

A FORMAÇÃO DA IDÉIA DE BAIANA CARNAVALIZADA NA CULTURA POPULAR BRASILEIRA

Autora: Vânia Maria Mourão Araújo¹ - vaniamourao@ig.com.br

Resumo

Neste artigo a questão central será compreender como se deu a construção e fixação da imagem da baiana carnavalizada como personagem-símbolo do carnaval carioca e brasileiro nas primeiras décadas do século 20. O estudo da baiana no espetáculo popular e dos procedimentos a ela relacionados merece destaque e suscita uma investigação no campo da arte e da cultura popular brasileiras. A proposição é demonstrar a dinâmica de significação dos elementos visuais que definiram a imagem da baiana, a partir da segunda metade do século 18, reconhecendo, por meio dos signos visuais constituídos em seu figurino, o jogo de influências que vão dialogar com a pluralidade e diversidade das convenções culturais, considerando o processo dos eventos modernos, um reflexo permanente nas construções dessa representação de amplo significado nacional.

Palavras-chave: Cultura popular. Carnaval carioca. Indumentária.

Abstract

In this article, the central question will be to understand how it came to building and fixing the image of Bahian Samba character as-symbol of carnival in Rio and Brazil in the first decades of the twentieth century. The study of the Bahian popular show and procedures related to it deserves a raise and research in art and popular culture in Brazil. The proposition is to demonstrate the significance of dynamic visual elements that defined the image of 'baiana', from the second half of the eighteenth century. Recognizing the visual signs made on their costumes, the set of influences ranging dialogue with the plurality and diversity of cultural conventions, considering the process of modern events, a reflection in the construction of permanent representation of broad national significance.

Keywords: Popular culture. Rio carnival. Costumes.

Introdução

Este artigo pretende enfatizar que a forma e lógica da baiana de carnaval foram estabelecidas no espaço do popular, na cidade do Rio de Janeiro, entre o século 19 e as primeiras décadas do século 20. Refere-se às variadas formas de representação de baianas conhecidas nos dias atuais e compreendidas a partir de um tipo regional feminino brasileiro, determinadas por movimentos de inesgotável instauração de sentido, em que as circunstâncias, os eventos e os acasos foram se configurando e consolidando aos poucos, no dia a dia e por meio de diversas expressões artísticas, suas diferentes significações.

O propósito é examinar, no espaço da cultura popular, a dinâmica movida por vários interesses e jogos de disputas que ocorre no interior do processo de organização do carnaval, que marca o processo de organização da festa carnavalesca carioca a partir do século 19 e o surgimento "oficial" das escolas de samba nos anos de 1930, que tem como

¹ UERJ / PPGARTES, Mestre em Artes.

uma das exigências para sua constituição uma das expressões mais importantes dessa festa, a ala de baianas, presente desde então sob o signo da tradicionalidade.

Metodologicamente, o estudo da baiana no espetáculo popular e dos procedimentos a ela relacionados merece destaque como elemento central da pesquisa, suscitando uma investigação no campo da arte e da cultura popular brasileiras. Será realizada uma investigação sociocultural na tentativa de reconhecer e compreender os diversos processos globais, regionais e locais que configuraram o tipo da baiana através do tempo, suas diferentes formas de representação e significação, estabelecendo uma conexão entre as formas simbólicas dos diversos segmentos da cultura, o modo de pensar da época, as transformações ocorridas da cidade do Rio de Janeiro e a diversificação de formas de se brincar o carnaval no Brasil (FERREIRA, 2003).

O presente estudo reconhece-se em sintonia com as abordagens realizadas nas pesquisas de Clifford Geertz, Stuart Hall, John Storey, Monclar Valverde e Felipe Ferreira.

Os conceitos de Clifford Geertz (1997) vão contribuir para a investigação socioculturalística, ao lado de seu conceito de saber local. Geertz parte de exemplos etnográficos a fim de demonstrar que até a lógica do senso comum varia de lugar para lugar, dependendo de como as pessoas lidam com o mundo que as envolve, considerando que a arte não pode ser desvinculada da cultura, constituindo um sistema cultural que presta serviço ao indivíduo e ao grupo a que pertence, comunicando e transmitindo seus sentimentos por meio de outros segmentos além da arte, como a religião, ciência, moralidade, comércio, tecnologia, política, lazer, indumentária, moda, e a forma de organizar sua vida e prática cotidiana. A partir desse conceito, podemos entender que pensar nas linhas, formas, cores, texturas e maneiras como são produzidas as indumentárias através dos tempos é fazer contato com uma sensibilidade específica, é explorar uma sensibilidade que tem relação direta com uma formação coletiva, cujas bases são muito amplas e profundas, apreendidas por meio desses sinais ou elementos simbólicos que fazem parte de um sistema estético. Quando falamos na estética da personagem do carnaval carioca, a baiana, conforme Geertz, estamos fazendo uma conexão ideacional com a sociedade que formou esse conceito, com sua maneira de pensar e de viver, com o momento em que se cristalizou materialmente essa ideia, que está inscrita no sistema de vestuário e de moda local e global. Nesse sentido, devemos pensar a respeito dos olhares que "retrataram" e que interpretaram essas reproduções da baiana nos diferentes contextos e épocas, os valores refletidos, as ações espelhadas nas diferentes formas de representação de seu figurino e os interesses envolvidos nesse conjunto de produções. A linguagem visual da indumentária da baiana do carnaval carioca no século 20 como veículo etnográfico, que apresenta indicadores, sinais e símbolos que transmitem, de modo subjacente, a história de um carnaval produzido por uma série de tensões manifestadas em seu espaço urbano (FERREIRA, 2003).

Deve-se levar em consideração, ainda, o trabalho de Hall (2006), que discute a questão da identidade cultural, variável, produzida por relações culturais complexas. O autor assegura que não existe uma "cultura popular" íntegra, autêntica e autônoma, situada fora das relações de poder e de dominação culturais; é produto de uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Desse modo, o significado de um símbolo cultural é atribuído em parte pelo campo social ao qual está

incorporado e pelo jogo das relações culturais em torno dele. A pesquisa em torno do figurino permite resgatar parte de nossa memória cultural, considerando-se a importância da indumentária como elemento simbólico do processo cultural. A indumentária da baiana traduz um sistema complexo de elementos visuais e códigos de identidade – carnavalização – que também inclui uma produção elaborada esteticamente, como no caso da ala das baianas nas escolas de samba.

Os conceitos formulados por John Storey (2009) são fundamentais para se entender o carnaval como um lugar situado no espaço da cultura popular, produzido pela tensão resultante de diversas forças culturais e pelas forças de poder que a constituem. Um espaço caracterizado pelas disputas de significados e por negociações que acontecem cotidianamente. Nesse processo os textos e as práticas culturais são constantemente ressignificados, adquirindo novos formatos e novos sentidos.

A obra de Monclar Valverde (2007), *Estética da Comunicação: sentido, forma e valor nas cenas da cultura*, vai nos ajudar a reconhecer o grande valor das formas espontâneas da cultura popular na medida em que expressam, dessa maneira, a vitalidade de uma comunidade. Na perspectiva do autor, podemos considerar que tais modos de expressão, apesar de tradicionais, são espontaneamente deslocáveis. Nesse sentido, não devemos entender a cultura apenas como meio simbólico para a afirmação de uma identidade coletiva, devemos também compreendê-la como cultivo diferenciado das capacidades humanas, em busca de superação, de transcendência, fazendo alusão, às possibilidades de desenvolvimento pessoal, mais que assegurar e conferir ao sujeito uma determinada identidade social, um lugar em que qualquer identidade será sempre estereotipada e artificial. Desse modo, entendemos que as formas expressivas da baiana carnalizada apresentam uma grande diversidade de gêneros, formas e formatos, que estiveram e estão ainda hoje, submetidas a diversos outros enquadramentos de caráter social e histórico, quase sempre ocultos. Logo, a leitura dos sinais compreendidos na visualidade do figurino das diferentes representações de baiana poderá ser realizada levando-se em consideração as relações que o objeto estabeleceu com os diversos sistemas em que foi inserido. Não apenas o objeto em si e suas representações formais ou estéticas, nem seu estereótipo visual, mas também o que está na ordem do invisível, o que sua exterioridade pode “sugerir” e transmitir por meio dos códigos que o constituem e pela memória que está contida em suas múltiplas imagens.

A abordagem do pesquisador Felipe Ferreira (2003, 2004, 2005, 2008, 2009) realizada pela ótica da geografia, ressalta o espaço como um aspecto de grande importância para a compreensão da formação dessa manifestação qual uma festa dinâmica e multifacetada, um lugar produzido por tensões características do fenômeno festivo, cuja particularidade própria é a luta pelo espaço/poder. Estudioso da cultura popular, Ferreira tem desenvolvido uma visão sobre o significado do carnaval como fenômeno cultural e social, da mesma forma que uma festa civilizatória, de caráter processual, vinculado às sociedades nas quais ele se manifesta numa relação estreita com a formação do espaço urbano (FERREIRA, 2005).

As escolas de samba do Rio de Janeiro, se encontram no eixo de suas pesquisas, como símbolo de um carnaval produzido por uma série de tensões manifestadas em seu espaço urbano.

1. A Baiana Popular

Basta observar o conjunto de aquarelas *produzidas pelo* italiano Carlos Julião no último quarto do século 18, para concluirmos que a figura da negra vendedora de tabuleiro (figura 1) já era bastante comum nas ruas do Rio de Janeiro nessa época.



Figura 1. Negras vendedoras. Carlos Julião. Prancha XXXIII, último quarto do século 18.

Embora existam dúvidas quanto ao fato de algumas cenas terem sido representações do Rio, a descrição e o estudo das imagens de Julião, como de outros viajantes, atestam a antiguidade da atividade de vendedoras africanas nas ruas da cidade e tornam possível compreender a procedência dos elementos visuais que se fixaram em sua indumentária, com modificação de materiais e de formato, mas sempre consagrando os costumes do passado colonial e do século XIX, como podemos observar a série de desenhos de Joaquim Cândido Guillobel, representando tipos e cenas urbanas do Rio de Janeiro.



Figura 2. Joaquim Cândido Guillobel. Negra Vendedora de Quinquilharias, 1814.

E a produção de Henry Chamberlain, que a partir de 1819 passa a representar, em desenhos e pinturas, aspectos pitorescos da vida cotidiana da cidade, como o trabalho das negras em suas atividades diárias, conforme a figura 3:



**Figura 3. Henry Chamberlain.
Uma barraca de feira, 1821.**

Tendo recebido críticas pelo caráter lúdico e pouco documental do conjunto de suas obras, ainda assim consideradas como um dos mais importantes documentos iconográficos sobre o Brasil do século XIX, Rugendas mostrava em suas telas cenas da vida cotidiana da população brasileira da época e as atividades dos escravos, incluindo as escravas de ganho² (figura 4), mas ainda não apresenta em seus títulos a designação de “baiana”, mesmo nos relatos.



**Figura 4. Rugendas.
Negras no Rio de Janeiro, 1835.**

Segundo Novaes (2010), o contexto histórico-social do século XIX foi “marcado pela busca da compreensão e apreensão do mundo pelos europeus” (NOVAES, 2010, p.54), desse modo é possível afirmar que o olhar dos viajantes, ao retratar mulheres negras nos séculos XVII e XIX, colaborou para criar um imaginário popular, com diversos tipos que iriam caracterizar os habitantes das terras brasileiras e, entre estes, as negras vendedoras do passado.

² Escravas que trabalhavam nas cidades vendendo gêneros alimentícios ou prestando pequenos serviços (Monteiro; Ferreira; Freitas, 2005).

Entre as décadas de 1820 e 1830, Debret representou-as em algumas de suas aquarelas (Figura 5), e os relatos que acompanham esses retratos, de acordo com Torres (2007), colaboraram também para a formação da imagem de uma "baiana elegante e graciosa", muito embora, também ele ainda não a nomeasse "baiana", como podemos observar nas descrições que acompanham suas pranchas:

[...] e cujas negras, que percorriam a cidade duas vezes por dia, se reconheciam pelo traje [...]. As negras andam sempre vestidas com muito asseio e às vezes elegância (DEBRET, 1989, p.166).



**Figura 5. Vendedoras de pão-de-ló.
Debret, prancha s/n, século 19.**

Conforme os relatos de Debret (1989), essas eram reconhecidas como vendedoras, que frequentemente se instalavam nas praças ou nas esquinas das ruas, se distinguiam por seus trajes, sendo o asseio, a graça e a elegância os atributos que ele mais destacava. As mais ricas viviam da gerência de pequenos negócios e eram denominadas quitandeiras, típicas vendedoras dos espaços urbanos coloniais que pagavam para exercer seu ofício, tirando licenças anuais para manter seu local de trabalho, e mantinham um nível de organização coletiva e ocupacional bastante sofisticado, uma vez que pagavam esse aforamento em conjunto (SOARES e GOMES, 2002).

Talvez seja possível afirmar que, em sintonia com as descrições registradas pelos viajantes europeus, os estudiosos da cultura popular já no final do século XIX empregavam o qualitativo de "baiana" como referência às negras operárias da Bahia que adotavam e conservaram um vestuário de origem africana.

A elite brasileira após a Independência, influenciada pelas modas e modos de Paris, inclusive pelo carnaval, passou a ver o entrudo como divertimentos excessivamente grosseiros, indignos de um país moderno, cujo modelo era a civilização francesa. Com a pretensão de se igualar às principais nações do mundo, essa nova sociedade brasileira começa a copiar os *bals masqués* do carnaval parisiense.

Desse modo o carnaval de Paris surge como um parâmetro para aquele do Rio de Janeiro, como uma espécie de carnaval ideal a ser implantado no Brasil. O interesse das elites pelo

*traje de crioula*³ vai aumentar e a partir de então fará parte do imaginário popular brasileiro e estará presente em ocasiões festivas. Trajes símbolos identitários de mulheres que pertenciam a um grupo específico da sociedade brasileira colonial e escravocrata, as roupas das escravas de ganho, bastante populares no período, recebem por volta do ano de 1865 o nome de "baianinha", quando a Princesa Isabel, durante sua viagem de núpcias na Europa, se apresentaria num baile de máscaras usando uma indumentária denominada "pretinha baiana" (FERREIRA, 2005), que, provavelmente bem estilizada e adequada ao carnaval moderno e sofisticado da Europa, naquele momento assume também a função de fantasia⁴.

2. A Baiana de Terreiro

Além do que apresentamos até agora, gostaria de destacar que para Monteiro *et al* (2005), o traje da baiana é constituído de elementos legados de diferentes etnias africanas, mantidos com um ou mais traços indicadores dessa matriz africana e relacionados – suas formas, seu uso, seus materiais – às questões do sagrado. Segundo as autoras, o uso dessa indumentária sempre esteve associado ao papel sócio religioso da mulher negra dentro do candomblé. Para Mauss "os ritos mágicos, e a magia como um todo, são em primeiro lugar fatos de tradição" (2011, p.55).

Nesse sentido, a indumentária da baiana de terreiro é constituída por um "verdadeiro tecido de simbolismos" (MAUSS, 2011, p.56) em que cada um dos elementos apresenta um significado específico, adequando-se a certas convenções, não só formais, mas também religiosas. Um exemplo seriam as batas, geralmente longas e bordadas à mão, produtos da cultura islâmica, que possuem referência à roupa usada no candomblé para as tarefas do cotidiano (LODY, 2001).

O uso da cor branca nas indumentárias dos rituais religiosos, por sua vez, seguiria a herança mulçumana, a reverência a Oxalá – e a transferência de seus elementos de culto para o senhor do Bonfim (COSTA, 2003). Referindo-se à indumentária em termos gerais, Wilson afirma que todo o vestuário "descende de um passado remoto religioso, místico e mágico, relacionado com o ritual e a devoção" (WILSON, 1985, p.79).

3. A Baiana Tradicional

Em decorrência da abolição da escravatura, os negros baianos livres começam a chegar ao Rio de Janeiro. Essa população formada por africanos trazidos de diferentes etnias, vindos do Nordeste do país, vai formar um importante grupo, com tradições comuns, que irá se estabelecer nos bairros em torno do cais do porto e depois na Cidade Nova (MOURA, 1995).

Uma vez radicados no Rio, introduzem novos hábitos, costumes e valores que vão influenciar a cultura carioca e contrastar visivelmente com as maneiras e modos assumidos pela modernidade burguesa da época. Nesse contexto, algumas negras baianas,

³ Definido como "formado basicamente por uma saia rodada, o camisu bordado com richelieu ou renda renascença, o torso ou turbante, e o pano-da-costa, podendo em algumas ocasiões ser acrescido das joias, como correntões, balangandãs e da bata sobre o camisu" (MONTEIRO; FERREIRA, FREITAS, 2005).

⁴ Como sublinhado por da Matta (1983, p.49), "as fantasias carnavalescas criam um campo social de encontro, de mediação, de polissemia social, que se expressa na exterioridade da veste, operando na dimensão do sentido metafórico".

conhecidas na época como as "tias baianas", passam a exercer papel central nesse espaço e serão mantenedoras das festas realizadas em homenagem aos santos, garantindo a permanência das tradições africanas e as possibilidades de sua revitalização na vida mais ampla da cidade do Rio de Janeiro (MOURA, 1995).

A mais conhecida e influente de todas teria sido a Tia Ciata, que chegou ainda muito jovem ao Rio de Janeiro, em 1876, para tornar-se parte da tradição "carioca" das baianas quituteiras e "festeiras" da cidade, muito lembrada em todos os relatos relacionados ao surgimento do samba carioca e dos ranchos. Segundo Moura (1995), além da venda dos doces, Ciata também alugava roupas de baiana, feitas com requinte pelas negras, para os bailes de fantasia nos teatros e para o carnaval dos clubes e associações carnavalescas como os Democráticos, Tenentes e Fenianos. Antes de 1911, os ranchos desfilavam debaixo da janela de Tia Beiana e da Tia Ciata, para prestar-lhes homenagem. Conforme Moura,

Doceira, começa a trabalhar em casa e a vender nas ruas, [...] sempre paramentada com suas roupas de baiana preceituosa, que nunca mais abandonaria depois de uma certa idade [...]. Depois de cumpridos os preceitos, com parte dos doces colocados no altar de acordo com o orixá homenageado no dia, a baiana ia para seus pontos de venda, com saia rodada, pano da costa e turbante, ornamentada, com seus fios de contas e pulseiras [...]. Percebendo sua importância para o número de pessoas que compunham o grupo familiar imediato e suas responsabilidades com toda a baianada carioca, não se deixa abater, sempre vestida de baiana, [...] todos os ranchos passando debaixo de sua janela para prestar homenagem à bamba Ciata, que, rainha, em sua roupa de baiana, saudava o grupo (1995, p.137-150).

Nestas descrições percebe-se o uso intencional do traje de baiana em momentos pontuais e festivos. Nessa sociedade não cabia a ideia de um indivíduo sem grupo, de uma pessoa isolada e afastada completamente das relações/nós, da família e do grupo. Desse modo, a identidade/nós⁵, reconhecida na materialidade e visualidade de sua indumentária, era inseparável da imagem das "tias" vestidas a caráter, à moda das crioulas baianas, oriundas da Bahia (ELIAS, 1994). A imagem visual da baiana desempenhava, portanto, papel bastante importante nas práxis sociais dessas mulheres, e teria, também, atribuição considerável no carnaval popular do Rio de Janeiro e no surgimento das escolas de samba, no final da década de 1920. Assim, a imagem da baiana popular foi associada de maneira categórica à denominação de baiana, à história do carnaval carioca, às práticas das rodas de samba e à formação das primeiras escolas de samba.

Formação, organização e oficialização do carnaval carioca

As investigações feitas por folcloristas sobre as festas brasileiras que começavam a surgir na imprensa e em publicações especializadas, a partir do final do século XIX, contribuiriam

⁵ Para Elias (1994) é característico da estrutura das sociedades mais desenvolvidas de nossa época que a identidade-eu, considerada pelo autor como as diferenças entre as pessoas, sejam mais altamente valorizadas do que aquilo que as pessoas têm em comum, sua identidade/nós.

fortemente para a organização e definição da festa carnavalesca (FERREIRA, 2004). Esses estudiosos buscavam elementos fundamentais para justificar as raízes da nacionalidade brasileira, resgatando, no interior do país, a cultura do sertanejo, valorizando a pureza do popular, a singeleza do povo e a negritude como peças importantes na tarefa de construção da identidade nacional.

Outra ação determinante na formatação desse carnaval será o interesse espontâneo dos jornais, situando-se assim a imprensa como um dos elementos formadores da festa carnavalesca no Rio de Janeiro, ao descrevê-la, proclamando a beleza dos clubes e dos estandartes e promovendo concursos em que eram oferecidos prêmios.

Desse modo, a divulgação das pesquisas dos folcloristas em livros e periódicos, os concursos de ranchos, cordões e músicas promovidos pelos jornais e as exposições de estandartes de grupos carnavalescos nas vitrines das lojas no Rio de Janeiro acabariam contribuindo para uma organização cada vez maior do carnaval carioca. Nesse contexto, algumas tias baianas teriam sido figuras centrais no processo de valorização e organização da folia carnavalesca, destacando-se a baiana Bebiana, que teria participado ativamente da primeira fase dos ranchos, e tia Sadata da Pedra do Sal, uma das fundadoras do rancho Rei de Ouro, com Hilário Jovino, segundo Moura (1995), associando de modo determinante a imagem da baiana à história do carnaval carioca, às práticas das rodas de samba e à formação das primeiras escolas de samba.

Ocorre a seguir na Europa, nas primeiras décadas do século XX, o processo de valorização da cultura africana, que passaria a influenciar fortemente o cenário cultural e artístico mundial, merecendo lugar nas representações pictóricas e nas práticas culturais. Esse movimento, conhecido como "negrofilia", mobilizaria a intelectualidade brasileira, que viria a ressoar tais tendências, com fortes reflexos nas questões da cultura popular, que começa a ser vista como um espaço essencialmente ligado a raízes africanas.

A Semana de Arte Moderna, marcada simbolicamente pelas atividades acontecidas na cidade de São Paulo, em 1922, tem boa parte de suas expressões relacionadas ao Rio de Janeiro, principalmente nos textos e ilustrações dos jornais, que vinculavam os debates sobre as ideias modernistas com as festas e espaços populares, inclusive o carnaval.

A diversidade das formas de festas e brincadeiras existentes na dinâmica carnavalesca nas primeiras décadas do século 20 irá ressoar com as ideias da elite intelectual, que começa a perceber o carnaval do Rio de Janeiro como uma síntese da autêntica cultura popular brasileira, um reservatório das "tradições" de um povo.

Conceitos de negritude, de popular e de singeleza passam a ser valorizados nesse momento, como verdade do povo e formadores da identidade brasileira. Podemos observar a presença desse imaginário negro nas obras de Tarsila do Amaral, Goeldi, Alfredo Volpi, Marc Ferrez, Candido Portinari, Verger, Di Cavalcanti, entre outros artistas brasileiros. Nesse contexto, quando o poder público decide efetivamente organizar a folia em 1929 (FERREIRA, 2004), estabelecendo os trajetos durante o carnaval, subsidiando as pequenas sociedades, criando estatutos e regras para a distribuição dessas verbas, irão surgir alguns personagens carnavalescos que se tornarão símbolos da festa brasileira, entre eles a baianinha e o malandro.

Pouco a pouco os morros e as favelas cariocas passam a representar a própria feição de um Brasil malandro, brejeiro, e o samba transforma-se na expressão musical do país. Provenientes desses grupos populares de influência negra irão despontar os grupos de "samba de morro", que seriam conhecidos, em pouquíssimo tempo, como "escolas de samba".

É nesse período que os desfiles serão oficializados e subvencionados, e criada a União das Escolas de Samba, entidade com função mediadora entre os grupos e o poder público. O termo escola de samba será usado então, reunindo de maneira ambígua os dois lados da sociedade: a academia e o samba; e a partir de diversos interesses (da classe dominante, da intelectualidade brasileira, dos grupos negros, entre outros) vão se organizando e formando as primeiras agremiações durante a década de 1930, criando-se uma identidade "folclórica" e "popular". Entre a elite artística estão Noel Rosa, Di Cavalcanti, Oswald Goeldi e Cecília Meireles, que foram buscar nos morros cariocas algo genuinamente brasileiro: o negro e o samba.

4. A Baiana Carnavalizada

É nesse momento, 1933, que se inaugura, na Pró-Arte, no Rio de Janeiro, a exposição *Batuque, Samba e Macumba*, de Cecília Meireles. Obtendo grande repercussão na época, tinha como tema o folclore negro no Brasil, sendo composta de desenhos e textos criados pela artista. Segundo a própria Cecília Meireles seu trabalho teria "fixado o ritmo do batuque, do samba e da macumba - e a indumentária característica da 'baiana' do nosso carnaval" (MEIRELES, 2003, p.11).

A exposição demonstrava claramente o interesse da poetisa pelas artes populares e pela contribuição do negro na formação da cultura brasileira, uma vez que se dedicara ao estudo de gestos e de ritmos ligados, em boa parte, ao carnaval, com destaque para a figura da baiana. Segundo Meireles (2003, p.24), a indumentária da baiana não poderia ser constituída mais naquela época apenas como traje regional, mesmo tendo sido criado num dos "maiores e mais progressivos Estados do Brasil". Seu olhar ajudou a fixar uma forma para a baiana em sua relação com o carnaval. Os textos que acompanham suas obras definem algumas destas categorias de baiana: "a baiana popular (Figura 6), a baiana de macumba, a baiana carnavalizada (Figura 7)".

Alguns exemplos:

Numa rua do Rio de Janeiro, ainda hoje, não é difícil topar-se, em qualquer dia e qualquer hora, com uma legítima baiana, de hábitos conservadores, e, geralmente, doceira especialmente em cocadas, doces de abóbora e batata, pés-de-moleque, cuscuz e quindim, amendoim torrado e bolo de milho e aipim, bolinhos de tapioca (MEIRELES, 2003, p.26).



**Figura 6. Baiana, 1933.
"Legítima baiana" (Meireles, 2003, p.27).**

A baiana de carnaval vem a ser uma estilização da baiana autêntica. [...] uma "cabrochinha" sestrosa que vai tomar parte, com esse traje, no cortejo do bloco [...] ou em outros grupos e ranchos de denominações igualmente curiosas [...] (MEIRELES, 2003, p.38).



**Figura 7. Baiana de carnaval, s/d,
(Meireles, 2003, p.38).**

Desse modo, como ressalta Ferreira (2004), Cecília Meireles contribuiria ao mesmo tempo para a definição e fixação da imagem da baiana que, pouco tempo depois, teria grande expressão na visualidade das baianas de escolas de samba.

Será também a partir da publicação da obra de Eneida Moraes, *História do Carnaval Carioca*, publicada em 1957, que se organizaria de maneira sistemática, se definiriam e se classificariam as diferentes brincadeiras populares do carnaval carioca, "oficializando definitivamente os diferentes formatos das brincadeiras carnavalescas em âmbito nacional". Moraes, ao definir a constituição dos cordões e das escolas de samba em meados do século XX, ajudaria a fixar a baiana como uma das personagens do carnaval carioca, contribuindo também para marcar o lugar dessa personagem na grande festa popular e nacional, o desfile das escolas de samba, que viria a ser em pouco tempo uma das maiores manifestações populares da festa:

Eram grupos de mascarados, velhos, palhaços, diabos, reis, rainhas, sargentos, **baianas**, índios, morcegos, mortes etc. [...] E assim atravessavam as ruas nos dias e noites de carnaval (MORAES, 1987, p.101).

Todas as escolas, durante o carnaval, costumavam “descer o morro” a fim de realizar evoluções na Praça Onze, cantando sambas alusivos à acontecimentos nacionais ou locais, no domingo e na terça-feira gorda. Os grupos tinham naturalmente, uma unidade precária – as mulheres preferiam fantasiar-se de *baianas*, os homens trajavam pijamas de listras, macacões ou camisas de malandro, o chapéu de palha caído sob um dos olhos, sem ordem nem lei. Todo mundo cabia dentro de uma *corda* – uma lembrança dos ranchos de Reis, ainda subsistentes (Idem, p.225).

Obrigadas a ter enredos nacionais, obrigadas a exibir sempre *as alas de baianas* em seus desfiles, obrigadas a apresentar seus planos do carnaval, as escolas de samba, mesmo assim, surgem anualmente rasgando seda, com as *toilettes* mais finas e de melhor bom gosto nas mulheres, com homens impecavelmente bem vestidos, numa harmonia de cores, numa cadência e num ritmo de arrancar aplausos dos mais indiferentes (Idem, p.229).

No começo dos anos 30, o carnaval já é compreendido como a grande festa da integração nacional. Valoriza-se no espaço do carnaval carioca seu papel de depositário da diversidade cultural, de verdadeira expressão da cultura popular brasileira, potencialmente lucrativo como negócio e destacando-se internacionalmente. Surgem alguns personagens carnavalescos que se tornarão símbolos da festa brasileira, entre eles a baianinha e o malandro.

Inspirada nas pinturas de Debret, a cantora Carmen Miranda vestiu e incorporou as culturas afro-brasileiras à sua maneira, misturando-as com as tradições portuguesas que trouxera de berço e com a moda europeia. Entre os anos de 1928 e 1939 seus figurinos se tornariam a marca da cantora, e alcançariam repercussão internacional, associando a imagem da baiana de tabuleiro a um traje tropical e típico do carnaval brasileiro.

A forma e a lógica da baiana de carnaval foram estabelecidas no cotidiano, nas ruas e por meio de diversas expressões artísticas, como músicas, ilustrações, pinturas, cinema, fotografia, literatura e escultura. As baianas são elementos dessas negociações que incluem diversas expressões visuais.

A música de Dorival Caymmi, *O que é que a baiana tem*, fixou e instituiu a condição de ser da baiana, para além da visualidade dos elementos presentes em seu traje e inscrita em seus versos (o torso de seda, o brinco, a pulseira, a corrente de ouro, o pano da costa, a bata rendada, a saia engomada e a sandália enfeitada). O olhar do compositor encontrou a “forma” dessa personagem numa configuração muito particular de mulher, elegante e bela, em estado carregado de graça como ninguém. Provavelmente essa estética cantada por Dorival seja a do cotidiano, da tradicional vendedora de tabuleiro, de essência popular. O que não podemos esquecer é que é pelo vestuário que ela se tem eternizado, por meio dos signos estéticos, culturais e sociais constituídos em seu figurino, em que se apresenta

um complexo jogo de simbolismos capazes de expressar a pluralidade e a diversidade das convenções culturais.

5. A Baiana de Escola de Samba

No começo dos anos 30, a baiana popular, entre outros tipos urbanos do Rio de Janeiro, teria se transformado em símbolo da nação brasileira, para em seguida tornar-se personagem carnavalesco representativo da essência nacional. Destinadas a atender às necessidades das elites, a ala das baianas de escola de samba nasce tradicional, a fim de manter a característica popular e a autenticidade dessas agremiações, legitimando assim a ideia de um carnaval puro, com autênticas raízes na cultura popular brasileira.

A partir de sua visualidade, diferentes camadas de significados foram se acumulando, em diversos espaços e tempos, no decorrer do processo de formação da identidade brasileira, apresentando indicadores, sinais e símbolos que transmitem, de modo subjacente, a história de um carnaval produzido por uma série de tensões manifestadas em seu espaço urbano (FERREIRA, 2004).

Aos poucos as escolas de samba vão deixar de ser apenas um espaço folclórico para ser um espaço político, de ação, compreendido como um espetáculo que precisa ser entendido a partir da organização e visualidade de suas alas. Desse modo a ala de baianas, que fora determinante para a própria formação das escolas, torna-se então um elemento essencial no sistema de representação dos enredos, importante espaço de narrativa visual. Para ganhar mais poder, mais força na narrativa, elas passam a significar outras coisas e ganham outros elementos que darão mais peso à história cantada pelo enredo: as golas, o esplendor e a própria evolução que mudará, e se tornarão mais grandiosas.

No contexto contemporâneo, a fantasia da baiana de escola de samba parece ficar livre do peso da tradição. Assim, as "baianas" vêm perdendo seu lugar de "guarda de honra" (FERREIRA, 2003, p.27), papel este garantido quando do surgimento dessa expressão, pela referência à importância das "tias baianas" (VELLOSO, 1990) e aos grupos de mulheres que desfilavam com suas roupas de baiana nos ranchos e cordões, no início do século XX.

Sua fantasia passou a ser um "símbolo poderoso, encarnações de ideias e aspirações, um ponto de referência e suporte de identificação coletiva" (CARVALHO, 1990), memórias superpostas ancoradas nas vestes, como um vestígio de alguma coisa que as roupas guardam e portam.

6. Conclusão

Ao longo do processo de formação da nação brasileira no século XIX, diversos elementos foram ressaltados e apropriados como agentes legitimadores desse novo Estado. O espaço da cultura popular foi um terreno favorável e fecundo para a produção de diversos objetos-símbolos nacionais. Entre eles o da baiana de tabuleiro, a tradicional e popular, uma derivação das antigas vendedoras do passado colonial, das escravas de ganho, das baianas crioulas e das tias baianas no início do século XX no Rio de Janeiro. Na formação dos Estados modernos, torna-se fundamental, como resposta à questão da identidade de uma nação, a nomeação e o estabelecimento de seus símbolos nacionais. A baiana torna-se uma alegoria desse novo Brasil e sua imagem apresentará uma forma constituída da singularidade do objeto-indumentária, que a designa, e da representação que indica sua

pertença a uma determinada categoria sociocultural. Pensar na corporeidade da personagem baiana significa compreendê-la como a síntese da "encarnação" da cultura que a constituiu historicamente e a situou (STEIL, 2008, p. 4). Nessa perspectiva, sua existência como ser individual não pode ser desvinculado de sua existência como ser social. A estrutura formal da baiana de escola de samba é tributária da baiana popular, é seu corpo, sua identidade visual, sua essência, aquilo que fundamenta e estrutura a personagem carnavalesca, símbolo nacional brasileiro.

Referências

- CARVALHO, J.M. "Tiradentes: um herói para a República". In: A formação das almas: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 55-73.
- COSTA, B.C. Sincretismos: moda e indumentária na festa do Bonfim. Trabalho de Projeto Final da Unesa, Rio de Janeiro, 2003.
- DA MATTA, R. Carnavais, paradas e procissões. Religião e sociedade. São Paulo: Hucitec, 1977.
- DEBRET, J.B. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- ELIAS, N. A sociedade dos indivíduos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- FERREIRA, F. Le carnaval de Paris et son influence sur le carnaval de Rio. Géographie et Cultures, 45, Printemps, 2003. p. 37-56.
- _____. O livro de ouro do carnaval brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- _____. Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- GEERTZ, C. "A arte como um sistema cultural". In: O saber local: novos ensaios em Antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 142-81.
- HALL, S. "Notas sobre a desconstrução do 'popular'". In: SOUIC, Liv (Org.) Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 231-247.
- JULIÃO, C. Riscos iluminados de figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio. (Intr. e cat. descr. de Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1960.
- LODY, R. Pencas e balangandãs da Bahia: um estudo etnográfico das joias-amuletos. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.
- MAUSS, M. Sociologia e Antropologia. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2011.
- MEIRELES, C. Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e de ritmo, 1926-1934. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MONTEIRO, J.; FERREIRA, L.G.; FREITAS, J.M. As roupas de crioula no século XIX e o traje de beca na contemporaneidade: símbolos de identidade e memória. Mneme – Revista de Humanidade [Dossiê Cultura, Tradição e Patrimônio Imaterial, org. Helder Alexandre Medeiros de Macedo]. Caicó (RN), v.7, n.18, out. / nov. 2005, p. 395-414. Disponível em: <<http://www.seol.com.br/mneme>>. Acesso em: jan.2015.
- MORAES, E. História do Carnaval carioca (nova edição revista e atualizada por Haroldo Costa). Rio de Janeiro: Record, 1987.
- MOURA, R. Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal da Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.
- NOVAES, S.C. "As artes da Antropologia". In: FERREIRA, F. e MÜLLER, R.P. Performance Arte e Antropologia. São Paulo: Editora Hucitec, 2010. p. 50-60.
- SOARES, C.E.L. e GOMES, F.S. "Dizem as Quitadeiras..." Ocupações urbanas e identidades étnicas numa cidade escravista: Rio de Janeiro, século XIX. In: Revista do Arquivo Nacional. Acervo: Rio de Janeiro, v.15, n. 2, julho/dezembro 2002. p. 3-16.

- STEIL, C.A. Religião e natureza no horizonte de uma antropologia da paisagem. 2008. (Apresentação de Trabalho/Comunicação).
- STOREY, J. Marxism: what is popular culture? In: Cultural Theory and popular culture: an introduction. Essex: Pearson Educational Limited, 2009. p.01-15.
- TORRES, H.A. Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana (Cadernos Pagu). Campinas: Unicamp, 2008.
- VALVERDE, M. "Comunicação e sensibilidade". In: Estética da Comunicação: sentido, forma e valor nas cenas urbanas. Salvador: Quarteto Editora, 2007, p. 239-294.
- VELLOSO, M.P. "As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro". In: Revista de Estudos Históricas, v. 3, n. 6, FGV, 1990. p. 207-228.
- WILSON, E. Enfeitada de Sonhos: moda e modernidade. Lisboa: Edições 70, 1989.