortos com ferimentos de facada em Salvador**. São Paulo: Globo, 2014. Disponível em: <https://goo.gl/Xe8f1L>. Acesso em: 15 maio 2016.

GLOBO. **Brasil tem 21 cidades em ranking das 50 mais violentas do mundo**: veja lista. São Paulo: Globo, 2016. Disponível em: <https://goo.gl/Vw1ga0>. Acesso em: 25 fev. 2016.

GLOBO. **Salvador e região metropolitana têm maior taxa de desemprego do país**. São Paulo: Globo, 2015. Disponível em: <https://goo.gl/Vw1ga0>. Acesso em: 15 maio 2016.

GOLDSTEIN, Ilana. **O Brasil best seller de Jorge Amado**: a literatura e identidade nacional. São Paulo: Senac, 2003.

GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras; FERNANDES, Ana. Pelourinho: turismo, identidade e consumo cultural. In: GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras (Org.). **Pelo pelô**: história, cultura e cidade. Salvador: EDUFBA, 1995. p. 47-58.

GOMES, Renato C. A cidade moderna e suas derivas pós-modernas. **Semear**, Rio de Janeiro, n. 4, p. 29-37, 2000.

GOMES, Renato C. A cidade, a literatura e os estudo culturais. **Ipotesi**: revista de estudos literários, Juiz de Fora, MG, v. 3, n. 2, p. 19-30, 2009.

GOMES, Renato C. Da metrópole à cibercidade: cultura e cosmopolitismo. In: MARGATO, Izabel (Org.); GOMES, Renato Cordeiro (Org.). **Espécies de espaço**: territorialidades, literatura, mídia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 179-196.

GOMES, Renato C. De rua e janela. **Semear**, Rio de Janeiro, n. 6, p. 1-8, 2002. Disponível em: <https://goo.gl/tYXIQR>. Acesso em: 18 abr. 2016.

GOMES, Renato C. Janelas indiscretas e ruas devassadas: duas matrizes para a representação da cidade. **Dispositiva**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 2-16, maio/out. 2012. Disponível em: <https://goo.gl/pLC9b7>. Acesso em: 19 abr. 2016.

GOMES, Renato C. **Todas as cidades**, a cidade: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GOMES, Renato C. **Todas as cidades, a cidade***:* literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GRUPTA, Akhil; FERGUSON, James. Mais além da “cultura”: espaço, identidade e política da diferença. In: ARANTES, Antonio A. (Org.). **O espaço da diferença**. Campinas, SP: Papirus, 2000.

GUANÃES, Nizan. We Are Carnaval. Intérprete: Jammil e Uma Noites. In: JAMMIL E UMA NOITES. **Jammil e uma noites ao vivo na balada**. [S.l.]: Unimar Music, p2004. CD. Faixa 14.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lucia Claudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2000.

GUIGUIO; FARIAS, Valter. O mais belo dos belos. Intérprete: Daniela Mercury. In: MERCURY, Daniela. **Elétrica**. Rio de Janeiro: Sony Music, p1998. 1 CD. Faixa 13.

GUIMARÃES, Roberto Bastos. **Guia do carnaval da Bahia**: a folia nas ruas de Salvador. Salvador: Mapa Mundi, 1999.

GUSMÃO, Milene Silveira. Memória, cinema e educação: algumas considerações sobre cineclubes, Estado e Igreja Católica no Brasil pós-1930. In: LOMBARDI, José Claudinei (Org.); CASIMIRO, Ana Palmira BIttencourt Santos (Org.); MAGALHÃES, Lívia Diana Rocha (Org.). **História, Cultura e Educação**. Campinas, SP: Autores Associados, 2006. (Cultura e educação contemporâneas). p. 47-66.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução Adelaine Resende et. al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 78, p. 113-128, jul. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n78/11.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2016.

HAROCHE, Claudine. **A condição sensível**: formas e maneiras de sentir no ocidente. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

HAROCHE, Claudine. A construção do sentido na vida da cidade: novos modos de percepção. **e-metropolis**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 04, p. 56-49, mar. 2011. Disponível em: <https://goo.gl/2EW1Qy>. Acesso em 12 mar. 2016.

HAROCHE, Claudine. Crise da consciência contemporânea e expansão do saber não cumulativo. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 347-362, set./dez. 2005. Disponível em: <https://goo.gl/eDuluB>. Acesso em: 8 abr. 2016.

HOLLANDA, Heloisa. Cidade ou cidades: uma pergunta à guisa de introdução. **Revista do patrimônio histórico e artístico nacional**, Brasília, DF, n. 23, p. 15-19, 1994.

HUYSSEN, Andreas. **Miniature metropolis**: literature in an age of photography and film. Cambridge, GBR: Harvard University Press, 2015.

IBAHIA. **Veja casos de politicos mortos em acidentes aéreos**. Salvador: IBAHIA, 2014. Disponível em: <https://goo.gl/YxnmLg>. Acesso em: 22 mar. 2016.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Cidades**. 2016. Disponível em: <http://goo.gl/UD2EQC>. Acesso em: 22 mar. 2016.

JACQUES, Paola B. **Elogios aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAQUES, Paola B. Zonas de tensão: em busca de micro-resistências urbanas. In: BRITTO, Fabiana D.; JAQUES, Paola B. **Corpocidade**: debates, ações e articulações. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 108-119.

JASMIN, Marcelo. O despotismo democrático, sem medo e sem Oriente. In: NOVAES, Adauto. **Ensaios sobre o medo**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2007. p. 111-133.

KANNÁRIO, Igor. **Tudo nosso, nada deles**. Intérprete: Igor Kannário. Disponível em: <https://goo.gl/a6ibdf>. Acesso em: 15 maio 2016.

KEHL, Maria Rita. Violência do pai, violência dos irmãos. In: NOVAES, Adauto. **Fontes passionais da violência**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015. p. 371-385.

KUSTER, Eliana. O tédio dos olhares sem alma: algumas considerações sobre a indiferença, o desejo e o papel do cinema no cotidiano das metrópoles. In: PECHMAN, Robert M.; KUSTER, Eliana. **O chamado da cidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

KUSTER, Eliana. **Ponte lançadas sobre o abismo dos desejos**: uma investigação sobre o diálogo entre cidade e cinema. Rio de Janeiro: IPPUR, 2011.

KUSTER, Eliana; PECHMAN, Robert M. Da ordem. Da cidade. Da literatura: personagens à beira do "ruim do mundo". **Sociedade e Estado**, Brasília, DF, v. 22, n. 3, p. 593-620, set./dez. 2007. Disponível em: <http://goo.gl/Si4ARU>. Acesso em: 18 jan. 2016.

LARIÚ, Nivaldo. **Dicionário de baianês**. Salvador: Editora do Autor, 1992.

LE GOFF, Jaques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão et al. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Tradução Sérgio Martins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

LEILLA, Állex. Primavera nos ossos. In: SOUZA, Adelice et al. **Autores baianos**: um panorama. Salvador: P55 Edições, 2013.

LEITÃO, Luiz Ricardo. **O campo e a cidade na literatura brasileira**. Veranópolis, RS: Iterra, 2007.

LEITE, Julia. A metrópole como espaço-tipo de uma experiência sensível. In: PECHMAN, Robert M. (Org.). **A pretexto de Simmel**: cultura e subjetividade na metrópole contemporânea. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014. p. 177-186.

LINCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes,1988.

LUDMER, Josefina. **Aquí América Latina**. Una especulación. Buenos Aires, ARG: Eterna Cadencia, 2010.

MACA, Nelson. **Entevista/Fábio Mandingo**. [S.l.]: Gramática da ira, 2011. Disponível em: <https://goo.gl/25CMkF>. Acesso em: 10 fev. 2016.

MACHADO, Sérgio. **Entrevista concedida a Cleber Eduardo**. 2005. Disponível em:< https://goo.gl/7OATkU>. Acesso em: 06 mar. 2016.

MAGALHÃES, Carlos Augusto. **A Cidade da Bahia**: espaço, história e representação literária. 2003. f. Tese (Doutorado em Letras e Lingüística)–Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

MANDINGO, Fábio. **Pipoca**. 2010. Disponível em: <https://goo.gl/LWalNA>. Acesso em: 10 fev. 2016.

MANDINGO, Fábio. **Salvador negro rancor**. São Paulo: Ciclo Continuo; Salvador: Blacktude, 2011.

MARQUES, Xavier. **O feiticeiro***.* São Paulo: INL, 1975.

MARQUES, Xavier. **Uma família baiana**. Salvador: Imprensa Popular, 1888.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo**: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MARTINS, William de S. N. Paschoal Segreto, "Ministro das Diversões do Rio de Janeiro" (1883-1920). **Cidade Nova**: revista, Rio de Janeiro, n. 1, p. 83-96, 2007.

MATOS, Olgaria. A cidade perversa e o esgotamento do prazer. In: PECHMAN, Robert M. **A pretexto de Simmel**: cultura e subjetividade na metrópole contemporânea. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014. p. 35-58.

MATTOSO, Kátia M. de Queiros. **Bahia, século XIX**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1992.

MEIRELES, Edilton. **J. J. Seabra, sua vida, suas obras**. Salvador: Assembleia Legislativa da Bahia, 2013.

MEIRELLES, Fernando. **Depoimento para notas de produção do filme Cidade de Deus**. 2002. Disponível em: <https://goo.gl/JcMKL3>. Acesso em: 10 jan. 2015.

MENINE JÚNIOR, Mauro de Araújo. Cinema, imaginário e identidade em Falsche Bewegung, de Win Wenders. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, 10., 2009, Blumenau, SC. **Anais eletrônicos**... São Paulo: Intercom, 2009. Disponível em: <https://goo.gl/eZQv5u>. Acesso em: 28 out. 2016.

MERCURY, D. **Cidade da música**. 2016. Disponível em: <https://goo.gl/AhMp9y>. Acesso em: 22 out. 2016.

MERTEN, Luiz Carlos**. Garotos são o melhor de 'Trampolim do Forte'**. 2014. Disponível em: <https://goo.gl/YIUZwj>. Acesso em: 15 maio 2016.

MIGUEZ, Paulo. A emergência do carnaval afro-elétrico empresarial. CONGRESSO INTERNACIONAL DA BRASA, 9., 2008, Nova Orleans, EUA. **Anais eletrônicos...** Nova Orleans, EUA: Brazilian Sudies Association Tulane University, 2008. Disponível em: <https://goo.gl/VLYc6C>. Acesso em: 10 fev. 2016.

MIGUEZ, Paulo. **O arriar das cordas e um possível novo cenário do carnaval negócio**. São Paulo: Terra Magazine, 2012. Disponível em: <https://goo.gl/760ist>. Acesso em: 30 abr. 2016.

MIGUEZ, Paulo. O Impacto Social do Carnaval. **Jornal do Economista**, Salvador, ano 9, n.17, maio/out. 1998.

MOREIRA, Moraes. Chame Gente. Intérprete: Moraes Moreira. In: MOREIRA, Moraes. **A história dos novos baianos e outros versos**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, p2009. 1 CD. Faixa 13.

MOTTA, Nelson. **O canto da sereia**: um noir baiano. Rio de Janeiro: objetiva, 2002.

MOURA, M. **Carnaval e baianidade**: arestas e curvas na coreografia de identidades do Carnaval de Salvador. 2001. 378 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea)–Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2001.

MOURA, Milton. Corda e cordões no carnaval da Bahia. In: LIMA, Luis C. **Seminário de Carnaval II**. Salvador: Pró-Reitoria de Extensão, 1999. p. 108-111.

MOURA, Milton. Na periferia da cena do Carnaval de Salvador. **A Tarde**, Salvador, 12 fev. 2006. Disponível em: <https://goo.gl/14VlGo>. Acesso em: 30 abr. 2016.

NAGIB Lúcia. Introdução. In: NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 13-19.

NALLI, Marcos Alexandre G. Gueto. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, PR, ano 16, n. 184, p. 47-59, set. 2016. Disponível em: <https://goo.gl/iDsDHj>. Acesso em: 7 out. 2016.

NASCIMENTO, Érica P. **Vozes marginais na literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

NEGT, Oskar. Espaço público e experiência. In: PALAMIN, Vera. **Cidade e cultura**: esfera publica e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Proj. História**, São Paulo, v. 10, p. 7-28, dez. 1993. Disponível em: <https://goo.gl/GcC7PZ>. Acesso em: 30 jan. 2016.

NOTÍCIAS de uma guerra particular. Direção: Katia Lund e João Moreira Salles. Produção: Raquel Freire Zangrandi. Intérpretes: Paulo Lins; Nilton Cerqueira; Carlos Luis Gregório; Hélio Luz e outros. Roteiro: Katia Lund e João Moreira Salles. [S.l.]: Alliance Atlantis Home Video; Miramax Films; VideoFilmes, 1999. 1 DVD.

O PAGADOR de promessa. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Oswaldo Massaini. Intérpretes: Leonardo Villar; Gloria Menezes; Dionisio Azevedo; Norma Bengell; Othon Bastos; Antonio Pitanga; Milton Gaúcho; João Di Sodi; Américo Coimbra; Jurela Penna e outros. Roteiro: Anselmo Duarte. São Paulo: Cinedistri, 1962.

Ó PAÍ, Ó. Direção: Monique Gardenberg. Produção: Augusto Casé; Paula Lavine e Sara Silveira. Intérpretes: Lázaro Ramos; Dirá Paes; Wagner Moura; Stênio Garcia; Luciana Souza; Emanuelle Araújo; Rosa Jamille Alves; Cidnei Aragão; Yolanda Merry Batista; Érico Brás; Ednalva Carvalho; Mateus Ferreira da Silva; Felipe Fernandes; Natalia Garcia e outros. Roteiro: Bettine Silveira; Dudu Miranda; Márcio Meirelles e Monique Gardenberg. Rio de Janeiro: Globo Filmes; Dueto Filmes; Dezenove Som e Imagens; Natasha Filmes, 2007. 1 DVD.

OBRAS SOCIAIS IRMÃ DULCE. **Cine Roma volta à cena cultural da cidade**. Salvador: OSID, 2006. Disponível em: <https://goo.gl/GcC7PZ>. Acesso em: 10 mar. 2016.

OBSERVATÓRIO DAS METRÓPOLES. **A casa grande e a senzala**: segregação urbana em Salvador. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Ciências e Tecnologia, 2016. Disponível em: <https://goo.gl/imZIzz>. Acesso em: 10 ago. 2016.

OLIVEIRA, Nelson de et al. Imagens urbanas. In: _____. **Geração 90**: manuscritos de computador. São Paulo: Boitempo, 2001. Disponível em: <https://goo.gl/IeJNUk>. Acesso em: 15 maio 2016.

ORTEGA, Francisco. **Genealogias da amizade**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

PALMA, Daniela. Margens de dentro: submundos urbanos em filmes brasileiros. **Fronteiras - estudos midiáticos**, São Leopoldo, RS, v. X, n. 1, p. 56-66, jan./abr. 2008.

PAROU TUDO. **Jô Soares faz 75 anos**. Capitão Gay é o preferido do público. Brasília, DF: PAROU TUDO, 2013. Disponível em: <https://goo.gl/0Hk2J8>. Acesso em: 10 mar. 2016.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo (Org.); KASTRUP, Virgínia (Org.); ESCÓSSIA, Liliana da (Org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção da subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 17-31.

PAULA, João Antônio de. O urbano como projeto, como crise e como promessa emancipatória. **Síntese – Rev. de Filosofia**, Belo Horizonte, v. 33, n. 106, p. 247-271, 2006. Disponível em: <https://goo.gl/x7WR7M>. Acesso em: 28 out. 2016.

PECHMAN, Robert M. Por que Simmel? In: PECHMAN, Robert M. (Org.). **A pretexto de Simmel**: cultura e subjetividade na metrópole contemporânea. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014a.

PECHMAN, Robert M. **Eros furioso na cidaade**. 2006. Disponível em: <https://goo.gl/GckfVl >. Acesso em: 21 jan. 2016.

PECHMAN, Robert M. No avesso dos cartazes, uma Cidade Perversa. In: PEIXOTO, Elane Ribeiro et al. **Tempos e escalas da cidade e do urbanismo**: anais do XIII seminário de História da cidade e do urbanismo. Brasília, DF: Universidade de Brasília, 2014b. Disponível em: <https://goo.gl/E6MQ0B>. Acesso em: 21 jan. 2016.

PECHMAN, Robert M. **Cidades estreitamente vigiadas**: o detetive e o urbanista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

PECHMAN, Robert M. Desconstruindo a cidade: cenários para a nova literatura urbana. **Revista Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 20-21, p. 31-40, jan./dez. 2007. Disponível em: <http://goo.gl/OSvKI9>. Acesso em: 21 fev. 2016.

PECHMAN, Robert M. Inútil paisagem. **Redobra**, Salvador, ano 4, n. 12, p. 158-167, 2013. Disponível em: <https://goo.gl/mk27Gg>. Acesso em: 28 fev. 2016.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. 3. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo; São Paulo: Marca D'Água, 1996.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

PELLEGRINI, Tânia. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. **Revista da Critica Literária Latino Americana**, Medford, USA, ano 27, n. 53, p. 115-128, 2001.

PENA, João Soares; BOLÇAS, Rose Laila de Jesus. **Racismo, luta e resistência da população negra na cidade segregada**. Salvador: Sociedade Brasileira de Urbanismo, 2015. Disponível em: <https://goo.gl/53SyJP>. Acesso em: 29 maio 2016.

PERES, Fernando da Rocha. **Memória da Sé**. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo do Estado, 1999.

PESAVENTO, Sandra J. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. **Ver. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 27, n. 53, p. 11-23, jan./jun. 2007. Disponível em: <https://goo.gl/Cw5sJw>. Acesso em: 17 abr. 2016.

PESAVENTO, Sandra J. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano - Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

PINHO, Osmundo. "A Bahia no fundamental": notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais***,* São Paulo, v. 13, n. 36, p. 1-13, fev. 1998. Disponível em: <http://goo.gl/1AgkqW>. Acesso em: 10 maio 2013.

PINTO, Carlos Eduardo P. **Imaginar a cidade real**: o Cinema Novo e a representação da modernidade urbana carioca (1955-1970). 2013. 354 f. Tese (Doutorado)–Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2013.

PRIMEIRA capital do Brasil. **A Tarde**, Salvador. 2015. Edição especial. Disponível em: <https://goo.gl/0ND5TW>. Acesso em: 20 dez. 2015.

PROJETO AXÉ. **Projeto Axé Salvador/Bahia/Brasil**. 2016. Disponível em: <https://goo.gl/89M2uu>. Acesso em: 30 nov. 2016.

PRYSTHON, Angela. Metrópoles latino-americanas no cinema contemporâneo. In: PRYSTHON, Angela (Org.). **Imagens da cidade**: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas. Porto Alegre: Sulina, 2006.

QUILOMBO17. **Centro Cultural Quilombo do Passo 37**. 2009. Disponível em: <https://goo.gl/IhvBpc>. Acesso em: 30 nov. 2016.

RAMA, Angel. **A cidade das letras***.* Tradução Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RAMOS, F.; MIRANDA, L. F. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac SP, 2000.

REIS, Alvaro. Princesa das Montanhas. **Bahia ilustrada**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 10, set. 1918.

REIS, João J. (Org.). **Escravidão e invenção da liberdade**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

REQUENA, Jesús Gonzáles. **El discurso televisivo**: espetáculo de la posmodernidad. Madrid, ESP: Akal, 1988.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira do século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2008.

REYES, Alejandro. **A rainha do Cine Roma**. São Paulo: Leya, 2010.

REYES, Alejandro. **Vozes dos porões**: a literatura periférica/marginal do Brasil. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

RIBEIRO, C. **Imagens urbanas**. Salvador: Website do Autor, 2001. Disponível em: <https://goo.gl/GLM5jV>. Acesso em: 15 maio 2015.

RIBEIRO, Carlos. À beira da catástrofe. In: SOUZA, Adelice et al. **Autores baianos**: um panorama. Salvador: P55 Edições, 2013.

RIBEIRO, Luis Cesar de Queiroz; PECHMAN, Robert M. (Org.). **Cidade, povo e nação**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

RIGUINI, Renata Damiano; FERRARI, Ilka Franco. **Escrita da violência**: o que ainda pode ser obsceno na literatura dos nossos dias? 2014. Disponível em: <https://goo.gl/GFYeBT>. Acesso em: 14 abr. 2016.

RIO, 40 Graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos. Intérpretes: Modesto de Souza; Roberto Batalin; Glauce Rocha; Jece Valadão; Sadi Cabral e outros. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. São Paulo: Columbia Pictures do Brasil, 1956.

RISÉRIO, Antonio. **A cidade no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 2012.

RISÉRIO, Antonio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

RISÉRIO, Antonio. “Bahia com ‘H’: uma leitura da cultura baiana”. In: REIS, João José. **Escravidão e invenção da liberdade**: estudos sobre o negro no Brasil. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. p. 143-160.

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

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

ROCHA, João César Castro. Dialética da marginalidade: caracterização da cultura

brasileira contemporânea. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 fev. 2004. Folha Mais.

ROCKHILL, Gabriel. Glossário. In: RANCIÈRE, Jaques. **Estética e política**: a partilha do sensível. Tradução Vanessa Brito. Porto, PRT: Dafne Editora, 2011.

RODRIGUES, Felipe. Convergência dos discursos jornalístico e literário para retratar a realidade: abusado e Cidade Partida. **RevLet**: Revista Virtual de Letras, Jataí, GO, v. 2, n. 2, p. 86-104, 2010. Disponível em: <https://goo.gl/N6luEG>. Acesso em: 30 out. 2016.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

RUBIM, Antonio A. A sociabilidade global em salvador. In: LUZ, Ana Maria de Carvalho et. al. **Quem faz Salvador?**. Salvador: EDUFBA, 2002.

RUBIM, Antonio A. Espetáculo. In: RUBIM, Antonio A. (Org.). **Cultura e atualidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

RUSSO; PASSAPUSSO; SEKOBASS. Duas Cidades. Intérprete: BaianaSystem. In: Baiana System. **Duas Cidades**. Salvador: Garimpo Música, p2009. 1 CD. Faixa 4.

SALADOR. **Observatório registra mais de mil casos de discriminação no Carnaval**. Salvador: Secretaria da Reparação, 2016. Disponível em: <https://goo.gl/gTiFdJ>. Acesso em: 25 abr. 2016.

SALLES, Eliane. **Por onde anda o flâneur**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1999. Disponível em: <https://goo.gl/QHxWHs>. Acesso em: 14 abr. 2016.

SALVO, Fernanda R. Marginalidade urbana em cena: o advento do gênero favela no cinema brasileiro. **Animus**: Revista Internacional de Comunicação Midiática, Santa Maria, RS, v. 11, n. 22, p. 340-358, 2012.

SANGODEYI-DABROWSKI, Delphine. As raízes ideológicas da segregação no Brasil: o exemplo de Salvador. In: ESTEVES JUNIOR, Milton (Org.); URIARTE, Urpi Montoya (Org.). **Panoramas urbanos**: reflexões sobres a cidade. Salvador: EDUFBA, 2003. p. 65-184.

SANSONE, Lívio. O Pelourinho dos jovens negros-mestiços de classe baixa da Grande Salvador. In: GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras. **Pelo pelô**: história, cultura e cidade. Salvador: EDUFBA, 1995.

SANTANA, André Luís. Ó paí, ó: a cultura popular negra em cena. **O Olho da História**, Salvador, n. 15, p. 1-13, dez. 2010. Disponível em: <https://goo.gl/yhKJcl>. Acesso em: 6 mar. 2015.

SANTANA, Léo. Favela. Intérprete: PARANGOLÉ. In: PARANGOLÁ. **Todo mundo gosta**. Rio de Janeiro: Universal Music, p2011. 1 CD. Faixa 4.

SANTANNA, Marilda. **As donas do canto**: o sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador. Salvador: EDUFBA, 2009.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. Textos da cidade. In: VASCONCELOS, Mauricio Salles; COELHO, Haydeé Ribeiro (Org.). **1000 rastros rápidos**: cultura e milênio. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: espaço e tempo; razão e emoção. São Paulo: HUCITEC, 2008.

SANTOS, Milton. **O centro da cidade do Salvador**. Salvador: Publicações da Universidade da Bahia, 1959.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós moderna**: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1997.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SCHØLLHAMMER, Karl E. As antinomias do realismo e o afeto literário. In: OLINTO, Heidrun K.; SCHØLLHAMMER, Karl E. (Org.). **Literatura e espaços afetivos**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2014. p. 70-76.

SCHØLLHAMMER, Karl E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

SCHORSKE, Carl. **Pensando com a história**. Indagações na passagem para o modernismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SCHVARTZ, Renato. A cidade contemporânea aos olhos do cinema: o caso de A *via láctea.* **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 25, p. 77-87, jul./dez. 2012. Disponível: <https://goo.gl/fMBoKJ>. Acesso em: 23 maio 2016.

SENNET, Richard. **Carne e pedra**: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Tradução Marcos Reis. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

SERPA, Angelo. Os espaços públicos da Salvador contemporânea. In: CARVALHO, Inaiá Maia Moreira de (Org.); PEREIRA, Gilberto Corso (Org.). **Como anda Salvador e sua Região Metropolitana**. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 173-188.

SERRA, Ordep. Considerações sobre o carnaval de Salvador. In: CARVALHO FILHO, Milton J.; URIARTE, Urpi M. **Panoramas urbanos**: usar, viver e construir Salvador. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 261-291.

SETARO, André; RIBEIRO, Carlos. **Escrito sobre cinema**: trilogia de um tempo crítico. Salvador: EDUFBA; Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, Adauto. **História da vida privada no Brasil**: republica da belle époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 513-619.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Ana Célia da. Cidade e patrimônio cultural-apresentação. In: RUBIM, Antonio Albino C.; ROCHA, Renata. **Políticas culturais para as cidades**. Salvador: EDUFBA, 2010.

SILVA, Armando. **Imaginários urbanos**. São Paulo: Perspectiva; Bogotá, Col: Convênio Andres Bello, 2001.

SIMBILA, Paula. Celebridade para todos: um antídoto contra a solidão?. **Ciência e cultura**, São Paulo, v. 62. n. 2, p. 52-55, 2010. Disponível em: <https://goo.gl/hZWJCR>. Acesso em: 15 mar. 2016.

SMITH, Robert. Arquitetura civil no período colonial. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 27-125, 1969. Disponível em: <http://goo.gl/PfTqZe>. Acesso em: 8 maio 2016.

SOUZA, Adelice et al. **Autores baianos**: um panorama. Salvador: P55 Edições, 2013.

SOUZA, Angela Gordilho. Ocupação urbana e habitação. In: BAHIA. **Centro antigo de Salvador**: plano de reabilitação participativo. Salvador: Secretaria de Cultura; Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2010. p. 72-102.

SOUZA, Florentina. O Ilê-Aiyê de construção identitária na Bahia. In: OLIVIERI-GODET, Rita (Org); SOUZA, Lícia S.(Org). **Identidade e representações na cultura brasileira**. João Pessoa: Ideia, 2001. p. 199-210.

SOUZA, Jessé. **A ralé brasileira**: quem é e como vive. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SOUZA, Marcelo Lopes de. **Fobópole**: o medo generalizado e a militarização da questão urbana. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Tradução Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010 (Babel).

TAVARES, Alain; BABILÔNIA, Gilson. Terra Festeira. Intérprete: Daniela Mercury. In: MERCURY, Daniela. **Elétrica**. Rio de Janeiro: Sony Music, p1998. 1 CD. Faixa 7

TEATRO CASTRO ALCES. **Histórico TCA**. Salvador: TCA, [2015?]. Disponível em: <https://goo.gl/JtgGxX>. Acesso em: 12 maio 2016.

TEIXEIRA, Coelho Neto. Obscenas. In: FERREIRA, Jerusa P.; MILANESI, Luís (Org.). **Jornadas impertinentes**: o obsceno. São Paulo: Graal, 1980.

TORRES, Décio. **O pop**: literatura, mídia e outras artes. Salvador: Quarteto, 2003.

TRAMPOLIM do forte. Direção: João Rodrigo Mattos. Produção: Alexandre Basso e Lia Mattos. Intérpretes: Lúcio Lima; Adailson dos Santos; Marcelia Cartaxo; Luiz Miranda e outros. Roteiro: João Rodrigo Mattos. Salvador: DocDoma Filmes, 2010. Digital, cor, 101'

VARELA, Luiz Nicoláo Fagundes. **Cantos meridionaes**. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1869. Disponível em: <http://goo.gl/jcqzSn>. Acesso em: 8 abr. 2016.

VELOSO, C. **Trem das cores**. 1982. Disponível em: <https://goo.gl/bn2Yy9>. Acesso em: 15 maio 2015.

VENTURA, Zuenir. **Cidade partida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VIANA, Hermano. **Central da periferia**: texto divulgação. 2006. Disponível em: <https://goo.gl/3r0ai9>. Acesso em: 17 mar. 2016.

VÍDEO sobre Salvador é considerado racista por internautas. **A Tarde**, Salvador. 2015. Disponível em: <https://goo.gl/Y5Z91n>. Acesso em: 20 dez. 2015.

VIEIRA, Nancy Rita Ferreira. **Mulheres no umbral:** a representação da casa e da rua na literatura baiana de autoria feminina. Salvador. UFBA. Tese.(Doutorado em Letras)2005.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico e as perspectivas do tempo real**. Tradução Paulo Pires. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

WALTY, Ivete Lara Camargos. **A rua na literatura e a literatura da rua**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

WEITMAN, Sasha. Habitantes de guetos de todos os países: uni-vos! Vocês não têm nada a perder, a não ser os muros!. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, n. 23, p. 165-168, nov. 2004. Disponível em: <https://goo.gl/gFV3pV>. Acesso em: 2 fev. 2016.

WENDERS, Wim. A paisagem urbana. **Revista Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, DF, n. 23, 1994.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ZACHARIADHES, G. C. Dom Avelar Brandão Vilela e a ditadura militar. In: ZACHARIADHES, G. C. (Org.) et al. **Ditadura militar na Bahia**: novos olhares, novos objetivos, novos horizontes. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 175-190.

ZIMERMANN, Giovana. **Rio de Janeiro e Paris**: a juventude apache do cinema na periferia. Rio de Janeiro: Editora Autografia, 2016.

ZIMERMANN, Giovana; PECHMAN, Robert M. Por um urbanismo lúdico e afetuoso. **e-metropolis**, Rio de Janeiro, ano 7, n. 24, p. 63-64, mar. 2016. Disponível em: <https://goo.gl/tfCI54>. Acesso em: 21 mar. 2016.

ZIMMERMANN, Giovana A. O lugar do outro: a imagem dos traçados urbanos como técnica de separação. **Outra travessia**, Florianópolis, n. 8, p. 45-53, 2009.