

Capítulo 3 – O que é que a baiana tem?

Carmen Miranda chegava ao final da década de 1930 como uma das mais destacadas cantoras do rádio. Presente não só nos noticiários de jornais e revistas como também na rádio e no cinema, ela se constituía em uma das primeiras grandes estrelas de massa brasileiras. Ainda assim, até aquele momento este destaque não chegava a singularizá-la, em termos estéticos e musicais, frente a outras artistas populares do rádio do período. Apesar de todo seu sucesso, era como mais uma estrela dentre outras que ela se apresentava e era reconhecida – com um glamour mais ligado aos brilhos e ao requinte cosmopolita que marcavam os grandes artistas do tempo do que a qualquer forma peculiar de apresentação.

Essa situação começaria a mudar quando, em 1938, Carmen Miranda se envolveu em um novo projeto cinematográfico: o filme “Banana da terra”, que estrearia em 10 de fevereiro de 1939. Produzido pelo mesmo Wallace Downey que fora responsável por alguns de seus filmes anteriores, esta nova película narrava a história de uma ilha fictícia situada no Oceano Pacífico, na qual se origina o enredo. A ilha, de nome “Bananolandia”, tinha obviamente uma economia baseada na venda de bananas. Porém, naquele ano não teria sido possível encontrar compradores para seu produto. Frente a um estoque crescente de bananas na ilha, a solução encontrada para escoar a produção partiu do primeiro-ministro do local, que sugeriu que sua rainha viesse ao Brasil com o intuito de vender as bananas. No Brasil inicia-se um grande investimento em propaganda, jornais e rádio para divulgar o produto¹. Estruturava-se, dessa forma, um enredo que aparecia como simples pretexto para levar às telas do cinema a vitalidade da cultura carnavalesca carioca.

¹Essa parte do filme podemos encontrar em páginas da internet como <<http://www.youtube.com/watch?v=oyo3I59Gn6c>> Acesso em 04 de julho de 2011.

A participação de Carmen no filme não foi muito extensa, limitando-se a dois números musicais. No primeiro deles, cantou a marchinha de nome “Pirolito” em parceria com Almirante. Em sua segunda aparição, ela interpretou a seguinte canção:

“O que é que a baiana tem?
 O que é que a baiana tem?
 Tem torso de seda, tem!
 Tem pano-da-Costa, tem!
 Tem bata rendada, tem!
 Pulseira de ouro, tem!
 Tem saia engomada, tem!
 Sandália enfeitada, tem!
 Tem graça como ninguém
 Como ela requebra bem!

Quando você se requebrar caia por cima de mim
 Caia por cima de mim
 Caia por cima de mim

Que é que a baiana tem?
 Só vai no Bonfim que tem
 O que é que a Baiana tem?
 Só vai no Bonfim quem tem
 Um rosário de ouro, uma bolota assim
 Quem não tem banlangandãs não vai no Bonfim
 Oi, não vai no Bonfim
 Oi, não vai no Bonfim”²

Com o título “O que é que a baiana tem?”, a música em questão, composta por Dorival Caymmi, se tornou com o passar dos anos uma das mais conhecidas e saudadas do cancionero nacional. No momento em que o filme foi lançado, no entanto, Caymmi era ainda um jovem músico recém chegado ao Rio de Janeiro, que buscava ainda maior reconhecimento. A escolha de sua composição para o filme se deveu, assim, à necessidade de substituição ao número “Na baixa do Sapateiro”, de autoria do cantor e compositor Ary Barroso. A troca ocorreu em decorrência do alto preço cobrado por Ary pela participação de sua música na trilha sonora da película. Na ocasião, o filme já estava todo pronto, e precisava de uma melodia que mantivesse o foco na região baiana – como era o caso da composição a ser substituída.

² Música de Dorival Caymmi. Disponível em < <http://ims.uol.com.br/>> Acesso em: 24 de junho de 2011.

“Ai, o amô, ai, ai
 Amô, bobage que a gente não explica, ai, ai
 Prova um bocadinho ôi, fica envenenado, ôi
 E p'ro resto da vida é um tá de sofrê, olará, olerê
 Ôi, Bahia, ai, ai
 Bahia que não me sai do pensamento, ai, ai
 Faço o meu lamento ôi, na desesperança, ôi
 de encontrá p'resse mundo o amô que eu perdi
 na Bahia, vô contá:
 Na Baixa do Sapateiro encontrei um dia
 o moreno mais frajola da Bahia
 Pediu-me um beijo, não dei
 Um abraço, sorri
 Pediu-me a mão, não quis dar... e fugi
 Bahia, terra da felicidade
 Moreno, eu ando louca de saudade
 Meu Sinhô do Bonfim
 arranje outro moreno igualzinho p'rá mim”³,

Embora tivesse também como pano de fundo a província baiana, a perspectiva da composição de Barroso era claramente distinta da canção feita por Caymmi. Enquanto esta exaltava a figura da baiana, ao demarcar aquilo que considerava sua especificidade, Barroso centrou sua canção na província da Bahia. Saudosa do amor que deixou em sua terra, a voz lírica da composição parece narrar um acontecimento de caráter pessoal, capaz de exprimir um sentimento saudosista compartilhado por muitos trabalhadores que saíram da Bahia em busca de emprego. Já a canção de Caymmi, com um ritmo agitado, descreve de forma mais direta o tipo social da baiana, com uma letra que define e compõe esta personagem. Mais do que uma música sobre a Bahia, trata-se assim da criação de uma canção sobre o tipo da baiana, caracterizado com detalhes pelo compositor.

A gravação da música que foi utilizada no filme foi realizada em conjunto pelo compositor e pela intérprete: Carmen era a primeira voz e Caymmi fazia parte do coro que completava a segunda voz⁴. Na ocasião do filme, a cantora aparecia acompanhada de um coral de homens que representavam supostos malandros brasileiros. Logo no início, somente ao som do piano, Miranda apresenta a questão central da música e pergunta em tom curioso “o que é que a

³ Disponível em <<http://ims.uol.com.br/>> Acesso em: 24 de junho de 2011.

⁴ Cf. Dorival CAYMMI. Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som (MIS), Rio de Janeiro, em 24 de novembro de 1966.

baiana tem?”⁵ Em seguida entra o coral repetindo o refrão, junto com todos os instrumentos. Com a letra, Caymmi procurou explicitar a beleza que considerava peculiar à mulher baiana.

Cantada na voz de uma intérprete já popular – a própria Carmen Miranda – e em um ritmo que se afirmava como novo marco da musicalidade carioca transformada em nacional – o samba – a música tinha tudo para ser um sucesso. Ainda assim, o destaque alcançado por esta canção não se deveu simplesmente às suas características propriamente musicais, mas também à forma pela qual ela era apresentada no filme em questão.

Sem se limitar a cantar as características da baiana, Carmen Miranda assume sua vestimenta e trejeitos, apresentando-se como exemplo acabado daquilo que cantava – como sugere uma foto dela com a roupa utilizada para gravar o filme publicada no período pelo Jornal do Brasil:



Jornal do Brasil, 05 de fevereiro de 1939. p. 37.

⁵ Conferir <<http://www.youtube.com/watch?v=ojo3I59Gn6c>> Acesso em 03 de julho de 2011.

O próprio fato de que o jornal tenha se preocupado em publicar esta foto nos dá uma primeira indicação sobre o efeito de surpresa causado pelo figurino da cantora. Ao dialogar com a composição de Caymmi, Carmen Miranda apresentava-se de saia longa, com cordões, balangandãs e lenço na cabeça. Tratava-se, assim, de uma leitura daquilo que era cantado na canção, através da qual a própria intérprete assumia o papel da personagem cantada.

O sucesso de tal figurino foi imediato, e acabaria por marcar definitivamente a trajetória da cantora. É o que se nota ainda em janeiro de 1939, antes mesmo da estréia do filme – quando Carmen fez uma comentada apresentação no Cassino da Urca. O noticiário da grande imprensa atesta a repercussão do espetáculo então patrocinado pela cantora. Segundo tais relatos, a reação do público pagante demonstrava o sucesso que produzia por lá. É o que mostra uma reportagem publicada no dia 4 de janeiro de 1939.

“Carmen Miranda, flama viva do samba, intérprete inextinguível (sic) da nossa música genuína, estreou ontem no Cassino da Urca.

Vibrante, graciosa, com aquela naturalidade de expressão que a caracteriza, a nossa “rainha do samba” apresentou seu repertório carnavalesco de 1939, criando logo no luxuoso ambiente da elegantíssima casa de diversões um ambiente de singular sensibilidade. Ao lado de Almirante em “Boneca de Pixe”, empolgou, suscitando aplausos entusiásticos, sendo obrigada a voltar à cena por duas e três vezes.”⁶

Longe de estacionar sua carreira, Carmen começou o ano de 1939 sendo notícia. Quase uma década após seu primeiro grande sucesso a cantora continuava surpreendendo ao se apresentar. Já distante do modo pelo qual os jornais de 1930 retratavam seu primeiro disco, a notícia demonstrava o estabelecimento de uma relação direta entre a cantora e o samba, do qual ela seria uma “flama viva”. Apresentada com papel de destaque nesse mundo do samba, Carmen não parece ser mais uma entre outros, pois sua figura traduzia e interpretava o ritmo de tal forma que era considerada sua rainha, e ainda, o trecho chamou atenção para o local em que essa intérprete está se apresentando: o “luxuoso ambiente” que trata o jornal é o Cassino da Urca, local muito diverso daquele de origem do samba.

⁶ A Noite, Rio de Janeiro. 04 de janeiro de 1939. p.2.

A reportagem não marca qual era o figurino da cantora, mas seu papel no circuito musical fornece-nos as dicas para explicar o porquê da escolha da cantora para interpretar a música tema do filme “Banana da Terra”. Em depoimento, o sambista Sinval Silva, autor de outra canção interpretada por Carmen – “Adeus Batucada”, entoada no momento de sua morte – se mostra magoado com a relação entre a memória de Carmen e a música de Caymmi:

“Eu tive uma desilusão muito grande tempos depois. Porque eu ouvi e é merecido à Dorival Caymmi autor que eu admiro, embora nunca tivesse encontrado com ele, saber que ‘O que é que a baiana tem?’ passou a ser o prefixo de Carmen Miranda”⁷

Com suas palavras o compositor acredita que a memória de Carmen é muito associada à sua figura de baiana – sempre relacionada com a letra de Dorival. Acaba reforçando-a na medida em que pretende negar essa informação. Mais do que simplesmente a lembrança de Carmen, a imagem representada por ela se tornou um ícone simbólico do brasileiro. O que o autor de “Adeus Batucada” sugere é que a imaginação construída em torno de Carmen Miranda do momento posterior à sua morte até a data em que concedeu a entrevista, em janeiro de 1967, está completamente relacionada com a música de Caymmi.

Em 1939, no filme “Banana da Terra”, ou nas apresentações do Cassino da Urca, Carmen chegava assim finalmente ao figurino pelo qual ficou mundialmente reconhecida pela posteridade. Frente a tal constatação, é importante analisar a lógica social do figurino apresentado por ela naquele momento, com o objetivo de compreendê-lo a partir do universo simbólico dentro do qual ele foi criado. Se foi como baiana que a cantora conseguiu a melhor tradução de suas tentativas de afirmar a brasilidade através da música, cabe assim analisarmos os motivos de seu sucesso, de modo a entendermos tanto a lógica que justifica essa escolha quanto o processo de seleções expurgos através dos quais esse símbolo se constituiu.

⁷ Sinval SILVA. Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som – MIS. Rio de Janeiro, 20 de janeiro de 1967.

Da África para o Brasil

A indumentária utilizada por Carmen Miranda pode ter parecido aos espectadores dos seus shows e filmes, em um primeiro momento, uma grande novidade. Carmen surgiu com uma vestimenta bem diversa não só dos artistas contemporâneos, mas também daquelas que costumava usar até então. Através de sua roupa e dos adereços a ela associados, a artista criava um verdadeiro personagem, que passaria a partir de então a singularizar e caracterizar seu perfil. No entanto, é preciso investigar o sentido histórico da incorporação de elementos e símbolos utilizados por ela para a criação de sua personagem. Tal procedimento levanta a necessidade de buscar, nas referências do tempo, o sentido desses símbolos. Cabe, assim, acompanharmos retrospectivamente os fios com os quais Carmen Miranda construiu sua personagem, de modo a compreendermos o sentido das escolhas e apropriações por ela feitas.

Este é um caminho que pode nos remeter às imagens que, no século XIX, tentavam chamar a atenção os círculos letrados para as estranhas peculiaridades do modo de vestir de sujeitos bem particulares: as escravas vindas da Costa da Mina, na África Ocidental. Alguns viajantes como Jean Baptiste Debret, Joahn Moritz Rugendas e Jean Louis Agassiz, que estiveram no Brasil durante esse período para cumprir função oficial ou não, preocuparam-se em retratar o que consideravam peculiar ao Brasil. Além da Capital Federal, outros cenários eram escolhidos para recolher as imagens que consideravam serem características do Brasil. Ressalte-se, nesse sentido, o impacto neles causado pela intensa presença de homens e mulheres de origem africana nas grandes cidades brasileiras – que alimentou um esforço, comum a esses pintores europeus, de retratar as diversas feições e tipos desses africanos escravizados⁸. Foi em meio a tal processo que começaram a se fazer comuns imagens que retratavam mulheres negras que,

⁸ Patricia March de SOUZA. Visualidade da escravidão: representações e práticas de vestuário no cotidiano dos escravos na cidade do Rio de Janeiro oitocentista. 2011. 263f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – Centro de Ciências Sociais (CCS), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

vestidas de forma exótica ao olhar externo, foram objeto de curiosidade de tais viajantes, sendo, por isso, eternizadas em pinturas como estas:



AGASSIZ, Luis e Elizabeth Cary. *Viagem ao Brasil – 1865-1866*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975, p.79. Apud. Patrícia March de SOUZA. Op. Cit. p.125.



AGASSIZ, Luis e Elizabeth Cary. *Viagem ao Brasil – 1865-1866*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975, p.69. Apud. Patricia March de SOUZA. Op. Cit. p.125.

Essas imagens fazem parte da obra Viagem ao Brasil⁹ - livro que é resultado de uma expedição científica norte-americana que enviou Jean Loius Agassiz e sua esposa, Elizabeth Agassiz, para percorrer várias regiões do Brasil durante os anos de 1865 e 1866. Seus estudos tinham a intenção de verificar a diversidade cultural dos povos e sua ligação com seu lugar de origem. Patricia March define a intenção dos Agassiz no Brasil da seguinte maneira:

“munidos de concepções de cunho racista os Agassiz desembarcaram no Brasil na perspectiva de estudar a natureza e a população brasileira, étnica e culturalmente diversificada e heterogênea.”¹⁰

A ideia era retratar os negros no Brasil e suas características antropométricas, para contribuir com o estudo das raças humanas em voga no século XIX. Como parte desta proposta, as imagens acima nos auxiliam a compreender de que forma o vestuário característico das negras que viviam em cenário urbano contribuíram para a posterior caracterização do símbolo da baiana. Tais fotografias fazem parte do trecho dedicado ao Rio de Janeiro, e representam o busto de mulheres africanas identificadas somente a partir da mesma origem cultural, que o pintor designa como “Mina”.¹¹

Não é difícil reconhecer, em tais imagens, alguns elementos que nos remetem, mesmo que de forma distante, à figura de Carmen vestida de baiana. É o caso, em primeiro lugar, do pano que aparece cruzado na frente da roupa das duas escravas, assim como das suas miçangas - que, na música de Dorival Caymmi recebem o nome de balangandãs. Sem se restringir à letra da música, tais elementos se fazem notar na vestimenta utilizada por Carmen Miranda em sua apresentação de 1939. O pano na cabeça é uma espécie de turbante, que sugere a

⁹ Luis AGASSIZ e Elizabeth Cary AGASSIZ. Viagem ao Brasil – 1865 – 1866. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975. Apud. Patricia March de SOUZA. Op.Cit.

¹⁰ Patricia March de SOUZA. Op. Cit. p. 117

¹¹ Segundo Patrícia March existe uma dúvida em relação à autoria dessas fotografias, pois elas podem ser simples reproduções em desenho de fotografias tiradas em 1865 por Augusto Stahl. Ainda assim, tais fotografias teriam sido encomendadas por Agassiz em momento anterior à sua viagem. Por isso, a escolha das imagens para a reprodução em gravura parece não ter sido aleatória, o que justificaria a utilização de tais imagens pelo viajante na composição de seu livro de viagem. Cf Idem. p. 122-123.

origem islâmica daquelas escravas, vindas de uma região islamizada da África.¹² O pano colorido do ombro se diferencia do da cabeça e sugere ainda a extensa preparação para compor tal vestimenta. Vários dos elementos utilizados por Carmen Miranda para compor sua personagem apareciam, portanto, na caracterização de outros sujeitos distantes (no tempo e no espaço) do universo da música e da identidade brasileira constituída a partir da musicalidade popular carioca.

Se quanto à forma é fácil perceber a coincidência entre os elementos que compõe tal vestimenta, cabe analisarmos os sentidos específicos por ela assumidos no momento em que Agassiz fez seus registros. Em relato publicado juntamente com as imagens do marido, Elizabeth Agassiz faz algumas observações que, embora marcadas pelo olhar externo e pelo estranhamento, podem nos ajudar a entender a forte impressão causada pela figura das negras minas nos viajantes europeus que visitavam o Brasil:

“A negra mina é quase sempre notável pela beleza dos braços e elegância das mãos. Parece que ela tem consciência disso, porque traz geralmente aos pulsos braceletes apertados, de miçangas, cujas ricas cores dão realce à finura das mãos e se casam admiravelmente com o tom bronzeado e luzidio de sua pele”¹³

Para a observadora em questão, embora fosse modelo de beleza e elegância, era exótica e específica a beleza das mulheres negras em questão. Assim, aquelas roupas e adereços causavam, no século XIX, um efeito claro de

¹² Segundo John Iliffe os povos norte-africanos adaptaram o cristianismo e o islamismo de acordo com suas próprias culturas e necessidades. Através de um longo processo de luta religiosa, de doenças epidêmicas e necessidades comerciais, a predominância da religião islâmica na África Ocidental é percebida por ele pela ótica de um processo de negociação entre as crenças africanas e a fé islâmica. Sobre a África ocidental, Iliffe descreve o processo de fundação do reino islâmico do Mali na metade do século XIII: “Em 1352-3, o grande viajante Ibn Battuta admirou a sua ‘assiduidade na oração, a insistência em fazer as orações no seio da congregação e bater nos filhos para os obrigar a rezar’. Mas Ibn Battuta ficou menos impressionado com a coexistência de práticas não islâmicas como a dança com máscaras, a recitação pública de tradições pagãs, a auto-humilhação perante o rei, a ingestão de alimentos impuros e o vestuário reduzido das mulheres. Como o islamismo era simultaneamente uma religião e uma ordem social, os africanos adotaram-no pouco a pouco.”cf. John ILIFFE. “Cristianismo e islamismo”, *Os africanos: história dum continente*. Lisboa: Terramar, 1999, pp. 55-85

¹³ Luis AGASSIZ; Elizabeth Cary AGASSIZ, op. cit. Apud. Patricia March de SOUZA. Op. Cit.

afirmação da identidade específica de um grupo de africanos escravizados: os mina.

Segundo Patrícia March em seu estudo sobre a representação e práticas do vestuário escravo do Rio de Janeiro oitocentista, essa forma de vestir se relaciona à cultura ioruba¹⁴. Esse nome refere-se ao grupo étnico-religioso que ocupava uma vasta região da África Ocidental – a parte sudeste da atual Nigéria – mas que não possuía uma unidade política. Seu litoral adquiriu importante relevância para o comércio de escravos vindos para a Bahia a partir do final do século XVIII¹⁵. No momento do tráfico e da nova experiência atlântica, esses africanos trouxeram não só sua força de trabalho, como também traços marcantes de sua cultura. Patrícia March afirma que “para o povo ioruba a roupa é uma forma de expressão estética, que está associada à lealdade, respeito e compromisso do indivíduo aos ancestrais de sua linhagem, e ao grupo ou comunidade a qual pertence.”¹⁶. Sua crença religiosa recebeu o nome no Brasil de candomblé, associado durante seus primeiros anos a rituais de feitiçaria – pejorativamente relacionados à fazer o mal.¹⁷ Era em torno de crenças em divindades, entidades religiosas – chamados de Orixás –, que seus rituais e formas de se relacionar com a vida ganhavam contornos místicos.

Nesse sentido, as miçangas, os búzios, as contas – que posteriormente receberam o nome de balangandãs – eram objetos de culto, proteção e símbolos de prestígio dentro da cultura religiosa sincrética africana. Os búzios eram os responsáveis por fazer a conexão entre o mundo humano e as divindades, sendo por isso elementos ritualísticos de adivinhação. Já o pano que recobria a cabeça das mulheres nas imagens, se tratava provavelmente daqueles importados da África através dos mesmos portos que abasteciam os navios negreiros. Chamados de pano-da-costa, eles vinham da costa ocidental da África e eram não apenas comercializados, como também utilizados com diversas apropriações – úteis como é o caso da mãe portando seu bebê, ou religioso, como é o caso do pano que cobre a cabeça. Além desses, a veste branca e a dança – chamada no Brasil pelas

¹⁴ Patrícia March de SOUZA. Op. Cit.

¹⁵ João José REIS. Domingos Sodré, um sacerdote africano: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

¹⁶ Patrícia March de SOUZA. Op. Cit. p. 237

¹⁷ Segundo João José Reis, “Candomblé (...) termo já em voga nessa época para definir crenças e práticas religiosas de origem africana, ou tidas como tal, como o local em que estas se realizavam”. Cf. João José REIS. Op. Cit. p. 15.

autoridades policiais repressivas do oitocentos de batuque – tinham para esses sujeitos significados também místico-religiosos, que se relacionavam ao mundo transcendental.¹⁸

A preparação e a escolha da roupa acontecia de acordo com funções específicas. Para os escravos ligados ao universo simbólico iorubá, a cabeça do indivíduo seria o local mais precioso do corpo, pois seria nela que se situaria sua inteligência. Por isso, é a parte do corpo que deveria ser mais protegida e enfeitada. Como mostra a imagem acima, esse adereço aparece como parte do vestuário das mulheres negras de origem Mina, que combinavam elementos para destacar-se socialmente. Além disso, na cultura islâmica, a mulher deve se cobrir, sem deixar o corpo aparecer muito. Esconder o cabelo é, assim, uma forma de recato islâmico adaptado à cultura da África Ocidental.

Por mais que uma compreensão mais completa do sentido específico assumido pela vestimenta das negras, escravizadas ou não, requeira certamente um maior esforço de investigação, cabe assim notar como essa forma de vestir se associava, em meados do século XIX, a um grupo social específico, formado pelas mulheres africanas de procedência mina. A preservação desses traços na pose da pintura não representa, nesse sentido, um mero acaso. As negras-minas se diferenciavam do restante da escravaria ao demarcarem propositalmente sua diferença. Faziam isso justamente através dos símbolos culturais que carregavam consigo – no caso, através de elementos como os panos, os adereços, miçangas e pedras que poderiam ou não expressar sentido religioso.

Torna-se importante, por isso, compreender quem eram essas negras denominadas “minas”. Essa denominação encontra raízes no continente africano e, principalmente, nas culturas africanas da costa oeste – região de origem da maior parte dos escravos enviados ao nordeste brasileiro, em especial à Bahia, até o século XIX. O nome “Mina” passou a designar genericamente os escravos vindos de vários povos existentes no entorno da região na qual os portugueses construíram em 1482 o Forte de São Jorge da Mina – situado na atual Gana, na chamada Costa do Ouro na África Ocidental. A partir de então essa denominação foi utilizada pelos europeus para se referir, grosso modo, a toda região costeira

¹⁸ João José REIS. Op. Cit.

que envolvia a chamada Costa do Ouro¹⁹. Ainda assim, os negros provenientes daquela região que desembarcaram na Bahia ou no Rio de Janeiro possuíam línguas e costumes distintos, embora fossem da mesma forma denominados como africanos “minas”. Trata-se, portanto, de um termo genérico, que abrange diferentes etnias e culturas africanas da região.

Essas diferenças de origem foram, porém, suplantadas, no novo mundo, por um marcante esforço de reconstrução identitária patrocinado pelos africanos escravizados. Assim como mostra Robert Slenes em relação aos escravos oriundos da África central²⁰, na base deste processo poderia estar a proximidade lingüística entre alguns povos da África Ocidental. Segundo Robin Law, os negros “minas” no século XVIII que chegavam ao Rio de Janeiro, e em outras províncias do Brasil, eram em sua maioria de língua gbe, sendo que já no século XIX passou a predominar os de língua iorubá²¹. A partir da possibilidade de comunicação propiciada por tal fato, aquelas roupas associadas por Agassiz às mulheres minas podem demarcar elementos importantes do processo de construção de uma nova identidade africana na América. Formada pelo compartilhamento de certas práticas entre povos da região da Costa da Mina, tal identidade Mina tinha assim nos adereços e roupas utilizadas por mulheres como as da foto sua marca principal.

A partir desse processo de articulação identitária, os contemporâneos passaram aos poucos a imputar uma natureza particular àqueles africanos vindos da costa ocidental africana. Eles exerciam, em sua maioria, a função de escravos ao ganho. Esses eram os que ficavam em atividade nas ruas, e caso ainda estivessem sob a condição de escravos eles ficavam devendo uma quantia ao seu dono, podendo acumular um capital para comprar sua liberdade.²²

No caso das mulheres minas, em especial, vários são os relatos que as associam a uma atividade em particular: o comércio de gêneros alimentícios²³. Tal fato explica as imagens em que essas mulheres aparecem sempre com tabuleiros de comida ou frutas.

¹⁹ Cf Robin LAW. “Etnias de africanos na diáspora: novas considerações sobre os significados do termo ‘mina’”. In *History in África*, 32. 2005. 247-267.

²⁰ Cf. Robert Slenes, “ ‘Malungu, ngoma vem!’ África coberta e descoberta no Brasil”, *Revista USP*, no. 12, dez-jan-fev 1992, pp 48-67.

²¹ Robin LAW. Op. cit.

²² Cf. Juliana Barreto FARIAS (org.) *Cidades negras: africanos, crioulos e espaços urbanos no Brasil escravista do século XIX*. 2. ed. São Paulo: Alameda, 2006. 174 p.

²³ Cf. Idem. *Ibidem*.



"Negresse Marchande de Fruits", em Carlos Eugênio Marcondes de MOURA, A Travessia da Calunga Grande três séculos de imagens sobre o negro no Brasil, São Paulo, EDUSP, 2000, pg. 645.

Em meio à barraca de alimentos, é possível perceber os elementos já difundidos como de identidade mina: a saia, o turbante e o colar como elementos que singularizavam determinada identidade. Além disso, a manutenção da venda de gêneros caracterizava essa mulher que tinha como principal atividade o comércio²⁴.

Definiam-se, assim, as características da escrava mina, retratadas por Agassiz: além do turbante, das miçangas e dos panos da costa – muito valorizados pelas mulheres minas não só pela sua durabilidade, como também pela relação

²⁴ Idem. Ibidem.

com a manufatura produzida durante longos anos por seus antepassados²⁵ - elas eram associadas á venda de alimentos e frutas, usadas com freqüência como símbolos de sua identidade específica.

Cabe ressaltar, no entanto, que embora o Rio de Janeiro tenha recebido um grande contingente de negros dessa região, foi a Bahia o principal porto de desembarque dos negros “minas”²⁶. Foi na segunda metade do século XIX, como resultado do aumento do tráfico interprovincial, que o Rio de Janeiro receberia um contingente maior de negras de origem Mina, que ajudariam a constituir a comunidade das tias baianas na praça onze. Essa comunidade recebeu o nome de “Pequena África” justamente por abrigar um número significativo de pessoas de origem africana, vindas, sobretudo, do trafico interno²⁷. Assim como em Salvador, a principal função desempenhada pelas mulheres africanas mina no Rio de Janeiro também foi o ganho. Se já eram as responsáveis por comercializar gêneros alimentícios, podiam utilizar de seus dotes culinários como forma de sustento. Por isso, as negras chamadas de “quitadeiras” no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX eram, em sua maioria, herdeiras das culturas da Costa da Mina. Segundo Juliana Barreto, elas exerciam um papel de líder das comunidades negras no Rio de Janeiro, sendo responsáveis por receber e cuidar daqueles que chegavam, sendo minas ou não²⁸. Por esse motivo, iam às ruas vender suas guloseimas e vestiam uma roupa que demarcava bem a sua origem social. Ao usar o turbante, o pano-da-costa, a saia rodada e o cesto de palha, demarcavam desse

²⁵ Idem. Ibidem.

²⁶ Maria Inês Côrtes de Oliveira justifica a mudança de origem dos escravos de Angola para a região da Costa da Mina em decorrência do fim do monopólio português sobre o tráfico e a ascensão deste para uma intensa atividade de comércio internacional. Além disso, a economia açucareira, dominada pela produção holandesa nas Antilhas, ao mesmo tempo em que fez baixar o preço do açúcar no mercado europeu, aumentou a disputa pelo comércio de escravos, elevando o preço e a procura desses. As disputas pela região de onde eram provenientes os escravos levou à procura de novos locais para assegurar tal comércio. Controlado pelos negociantes baianos, a região onde se localiza a Costa de Mina, ganhou particular importância para o trabalho na mineração em Minas Gerais por volta do século XVIII. Segundo a autora: “Preferidos para o trabalho nas minas, os escravos trazidos pela Bahia alcançavam cotação bastante superior aos escravos que vinham da região de Angola. Assim, na Bahia, na região das Minas Gerais e no Rio de Janeiro, as principais áreas de influência do tráfico baiano, um novo termo, mina, transformava-se em mais um etnônimo africano”. Cf. Maria Inês Côrtes de OLIVEIRA. “Quem eram os ‘Negros da Guiné’? A Origem dos africanos na Bahia.” In *Afro-Ásia*, nº 19/20, 1997. 37-73.

²⁷ Cf. Roberto MOURA. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultural, 1995.

²⁸ Cf. Juliana Barreto FARIAS (org.). Op. Cit.

modo uma identidade específica, capaz de singularizá-las no universo mais amplo dos africanos escravizados e seus descendentes.

Percebe-se, assim, que a roupa e os adereços associados às Minas por pintores como Agassiz representavam um traço importante para a identificação dessas mulheres que atendiam pelo codinome de quitandeiras. A força simbólica dessas mulheres nas comunidades reforçava a identidade mina em contraposição a outros grupos étnicos – em especial quando estas se localizavam no Rio de Janeiro, onde eram franca minoria.

Por mais próxima que sejam em termos formais, a roupa usada por Carmen Miranda no show de 1939 e as vestimentas associadas no século anterior às negras mina estão assim separadas por um abismo de significado, que marca as diferentes identidades associadas em cada momento a esses símbolos.

Das ruas para os palcos

Entre a imagem associada no século XIX às negras mina e o elaborado figurino utilizado em 1939 por Carmen Miranda, existe de fato um fosso que precisa ser analisado. É preciso compreender como elementos que eram próprios de uma identidade étnica restrita podem ter se transformado em símbolos mais amplos de identidade nacional. Para dar conta de tal tarefa, cabe tentar analisar como esses elementos foram ressignificados no bojo de um processo de massificação cultural vivido pela cidade do Rio de Janeiro no começo do século XX. Um bom meio de fazer isso é buscar nas peças de Teatro de Revista, disponíveis no acervo de censura teatral do Arquivo Nacional no Rio de Janeiro, imagens que nos permitam acompanhar um possível caminho percorrido por tais símbolos.

O Teatro de Revista, bastante difundido na década de 1920 na capital federal, constituía um gênero dramático peculiar. Distante dos intuitos pedagógicos do teatro realista, ele tinha, como objetivo primeiro, o entretenimento – levando aos palcos os temas e questões de interesse do público. Por ser um tipo de teatro voltado ao grande público, as peças do gênero partiam sistematicamente

de elementos próprios à experiência desse público amplo, para constituir suas histórias. Tratava-se, assim, de um tipo de teatro que promovia a representação satírica do cotidiano, estabelecendo enredos e personagens que seriam de fácil identificação dos espectadores de todas as classes²⁹.

Nem por isso, no entanto, seus autores deixavam de debater nas peças, de modo próprio, as questões em voga na época. Para isso, davam formas a personagens capazes de representar questões e elementos compartilhados por boa parte dos espectadores. Por o fazerem em perspectiva que nada tinha de realista, seus personagens, em sua maioria, representavam não indivíduos de carne e osso, mas verdadeiros tipos sociais. De acordo com essa perspectiva, apareciam habitualmente nestas peças personagens como o “progresso”, o “carnaval”, a “carestia”, entre outros.

Dentre esses tipos sociais que se transformavam em personagens, destacou-se, nos primeiros anos do século XX, o da “baiana”. Uma das primeiras vezes em que ela apareceu nos palcos cariocas foi em uma representação que transformava em personagem teatral a baiana Sabina, negra alforriada que vendia frutas em frente à faculdade de medicina no Rio de Janeiro – em peça apresentada por volta de 1889³⁰. A partir de então, a figura da baiana se tornou personagem constante do Teatro de Revista nos palcos do Rio de Janeiro. Inicialmente essa personagem não era encenada por artistas negras ou mulatas. Apesar da imagem já habitual daquelas negras baianas com seus tabuleiros no centro da cidade, as primeiras “baianas” do teatro de revista foram forjadas por atrizes brancas. De acordo com Orlando de Barros, autor de *Corações De Chocolate: A história da Companhia Negra de Revista*, a interpretação desse tipo por artistas brancas causava certo estranhamento, embora suas intérpretes tentassem através de sua maquiagem e figurino minimizar tal sentimento. Somente a partir de 1921, com a interpretação da personagem feita por Araci Cortes – uma das mais destacadas atrizes de origem negra do Rio de Janeiro do período – que aquele tipo

²⁹ Cf. Tiago de Melo GOMES. Op.Cit.

³⁰ Cf. Micol SEIGEL, Tiago de Melo GOMES. “Sabina das laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930.” In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.22, n°43, pp. 171-193, 2002.

passou a ser interpretado em perspectiva mais próxima da realidade conhecida pelo público.³¹

Muitas foram as peças de Teatro de Revista em que o tipo da baiana aparece de forma definida. Era o caso, em especial, da famosa peça “Tudo Preto”, a primeira montagem teatral carioca encenada por negros. De autoria de De Chocolat, seu elenco reunia artistas já renomados como Pixinguinha, Bonfiglio de Oliveira, Sebastião Cirino e o próprio autor para fundar a Companhia Negra de Revista³². Sua peça de estréia foi aos palcos em 1926. A peça retomava a discussão, já freqüente no período, sobre a busca de um novo perfil para a nacionalidade³³. O Teatro de Revista, e em especial essa peça, estiveram inseridos como palco de negociações das noções a respeito de uma identidade nacional. Para alcançar tal objetivo, tratavam de submeter esse debate aos protocolos narrativos próprios do teatro de revista – que, mesmo sem a profundidade de outros gêneros narrativos, conseguiam dar aos temas em discussão em cada momento um caráter palpável, ao transformá-los em personagens capazes de representar as questões e tipos sociais mais marcantes do tempo.³⁴

É a partir de tal lógica que a figura da baiana surge na peça. Ela é apresentada ao público pela primeira vez através do diálogo entre os personagens Benedicto e Patrício, que aparecem ao longo de toda a peça retomando a intenção de fazer um espetáculo composto só por negros.

“Patrício:

Devemos fazer o mesmo que estão fazendo em Paris,

³¹ Cf. Orlando de BARROS. Corações De Chocolat: A história da Companhia Negra de Revista (1926-1927). Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

³² Idem. *Ibidem*.

³³ O projeto de nacionalidade nos anos 1920 passava por uma reformulação. A elite letrada inspirada no movimento modernista de 1922 discutia uma nova identidade para o brasileiro ligada à mestiçagem. A tentativa de se inserir no quadro das nações ditas civilizadas – Estados Unidos e alguns países da Europa – era feita pela via da modernização. A possibilidade do Brasil se afirmar enquanto tal era recorrer ao que lhe era peculiar, ou seja, sua própria história. Esses letrados se auto-intitulavam sujeitos de uma missão que consistia em constituir a verdadeira realidade brasileira a partir da tradição, a partir da valorização de tipos sociais específicos do Brasil. Porém, essa discussão esteve presente não apenas no círculo letrado como também no amplo campo cultural presente na Capital da República nesse momento. Sobre isso, conferir: Martha ABREU e Carolina DANTAS. “Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920”, In: José Murilo de CARVALHO (org.). Nação e cidadania no Império: novos horizontes, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, pp. 123-151; Leonardo Affonso de Miranda PEREIRA, op. cit., Tiago de Melo GOMES. Op. Cit.

³⁴ Cf. Fernando Antonio MENCARELLI. A voz e a partitura. Teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908). Tese de Doutorado: Universidade Estadual de Campinas, 2003

Benedicto:

imitaremos, sim porém com vantagens [sic] Basta dizer-te que teremos cenários do Grande Jayme Silva. A Norte América e a Europa não tem artista desse quilate. Tudo em nós será original.

Patrício:

E onde iremos buscar originalidades?

Benedicto:

No Norte, na minha saudosa Bahia. Os nossos avós, quando vieram da África, construíram as primeiras palhoças na Bahia, e foram delas que saíram as primeiras mulatas e negras brasileiras, que depois tornaram as aias confidentes e estimadas dos palácios. Veja como eram as palhoças e o que saía de dentro delas.”³⁵

O fato de que esse diálogo encerrasse o primeiro quadro da peça, intitulado “Para frente”, demonstra a centralidade da questão nele discutida para a encenação. Se nela é o tema da raça que está em questão, como mostra seu próprio título, as opiniões de Benedicto nos deixam perceber que ela se articula, na representação, a um tema mais amplo: a busca da originalidade da cultura brasileira. De início, Benedicto chama a atenção do interlocutor para o fato de alguns espetáculos formados só por atores negros também acontecerem em Paris – ainda referencia cultural para os brasileiros – e nos Estados Unidos. Nesses países, vistos como modernos e desenvolvidos, acontecia uma valorização da cultura negra. Esse é o caso do sucesso que os “Oito batutas”, o grupo de choro composto por artistas negros brasileiros como Pixinguinha, fez em Paris.³⁶ A novidade dessa companhia era, assim, a de valorizar essa cultura negra presente no Brasil. Ao mesmo tempo em que valorizava a cultura negra e, portanto, a herança africana, o personagem fazia assim uso dos referenciais parisienses e norte-americanos para discutir tais questões.

A Companhia Negra de Revista era, de fato, a primeira companhia teatral a ser formada apenas com mulheres e homens negros. Essa questão é levantada pelo primeiro personagem aqui mencionado para se distanciar dos espetáculos realizados nesses países. A peculiaridade de tal Companhia e de tal peça se daria justamente por reunir personagens originais. Essa originalidade, segundo eles, se

³⁵ “Tudo Preto”. 2a. Delegacia Auxiliar de Polícia do Rio de Janeiro (6E). Peças Teatrais (1917 a 1940). Arquivo Nacional, Nº 891. Caixa 40. 1926

³⁶ Cf. Hermano VIANNA. Op.Cit.

assentava justamente no fato do Brasil ser um país formado em sua maioria de herança africana. Esse seria o elemento diferenciador e o que os tornaria ainda melhores do que os outros teatros feitos somente com atores negros: naquele que seria realizado no Brasil, os personagens representados foram formados em solo brasileiro, fruto da história da ocupação brasileira, portanto, o resultado do encontro e mistura entre europeus e africanos. O fim do diálogo sugere uma associação direta: a originalidade, e, portanto a identidade, brasileira tinha como origem as palhoças africanas, e não os elegantes palácios de botafogo.

O texto da peça não se limita, no entanto, a destacar o papel dos negros na formação da identidade nacional. Ao defender tal idéia, ela faz uma clara delimitação geográfica do ponto de origem dessa originalidade: a Bahia, terra na qual os escravos vindos da África teriam construído suas “primeiras palhoças”. Era lá, por isso, que Benedicto acreditava poder encontrar essa marca peculiar do Brasil, em perspectiva que acaba por ver a Bahia como berço da originalidade brasileira. Segundo a peça, os personagens elegem a Bahia como o primeiro porto de embarque de Africanos. A certeza que eles apresentam tal argumento torna mais interessante essa informação ainda discutível. Essa ideia ia ao encontro da eleição da figura da baiana como primeiro elemento original do Brasil. Continua ainda, relatando que lá, é que surgiram as mulatas – mais uma vez resultado da união do europeu com o africano – e as negras brasileiras. Ao falar dessas mulheres de ascendência africana, os autores da peça pareciam recorrer a personalidades bem conhecidas do público espectador – que facilmente poderia evocar imagens de mulheres negras e mestiças trabalhando pelas ruas, muitas delas ainda semelhantes às das gravuras pintadas no século anterior por Agassiz. Ao retomar tais imagens, os autores definem a negra baiana como elemento central da originalidade nacional.

Não era só como berço de um determinado tipo social, no entanto, que os autores apresentavam tal Estado. Em outra etapa da peça, eles constroem diversas associações que procuravam demonstrar a Bahia como campo fértil de criação dos mais variados elementos. Com versos como “A Bahia tem vatapá, a Bahia tem caruru”, os autores procuram reforçar a tese de que foi lá que foram criados determinados gêneros alimentícios. Isso reforça a ideia que estabelece a própria cultura baiana como elemento de originalidade. Não por acaso, o suspense do final do primeiro ato, que terminava por colocar o público na expectativa de saber

o que sairia de dentro das palhoças, se resolve no início do ato seguinte com uma cena que retrata um ambiente com palhoças, no qual adentra a personagem “Baiana” cantando uma música que não possui em sua descrição indicação de autoria.

“Baiana entrando desengonçada (indicação cênica)

Sou baianinha faceira,
Toda dengosa e gentil,
Das mulheres a primeira,
Desta terra do Brasil.
Tenho um certo requebrado
E um quadril ondulante.
Que faz ficar apaixonado
Qualquer tipo elegante
(...)
Um belo pano da Costa
E a “trunfa” enroscada
Qual o moço que não gosta
De uma camisa bordada?
A Baiana tem certeza
Certeza que é estimada
Ela vale o quanto pesa
Sem precisar ser pesada”³⁷

A apresentação da personagem da Bahia chama atenção em primeiro lugar por não ter um nome. Sua identificação é com a região: ela é a baiana. Podemos flagrar, no trecho, um capítulo importante do processo de definição de novas imagens para as mulheres negras vindas da Bahia, que as afastariam definitivamente do tipo de representação exemplificada antes pelas imagens de Agassiz. A letra da música, junto com seu ritmo e as danças com ela executadas, ajudavam a transformar a experiência efetiva de muitas negras baianas em um verdadeiro tipo social. Sem se referir a alguma mulher específica, esse tipo tentava condensar um conjunto de características que, em peças como essas, passariam na década de 1920 a definir a baiana. A baiana transformava-se, assim, em um símbolo que poderia ser reconhecido por todos, ainda que cada um pudesse compreendê-lo de formas específicas: se muitos podiam ver nessa imagem a expressão acabada da sensualidade associada desde o final do século

³⁷ “Tudo Preto”, Op. Cit.

anterior às mulheres mestiças, outros podiam ver no mesmo trecho a afirmação da força e valor dessa figura. Dessa forma, os autores da peça negociavam com os espectadores, fazendo da baiana um símbolo em comum capaz de ser reconhecido pelos mais diferentes sujeitos.

À primeira vista, o destaque assumido pela figura da baiana na peça poderia ser considerado uma simples consequência do fato de ela ser encenada pela Companhia Negra de Revista. A presença dela em uma representação na qual a afirmação do orgulho negro era evidente, no entanto, não era apenas nas encenações dessa Companhia que tal figura ganharia destaque. Várias outras peças tratavam, no mesmo período, de transformar a baiana em personagem de seus enredos. É o caso de outra peça também de 1926, designada “Revista Carnavalesca”, organizada pela famosa empresa teatral Paschoal Segreto³⁸. Com o título “Baiana olha pra mim”, ela apresentava a figura baiana através de muitos dos elementos presentes no texto de “Tudo preto”.

A base do enredo era, nesse caso, o julgamento de Momo, o rei do carnaval. Acusado de haver acabado com o sossego e a inocência – chamado no decorrer da peça de “carestia”, ele era na peça julgado pelos personagens “Bom senso” e “Moral”. No meio do julgamento, surge uma nova personagem, a “Baiana”:

“Entra a baiana, sendo perseguida por Zé Pereira, português folião escovado porém decente. Ele traz a sanfona a tiracolo.

Cena I – Os dois citados

Zé – parando logo a entrada
Baiana...olha prá mim!

Baiana
Me deixa criatura! Dá uma folga nessa rexura[sic]! Você vem dando em cima de mim, desde o catumbi!

Zé
Eu estou seco mulata! Eu sou uma fomalha baiana!

Baiana

³⁸ A peça não divulga seu autor. A única informação disponível é “Da parceria Bittencourt Menezes”. Cf. “Baiana olha pra mim!”. 2a. Delegacia Auxiliar de Polícia do Rio de Janeiro (6E). Peças Teatrais (1917 a 1940). *Arquivo Nacional*, N° 778. Caixa 37. 1926

Apaga esse fogo português! Você não vê logo que essa cor de canela, não pode ser reduzida a caco de garrafa, pra você pisar em cima?

Zé

Deixa disso, filhinha! Eu tinha tanta vontade de comer um d´aqueles bolinhos de tapioca feitos pela tua mãesinha, minha santa!³⁹

Logo na primeira participação da personagem “Baiana”, fica clara a adoção do mesmo procedimento de construção de personagens notado na peça anterior – na qual os atores representam não indivíduos, mas tipos sociais, como o Zé Pereira⁴⁰. A intenção, no caso, parece ser a de construir um tipo regional que representasse a baiana. Com menos pudores que a outra peça, no entanto, a associação entre baiana e mulata é realizada de forma direta pelo interlocutor português. Nessa cena ambos os tipos aparecem como sinônimos, sendo a baiana o resultado da mistura entre as raças do Brasil, e por isso é tão baiana, quanto mulata. Aparece com a sexualidade ainda mais a florada do que na peça anterior, e é sob essa característica que o autor constrói tal personagem. Objeto de desejo de estrangeiros europeus – como é o caso do personagem português – ela é um ser exótico, único. Para além da cobiça do estrangeiro, a baiana da peça carrega consigo um orgulho de ser particular. Ao usar o “cor de canela” como adjetivo, ela valoriza sua cor, e, portanto, sua origem, ao transmitir a noção de raridade. No decorrer da fala, o português identifica a origem daquela mulata. Faz isso ao remeter diretamente à imagem das negras minas vendedoras de gêneros alimentícios. A baiana seria a “filha” daquelas antigas imagens da quitandeira. Nesse momento a mãe daquela mulata seria a negra africana.

Em sua continuidade, a peça “Baiana olha pra mim” traz ainda outro personagem que dialoga com “Zé Pereira” e a “Baiana”: o “Carioca”. O português continua com sua tentativa de envolver a baiana e levá-la consigo, quando entra o novo personagem:

“Carioca:

Você acaba maluco, a baiana caiu no Rio, tem de ser de carioca!

³⁹ Idem.

⁴⁰ Sobre a brincadeira carnavalesca intitulada de “Zé Pereira” conferir Maria Clementina Cunha, “Vários zés, um *sobrenome*: as muitas faces do senhor Pereira”, In: Maria Clementina Pereira CUNHA (org). Carnavais e outras f(r)estas: Ensaios de história social da cultura. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002. 447 p.

Baiana:

É isso mesmo! Nós sabemos misturar! Fazemos nossos pratinhos especiais não é?”⁴¹

Nessa seqüência, o novo personagem também representa um determinado conjunto. Os moradores da Capital Federal, com astúcia, demonstram ao português que tal baiana “caiu no Rio”. Isso significa dizer que embora a baiana tenha uma origem social específica – e essa permanece demarcada para sua identificação – ela também já se misturou. De acordo com o que apresentamos até o momento, podemos associar tal baiana com aquele conjunto de mulheres que foram para o Rio e encontraram lá o seu lugar para sobreviver. Essa passagem pode remeter ao momento da diáspora baiana para o Rio de Janeiro, que ao se misturarem perderam seu sentido regional. Não é um acaso, nesse sentido, a associação das personagens “baianas” à alimentação. Em ambas as peças apresentadas a baiana é sempre exaltada por dotes culinários, o que nos remete mais uma vez à figura das negras minas características por fazer parte de um comércio específico. A passagem sugere por isso, ainda que sutilmente, o caminho de sua transformação em símbolo nacional. A apropriação da baiana por regiões distintas garantiu a ela uma presença que marca certa independência. Inicialmente associada à Bahia, ela agora circula por outros locais do Brasil sem representar exclusivamente uma marca regional. Fica claro, assim, que entre as negras minas retratadas por Agassiz e as vestimentas adotadas por Carmen Miranda em 1939 ocorreu um intenso movimento de transformação da baiana em um tipo nacional. Fruto de um processo de massificação cultural que teve no Teatro de Revista um de seus veículos principais, tal movimento nos permite compreender a lógica adotada por Carmen Miranda e Dorival Caymmi ao eleger a baiana como genuína do Brasil.

⁴¹ “Baiana olha pra mim!”. 2a. Delegacia Auxiliar de Polícia do Rio de Janeiro (6E). Peças Teatrais (1917 a 1940). Arquivo Nacional. Nº 778. Caixa 37. 1926

Do local para o nacional

É hora, assim, de voltarmos para 1939, onde deixamos Carmen Miranda em meio ao lançamento do filme no qual se caracterizou de baiana pela primeira vez. Após nos distanciarmos temporariamente da trajetória da cantora, é importante tentarmos entender de que modo ela mobiliza esses símbolos associados à baiana nas décadas anteriores para compor sua própria personagem. Cabe, ainda, perseguir de que forma ela influenciou e aumentou sua gama de admiradores em decorrência da invenção de tal imagem, investigando os motivos do sucesso dessa nova caracterização da cantora. Para isso, é importante voltar o olhar para a repercussão do filme “Banana da Terra”, através do qual Carmen amplificou para um público amplo sua personagem estilizada de baiana.

O Jornal do Brasil periódico de maior circulação no Rio de Janeiro da década de 1930, noticiou em 5 de fevereiro de 1939 a expectativa causada pela estréia do filme:

“Desde há algumas semanas, ‘Banana da Terra’ é a ideia fixa de toda uma legião que vê, agora satisfeita, aproximar-se o dia da apresentação do filme folião de 1939, a produção Sonofilmes que a Metro Goldwyn Mayer do Brasil, entusiasmada, não trepidou em distribuir em todo o país, começando por apresentá-la, no Rio e em São Paulo simultaneamente no “Metro” carioca e paulistano.”⁴²

A nota fazia parte da coluna fixa do jornal intitulada “Cinemas”. Na ocasião a foto que estampava o comunicado era Carmen de baiana como no filme. Pela informação, este circularia em todo o Brasil, embora começasse pelo Rio de Janeiro e São Paulo. Isso quer dizer, que para além do filme carnavalesco e da apresentação das músicas do carnaval de 1939, a baiana de Miranda circulou o

⁴² Jornal do Brasil, 05 de fevereiro de 1939. p. 37

Brasil através da tela do cinema. Em alguns casos, a própria comparecia aos cinemas vestida de baiana para apresentar o longa-metragem⁴³.

Embora tenha se inspirado na música de Dorival Caymmi para compor seu personagem, Carmen o fez de forma independente. Ela parece ter se descolado da canção ao manter e, principalmente, desenvolver de acordo com sua própria vontade, a roupa estilizada. É o que nos mostra a composição do figurino utilizado em um dos seus shows.



Carmen Miranda vestida de baiana em uma de suas apresentações no Cassino da Urca. 1939

Essa representação em nada se parece com as realizadas em momento anterior pela cantora nos muitos palcos em que se apresentou. Ao contrário disso, inspirada no visual utilizado na película, a artista mantém a personagem ao se apresentar em um show. O batom forte e outras pinturas que dão à sua aparência um tom sofisticado, somado à sua pele branca, marca o sentido social específico

⁴³ Uma reportagem do jornal Correio Popular de Campinas divulgou uma nota informando que quando Carmen Miranda foi à Campinas divulgar o filme ela se apresentou de baiana por lá, fazendo um enorme sucesso. Cf. Correio Popular, 31 de janeiro de 1939.

⁴⁴ Disponível em <http://carmen.miranda.nom.br/gal_americanosul.htm> Acesso em: 25 de maio de 2011.

da roupa adotada pela cantora. Tal sentido se expressa ainda nos panos elegantes e modernos – distantes daquele da Costa da Mina – com os quais Carmen forma sua saia, ornada com a estampa da moda. Do mesmo modo, seus balangandãs, usados em abundância, aparentemente excluem os símbolos da religiosidade afro-brasileira utilizados por tais baianas, servindo apenas como adereços distantes do significado original daquela indumentária. Embora inspirado no visual que utilizou na ocasião do filme, sua saia aparece ainda mais rodada, e a câmera flagra o momento em que Carmen faz uso dos movimentos que estilizam as danças afro-brasileiras – caracterizada pelos movimentos circulares, como forma de explicar o sentido da referência⁴⁵. Movimento esse que no filme não parece ter sido o foco de sua apresentação, essa imagem demonstra mais uma forma de apropriação da cantora da cultura afro-brasileira. Embora seus adereços não sejam mais os mesmos, tal fato aponta para um movimento de apropriação e reinvenção de Carmen não só do figurino, mas do personagem. As formas geométricas da moda da sua saia demonstram o cuidado na escolha desse complemento para a apresentação. Ao fazer essas escolhas, Carmen promoveu expurgos na imagem difundida da baiana. No lugar da religião, uma animação, no lugar dos símbolos religiosos, simples enfeites. No lugar da roupa branca do candomblé, as cores modernistas. No lugar das negras, era sua imagem branca e portuguesa que divulgava tais símbolos.

Para além de suas aparições cinematográficas, ela incorporou um novo personagem. Os novos contextos nos quais ela incorporou a indumentária eram distintos daqueles em que ela teve que, obrigatoriamente, aparecer tal qual a personagem – como no caso do filme. A escolha para se apresentar em um show de tal forma demonstra a apropriação dela desse tipo social.

A incorporação de Carmen do modelo da vestimenta baiana, proposto por Dorival, parece não ter se restringido só ao universo dos shows. A revista semanal Cruzeiro informou aos seus leitores no dia 18 de fevereiro as fotos dos artistas no carnaval de 1939 e suas fantasias com a seguinte legenda: “Carmen Miranda escolherá mais uma fantasia de baiana. Mais bonita que as anteriores,

⁴⁵ Sobre o sentido circular das danças afro-brasileiras, conferir SLENES, Robert, “ ‘Eu venho de muito longe, eu venho cavando’: jongueiros cumba na senzala centro-africana”, em Silvia Lara e Gustavo Pacheco (orgs.), Memória do Jongo, Rio de Janeiro, Folha Seca, 2007.

naturalmente”⁴⁶. O filme só foi lançado em 10 de fevereiro de 1939, mas a música e o personagem já estavam divulgados na voz de Carmen Miranda. A mistura parece ter sido positiva. Oito dias após o lançamento do filme e a indumentária de Carmen não era uma surpresa. Ela já era notada por suas aparições freqüentes com a roupa, e que a cada aparição era mais estilizada. Essa nota marca o movimento feito pela intérprete de incorporar em suas apresentações a mensagem transmitida pela canção de Caymmi. Quase como um uniforme, Carmen demonstrava ser motivo de orgulho vestir-se inspirada na figura regional.

Tânia da Costa Garcia dedica um capítulo do seu livro O it verde e amarelo de Carmen Miranda (1930 – 1946)⁴⁷ a discutir a baiana estilizada por Carmen, como uma construção alterada das baianas do século XIX. Para isso compara a composição da indumentária da intérprete com as roupas utilizadas pelas baianas. Segundo a autora:

“A baiana imaginada – menos regional e mais cosmopolita – era resultante de um filtro, que interposto **inconscientemente** por Carmen, a levou a enfatizar ou omitir certos aspectos típicos do traje e acrescentar outros a partir de suas referencias.”⁴⁸(grifos meus)

A autora citada acaba atribuindo à aproximação promovida por Carmen entre sua vestimenta e a das negras baianas um sentido “inconsciente”. Deixa de lado, com isso, a chance de entender o sentido de suas escolhas e seleções, através das quais ela dialogava com seu público. Cabe, assim, colocarmos essa fantasia nos movimentos da história a partir da qual ela ganhou forma, de modo a entendermos o sentido das adaptações e escolhas promovidos pela cantora ao compor sua personagem.

Como vimos, trajes de baiana semelhantes àqueles utilizados pela cantora não constituíam propriamente uma novidade no cenário carioca. O período que vai do final do século XIX ao início do século XX foi marcado por uma forte migração interna da Bahia para o Rio de Janeiro. O momento pós-abolição impulsionou a vinda de ex-escravos para o sudeste a procura de novas

⁴⁶ Cruzeiro, 18 de fevereiro de 1939.

⁴⁷ Tânia da Costa GARCIA. Op.Cit.

⁴⁸ Idem. Ibidem, p. 111.

oportunidades de trabalho e de vida. O Rio de Janeiro começava o século como uma promessa de modernidade. Acompanhando essa expectativa muitos baianos fizeram essa trajetória que marcou o cenário carioca do início do século. As baianas “quitandeiras”, como eram conhecidas, faziam guloseimas para serem vendidas nas ruas e ficaram conhecidas por manterem a presença da cultura baiana e do candomblé no novo território. Não abandonaram sua culinária, religiosidade e vestimenta na então Capital Federal. Formaram ainda pequenas comunidades no centro do Rio que tinham o intuito de preservar os laços com a comunidade baiana recém chegada. Segundo Roberto Moura, autor de Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro, as casas de algumas baianas se tornaram ponto de encontro, de expressão e de reinvenção dessa cultura. E era em torno da figura feminina que começava a se formar uma nova família africana negra. Essas baianas eram conhecidas como “Tias” que não esmoreciam e que mantinham suas tradições, acolhendo os membros de sua comunidade.⁴⁹

Mesmo que a figura das tias baianas fizesse parte do cotidiano da população carioca desde o início da década, não era somente no espaço público das ruas que era possível encontrá-las. O artista plástico brasileiro Cândido Portinari inicialmente distante do projeto modernista que teve sua marca na Semana de Arte Moderna em 1922, em São Paulo, voltou sua preferência para a temática social em meio à década de 1930 e pintou uma série de tipos sociais, dentre eles a figura da baiana. Portinari em 1928 conquistou o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro da Exposição Geral de Belas-Artes, reconhecido pela tradição acadêmica. Permaneceu em Paris até 1930. Na ocasião de sua volta ao Brasil, o pintor direcionou sua arte para retratar em suas telas tipos sociais que caracterizassem a diversidade e a peculiaridade da população brasileira. A partir de tal ênfase o pintor passou a ser reconhecido como o artista plástico representante do movimento modernista no Brasil. Dentre suas pinturas, podemos destacar uma em especial, de 1935:

⁴⁹ Cf. Roberto MOURA. Op. Cit.



Pintura à óleo de Cândido Portinari. Fonte: <<http://www.portinari.org.br/>> Acesso em: 23 jun. 2011.

Pintada em momento anterior à caracterização de Carmen de baiana, a figura representada por Portinari tem como traços marcantes elementos semelhantes àqueles que marcavam as negras minas retratadas por Agassiz ou as personagens de várias peças de teatro de revista. Ela veste o pano-da-costa, a saia rodada e um lenço na cabeça, semelhante a um turbante. De pele negra, a baiana da pintura se destaca, porém, pela falta de traços que lhe definam um rosto particular. É possível identificá-la como baiana através de sua vestimenta, porém, não é uma baiana em especial, é o tipo nacional que o artista procurou retratar. Sem o rosto, ela aparece não de forma individualizada, mas como um símbolo. Assim, em um contexto diverso daquele onde as tias baianas estiveram presentes, a baiana esteve também na arte brasileira. Embora cada representação ocorra sobre suportes distintos, o imaginário que envolve essa figura é apropriado para transmitir a mesma mensagem de uma poesia de Gilka Machado, uma poeta carioca de grande sucesso no período⁵⁰, publicada na revista Cruzeiro em outubro de 1938:

⁵⁰ Cf. Afrânio Coutinho, Enciclopédia de Literatura Brasileira, São Paulo, Global, 2001, p. 988.

“Bahia,
 Que és samba até na topografia
 Bahia
 Que danças
 De noite e de dia
 Em tuas estradas
 Que sobem e descem
 E nunca te cansas
 Bahia
 Que danças
 Das coisas paradas nas curvas serenas
 (...)

Quem de longe, ao te ver,
 Não te julga, Bahia,
 Uma estranha romaria, caminhando para os céus?”⁵¹

A poesia incorpora elementos presentes em ambas as representações da baiana. A baiana de Dorival que ganhou vida própria na interpretação de Carmen Miranda encontra eco na poesia quando ressalta a relação entre o samba e a Bahia como algo natural, que está presente na forma e na composição do local de forma intrínseca e arraigada. Além disso, a dança estilizada posteriormente por Carmen aparece de tal forma como se fosse a alma do povo de lá que vive a dançar. De outra forma, a Bahia é aquela que além de dançar também não se cansa. A imagem da mulher forte e guerreira que se associa com a imagem da baiana cansada em meio à sua venda no início do século XX faz dela uma batalhadora.

Para além do meio artístico, a imagem da baiana também esteve presente nas ruas do carnaval carioca – como mostra o acervo privado de uma família carioca que aproveitou, fantasiada, os carnavais da década de 1930:

⁵¹ O Cruzeiro, Outubro de 1938



Foliã no carnaval do Rio de Janeiro na década de 1930.
Acervo pessoal.

A foto mostra a foliã pronta para o carnaval, com uma fantasia que já remetia à figura da baiana. Ainda que tirada anos antes do show no qual Carmen Miranda consagraria sua lenda, a fantasia traz elementos que podemos associar àqueles que Carmen iria incorporar tempos mais tarde. Com um vestido que possuía uma saia rodada marcada pelo lenço na cintura e com os ombros afogados, a foliã também reproduzia um figurino da baiana inspirado nas diversas imagens daquela figura regional divulgados até então. Isso demonstra que no clima descontraído do carnaval carioca as baianas já eram uma opção de fantasia. As fantasias geralmente são inspiradas em personagens símbolos, em alguém ou algo que marcou uma determinada sociedade, ou seja, que possui um valor simbólico para ela. A baiana parecia já produzir esse efeito em momento anterior a incorporação de Carmen a tal tipo. Ainda que distante da figura consagrada por Carmen Miranda, a foliã já usava os cordões e brincos hoje tão associados à sua

figura. Trazia, ainda, uma singela fita no cabelo, como que substituindo os turbantes utilizados pelas baianas que se espalhavam pela cidade. Por mais diferente que fosse da imagem consagrada pela cantora, tratava-se, assim, de uma leitura particular sobre um tipo social que, a essa altura, já estava mais do que consagrado.

Imagens como estas mostram que a releitura da figura regional da baiana não foi fruto de uma invenção “inconsciente” de Carmen Miranda. Todos os indícios apontam para a anterior existência de exaltação da figura da baiana – se não necessariamente de forma a transmitir uma mensagem profunda como é o caso da pintura, fotografia e poesia aqui citadas, mas de forma descontraída e casual como uma brincadeira em dia de festa. A baiana já era assunto, e cada um fazia a sua própria leitura desta que se transformou em símbolo e figura comum no cenário brasileiro.

A pergunta que Carmen Miranda e Dorival Caymmi procuram responder com a canção que os consagrou - “O que é que a baiana tem?” – não era, assim, uma questão inédita no momento em que a música foi veiculada. Isso não significa, no entanto, que eles não tenham ajudado a definir um modelo mais acabado para essa personagem. A figura que a princípio foi introduzida pela experiência do tráfico e da presença africana/afro-brasileira no Rio de Janeiro e em momento posterior através da mediação cultural do Teatro de Revista na década de 1920, foi transformada por ela em um tipo social de características já bem específicas. Através desse esforço de recriação, Carmen elevou a representação dessa figura e a divulgou a um público mais amplo – marcando para ela características singulares. É o que mostra outra foto da mesma foliã que já se fantasiava de baiana antes da interpretação de Carmen. Anos depois, quando a cantora já criara sua personagem, ela repetiu a fantasia anterior, mas adotando para ela um novo modelo:



Foliã no carnaval do Rio de Janeiro na década de 1940.
Acervo Pessoal

Embora nos dois carnavais nossa entusiasmada foliã tivesse a intenção de brincar o carnaval através da representação de uma baiana, ela o fez de formas distintas nos dois momentos. Se analisarmos o momento anterior e o momento posterior ao sucesso de Carmen Miranda vestida de baiana, podemos perceber algumas diferenças entre o modelo da fantasia acima. Esse modelo, mais sofisticado do que o de outrora, parece ter incorporado algumas das opções propostas por Miranda para compor sua personagem na brincadeira do carnaval. Em primeiro lugar percebemos a presença da grande saia longa e rodada, feita com um pano que parece mais brilhoso e por isso, mais elegante e reluzente, semelhante àquele utilizado por Miranda no filme “Banana da Terra”. A separação entre saia e blusa – na outra ocasião se tratava de um vestido – também demonstra a tentativa de se aproximar daquela baiana inusitada de Carmen. Além disso, podemos perceber que os balangandãs presentes nesse momento compõem

a roupa de maneira mais aparente. Podemos arriscar inclusive, que essas eram as peças principais para vestir-se tal como a baiana da moda. Carregar na quantidade desses adereços seria uma forma mais clara de se aproximar, sem deixar dúvida, da figura regional (re) interpretada por Carmen, e apropriada por cada um que se fantasiava dessa maneira. A foliã em questão buscou ainda posar para a fotografia encenando uma posição ainda mais próxima àquela de Carmen. As mãos da nossa fotografada imitam o movimento feito pela artista, que por sua vez remetem ao movimento circular feito pelas afro-brasileiras para explicitar o sentido de referência em suas danças. A todo momento pode-se perceber o esforço de transformar sua fantasia o mais parecida possível com a que Carmen incorporou. A intérprete se tornava não só sinônimo de uma baiana como de muitas outras – dependendo da forma que cada um recebia sua mensagem e sua imagem. Evidencia-se, nas escolhas da foliã, um movimento que incorpora a baiana de Carmen Miranda como uma representação de um modelo de orgulho nacional cada vez mais elaborado e difundido. A partir de 1939, quando Carmen cria sua personagem, já não parecia assim haver dúvidas sobre “o que é que a baiana tem”.

Carmen Miranda e Dorival Caymmi, ao elegerem a baiana como genuína do Brasil, não o fizeram por encanto. Sua opção é a ponta de lança de um longo e elaborado processo de comunicação cultural, constituído por embates e trocas diversas. Com bastante cuidado aos apelos dos seus admiradores, Carmen reinventou uma baiana que dialogava com públicos das mais diversas origens – pois podia ser bem compreendido tanto pelas alegres foliãs que viam na personagem traços de uma exótica originalidade, quanto por sujeitos que podiam reconhecer nela ecos e heranças de suas próprias culturas e experiências, reconhecidas como valorosas. A trajetória das Africanas Minas de religião muçulmana que experimentaram diversas realidades em solo brasileiro, somada à contribuição do Teatro de Revista e sua capacidade de criar tipos sociais, serviram de caldo cultural para a criação da personagem de Miranda. Esse caldo cultural de que bebeu Carmen Miranda não necessariamente era algo percebido de forma consciente por seus admiradores. Não se trata de uma herança rememorada de forma imediata, mas de símbolos que poderiam evocar sentimentos e associações escondidas, mesmo que de forma indireta. As escolhas feitas pela intérprete permitiram a ela incorporar signos construídos por décadas, por sujeitos diversos. Estes foram por ela transformados e ressignificados, de modo a criar uma imagem

palatável da nação - em que a cultura negra e sua religiosidade acabaram por ser incorporadas de forma positiva, como traço de originalidade nacional.