Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Eliete Cássia Nascimento Fonseca

A representação da figura da baiana na arte brasileira na primeira metade do século XX

Rio de Janeiro
2015

Eliete Cássia Nascimento Fonseca

A representação da figura da baiana na arte brasileira na primeira metade do século XX

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte, Cognição e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Luiz Felipe Ferreira

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

F676 Fonseca, Eliete Cássia Nascimento.
A representação da figura da baiana na arte brasileira na primeira metade do século XX / Eliete Cássia Nascimento Fonseca. – 2015.
61f. : il.

Orientador: Luiz Felipe Ferreira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte moderna – Brasil – Século XX – Teses. 2. Mulheres na arte – Teses. 3. Mulheres na cultura popular – Teses. 4. Identidade social na arte – Teses. 5. Cultura popular – Teses. 6. Carnaval – Teses. I. Ferreira, Felipe, 1954-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.036(81)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Eliete Cássia Nascimento Fonseca

A representação da figura da baiana na arte brasileira

Na primeira metade do século XX

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte, Cognição e Cultura

Aprovada em 29 de maio de 2015.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Luiz Felipe Ferreira (Orientador)

Instituto de Artes – UERJ

_____

Prof[a]. Dra. Helenise Guimarães

Universidade Federal do Rio de Janeiro

_____

Prof. Dr. Ricardo Gomes Lima

Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2015

DEDICATÓRIA

À meu esposo Felipe Fonseca por entender a minha ausência e confiar nas minhas atitudes, se mostrando sempre disposto a colaborar nos momentos difíceis.

Aos meus filhos, Bruna e Eduardo, pela paciência, incentivo e por acreditarem ser possível o alcance do meu objetivo.

À minha irmã Eladir Santos por sempre me amar e que, além de me mostrar alguns caminhos, me fez ver as possibilidades acadêmicas que tanto mudaram a sua vida.

À minha mãe Eunice, *in memoriam*, por ter herdado o seu amor ao carnaval

À prima Georgina, *in memoriam.* A primeira baiana de escola de samba com quem tive contato na minha juventude.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Felipe Ferreira, professor incansável, por ter paciência e ser capaz de conciliar companheirismo, dedicação e rigidez.

Às companheiras da ala das baianas do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, pela acolhida e em especial, à Tia Glorinha e Tia Georgete, presidente e vice-presidente da ala, respectivamente; pelo incentivo e compreensão no decorrer deste processo.

À Profª. Helenise Guimarães por me ceder alguns de seus textos indispensáveis ao discernimento de algumas questões na ocasião da qualificação.

Ao Prof Ricardo Lima, pelas suas opiniões quanto a composição deste trabalho.

Ao Prof. Roberto Conduru, pela sua solicitude ao me enviar alguns textos com os quais iniciei o processo de análise das obras observadas nessa dissertação.

À amiga Regina Silva, pela amizade de todos esses anos, pela paciência quanto às minhas ausências, compreensão e confiança que a espiritualidade a faz ter.

À Profª. Eladir Santos, pelo empréstimo de alguns livros que contribuíram para o desenvolvimento deste texto.

Aos Orixás, pela proteção.

EXALTAÇÃO ÀS BAIANAS

Vandinha da Vó, Glorinha e Rosângela Santiago[1]

De qualquer ângulo, a minha visão
Ao vê-las rodando, é pura emoção! Roda baianas
Rooodaaa!

Baiana é sorriso, é beleza, sintonia no rodar
A simpatia que faz o mundo se encantar
Ela dançando bem, desfila como ninguém
O lindo rodopiar, não precisa anunciar
Já traz no sangue o jeito elegante
Qualquer um ao ver vai se apaixonar
São quituteiras, empresárias, costureiras
Dançam jongo, descem, sobem ladeiras
E no tempo do morro, chão de terra batida
Admirada, muito aplaudida.

(Refrão)
Na agremiação a brilhante evolução transmite emoção, pura emoção!

Agora, em forma no asfalto, entrando ou já na Avenida
Seus brilhos vistos do alto, paetês e acetinados
No tecido importado, luxuosos babados!
Baiana é destaque, respeito, magia e arte
Mérito de vários Estandartes

(Refrão)
Levam o peso com amor no coração,
Roda baiana, por que tu és tradição.

[1] Glorinha Santiago é sambista da GRES Acadêmicos do Salgueiro desde 1966 e desfilante na ala das baianas até 2015, quando se retirou passando a pertencer à velha guarda da escola.

RESUMO

FONSECA, Eliete Cássia Nascimento. *A representação da figura da baiana na arte brasileira na primeira metade do século XX*. 2015. 61f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Este estudo pretende destacar representações do personagem baiana na primeira metade do século XX e sua utilização e incorporação como símbolo de brasilidade nas artes plásticas através da obra de três artistas – Di Cavalcanti, Portinari e Goeldi – que contribuíram para a criação de um imaginário popular na iconografia do modernismo brasileiro e se mantêm atuante nas alas de baianas das escolas de samba cariocas.

Palavras-chave: Baiana, Modernismo, Brasilidade, Di Cavalcanti, Portinari, Cecília Meirelles, Goeldi.

ABSTRACT

FONSECA, Eliete Cássia Nascimento. *The representation of Bahian's figure in Brazilian art in the first half of the twentieth century* 2015. 61f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

This study aims to highlight representations of Bahian character in the first half of the twentieth century and its use and incorporation as a symbol of Brazilianness in art through the work of three artists - Di Cavalcanti, Portinari and Goeldi - that contributed to the creation of a popular imagination in iconography of Brazilian modernism and remain active in costumed groups of Bahian of Rio's samba schools.

Keywords: Bahian's figure, Modernism, Brazilianness, Di Cavalcanti, Portinari, Cecilia Meirelles, Goeldi.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fantasia de Baiana do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro 2014 13

Figura 2 – Carnaval em Madureira. Tarsila do Amaral 25

Figura 3 – Baiana sambando 27

Figura 4 – Casal de sambistas 27

Figura 5 – Notícia da exp. de Meirelles de 1933 29

Figura 6 – Foto comemorativa da Exposição de Cecília Meirelles de 1933 29

Figura 7 – Croqui da decoração criada por Gilberto Trompowski para o baile do Theatro Municipal de 1932; 33

Figura 8 – Baiana doceira -1929- Coleção Hermann Cumerly 37

Figura 9 – Baiana – Xilogravura – 1929 38

Figura 10 – Baiana - Xilogravura – Coleção Ary F. de Macedo -1930 39

Figura 11 – Intriga - Coleção Marilu C. Campos dos Santos - C.1930 40

Figura 12 – Baiana. Xilografia à cores com detalhes em nanquim à pincel – 1932.... 41

Figura 13 – Baiana - Bico de pena e aquarela-1941-Coleção Frederico M. de Moraes 41

Figura 14 – Baiana - óleo sobre tela 38x46cm – 1932 43

Figura 15 – Baiana - óleo sobre tela 18x14cm – 1935 44

Figura 16 – Baiana - óleo sobre tela 61x50cm – 1953 44

Figura 17 – Baiana - óleo sobre madeira15x12,5 cm – c.1940 46

Figura 18 – Baianinha - óleo sobre tela73,5x60 cm -1936 47

Figura 19 – Baianinha – 1941 47

Figura 20 – Baiana e crianças - - 1936 48

Figura 21 – Baianas - 1940 49

Figura 22 – Baiana - - 1941 50

Figura 23 – Baiana - óleo sobre papelão - 38x46 cm – 1948 50

Figura 24 – Samba - 1925 - Di Cavalcanti 52

Figura 25 – Samba – 1928 52

Figura 26 – Baile popular - 1931 Mural do Teatro Joao Caetano 54

Figura 27 – Baile popular - 1931 Mural do Teatro Joao Caetano 55

Figura 28 – Mulatas – 1927 56

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	**FORMULAÇÕES DA IDEIA DA BAIANA**	17
1.1	**O significado do personagem "baiana"**	19
1.2	**A baiana mãe**	21
1.3	**A baiana faceira**	21
1.4	**A baiana de carnaval**	22
2	**A ARTE BRASILEIRA E O MODERNISMO NO SÉCULO XX**	23
2.1	**A incorporação do popular**	24
2.2	**A arte moderna, ícone do popular**	30
3	**A BAIANA COMO ESPAÇO DO POPULAR E COMO SIGNIFICADO DE BRASILIDADE**	32
3.1	**O imaginário popular na figura da baiana nas obras dos artistas modernos**	34
3.2	**Obras a serem analisadas**	36
3.2.1.	Oswaldo Goeldi	36
3.2.2	Cândido Portinari	42
3.2.3	Di Cavalcanti	51
	CONCLUSÃO	59
	REFERÊNCIAS	57

INTRODUÇÃO

Durante alguns anos nos carnavais da minha infância era comum meu pai nos levar, eu e minha irmã, para ver as alegorias das escolas de samba e os foliões se preparando para os desfiles. Era muito jovem, mas ainda me lembro de que aquilo que mais me fascinava eram as saias rodadas das baianas que, já fantasiadas, andavam pela avenida à procura de seus grupos. As fantasias em geral me atraiam, pois as que eu podia ter não se comparavam com as que eu via e cobiçava.

Anos depois, adolescente, já sem o meu pai, me acostumei a, sempre ao anoitecer de domingo de Carnaval, comparecer à Avenida para ver as alegorias e fantasias das escolas de samba.

Naquela época o mistério em torno da fantasia e do personagem "baiana" me intrigava, principalmente a partir das conversas com Georgina, minha prima em segundo grau, senhora de pouco mais de sessenta anos, os últimos desses, como componente da ala das baianas da Mangueira. Ela contava sobre como teve uma grande dificuldade para entrar naquele grupo fechado, tais eram os contatos e as atividades em que teve que participar na escola de samba para ter, segundo ela, "a honra" de se tornar baiana.

Foi em 1980 que, pela primeira vez, desfilei numa ala de escola de samba. A fantasia não era tão imponente, mas, era "Um sonho sonhado", da Vila Isabel, que se fez real para mim. Durante muitos anos, assiduamente compareci à Avenida, cada ano com uma fantasia que escolhia, nunca de baiana. Ela me parecia longe e não digna para mim. Acreditava ainda que, como a minha prima, muita coisa tinha que ser feita para merecer ser "baiana".

O carnaval era época especial para mim e foi também numa manhã de carnaval em 1990, que tive a infelicidade de perder uma das pessoas que mais amei na vida, a minha mãe, uma pessoa que compartilhava comigo os momentos de felicidades no carnaval. Na minha infância, eu vestia as fantasias que ela me fazia e, mais tarde, no início dos anos 80, lembro-me de ter brincado no carnaval de rua onde saíamos juntas nos blocos vestidas de "nega maluca".

Esse fascínio pelas fantasias carnavalescas passou pelas variadas fantasias que vesti nos carnavais, como foliã. O pensar a festa carnavalesca como um período dotado de significações, surge um pouco mais tarde por ocasião do curso de Artes no Instituto de Artes da Uerj, quando pude entender os significados das manifestações artísticas e culturais e as disputas e as relações presentes em todos os setores. Estava claro para mim que as escolas de

samba, no contexto maior que o carnaval agrupa, eram um setor significativo e ainda carente de estudos.

O interesse pelo grupo de baianas de carnaval, apesar de existente na minha vida, se perdeu durante os muitos anos em que estive afastada dos desfiles carnavalescos: desde 2000, só retornando em 2010 e, coincidentemente, a convite de amigas, baianas do Salgueiro. Convivi com elas durante muito tempo, na quadra. A amizade com o grupo foi crescendo e culminou na minha inserção na ala como componente.

A partir desse momento como participante do grupo (figura 1), pude perceber muitas situações e dentre elas o quanto é difícil definir o que é ser baiana. Como pesquisadora em arte, não tinha como deixar de perceber que ao me ligar ao carnaval não poderia apenas usufruir da ingenuidade de uma participação descomprometida.

Figura 1 - Fantasia de Baiana do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro. 2014

Legenda: Carnaval de 2014. Enredo: *Gaia, A vida em nossa mãos.*

Fonte: Acervo da autora

No carnaval, em especial nas escolas de samba, fervilham os saberes e interesses artísticos, culturais, sociais e econômicos. Não posso mais olhar uma fantasia de baiana com apenas fascínio como outrora a percebia, mas vejo a fantasia com o interesse de entender as entrelinhas do discurso poético que cada pluma, cada cor e cada movimento, giro ou balanço, representam. Olhá-la como uma composição artística e, também, com a capacidade de perceber o que ela representa para o folião, as questões que estão envolvidas e os corpos que as vestem. A fantasia da baiana passou a ser um objeto de estudo.

O que é a baiana? Essa pergunta norteia nosso pensamento. Tanto as questões internas do que é ser baiana quanto as questões externas do que é, e o que representa, “ser” uma baiana de escola de samba.

Foi preciso me colocar como baiana para que fizesse alguns questionamentos. Entre eles como surgiu a baiana de escola de samba e o que ela representa.

O retorno aos estudos, após a minha graduação em História da Arte no Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, me fez escolher a linha de pesquisa *Arte, cognição e cultura* do Programa de Pós-graduação em Artes da mesma universidade (PGARTES/UERJ). Esse caminho iria me proporcionar um aprofundamento nas questões da arte ligadas ao carnaval. A utilização da imagem da baiana como tema para a Arte pode ser pensada a partir da primeira metade do século XX, anos antes do primeiro modelo de escola de samba que surge a partir de 1930 (FERREIRA, 2004).

A escolha deste período se construiu a partir da observação do pensamento modernista, símbolo de brasilidade e da sua utilização por alguns artistas da imagem da baiana como representação dessa brasilidade. A partir daí, algumas questões se apresentam. Como a figura da baiana se envolve com o contexto da arte popular? Como ela se transformou desde o início do século XX? Como ela era vista no início do século XX e quais os fatores contribuintes para a arte modernista brasileira se utilizar da sua imagem nas suas obras? Porque os artistas modernistas, preocupados com um símbolo de brasilidade, elegem essa figura de mulher para representar em suas obras?

Nossa hipótese é que a produção artística desse período, preocupada com uma identidade nacional, contribuiu, seja na pintura ou na gravura, para a formação da ideia de baiana e de sua estética. Para tanto pretendemos investigar a construção do “imaginário” da baiana a partir de três categorias: a baiana mãe, a baiana faceira e a baiana de carnaval.

Alguns estudos já foram feitos sobre o tema e dentre eles podemos citar o artigo de Mônica Velloso (1990) que ressalta a importância desse grupo de mulheres como um papel de liderança da comunidade no início do século XX, principalmente da Zona Portuária do Rio de Janeiro, que mais tarde vai se deslocar para ao longo da Avenida Presidente Vargas. Essas mulheres eram baianas, vindas de Salvador, remanescente dos escravos vindos da África e que já estavam incorporadas aos hábitos nordestinos. Este estudo se apresenta importante para reflexão sobre o personagem que constituirá a chamada “tia baiana” que, como define Moura em seu estudo sócio antropológico da cultura negra do Rio de Janeiro do início do século XX (1995, p.131),

> eram os grandes esteios da comunidade negra, responsáveis pela nova geração que nascia carioca, pelas frentes do trabalho comunal, pela religião, rainhas negras de um Rio de Janeiro chamado por Heitor dos Prazeres de "Pequena África", que se estendia da zona do cais do porto até a Cidade Nova, tendo como capital a praça Onze.

Gomes (2010, p.972), por sua vez destaca que

> estudos sobre o samba do início do século XX costumam fazer inúmeras referências às Tias Baianas, especialmente mulheres como Tia Ciata, Tia Carmem, Tia Amélia, Tia Perciliana. Essas baianas estão entre personalidades consideradas mais importantes das camadas populares na virada do século XX na cidade do Rio de Janeiro, frequentemente proclamadas como "matriarcas do samba", tidas como influentes e poderosas. Não só neste contexto, mas também em muitas outras regiões do país, as mulheres negras ganharam respeito e assumiram a liderança nas tradições afro brasileiras. Sua condição privilegiada lhes concedeu posição central nas práticas religiosas, de modo que nos terreiros ou são mães-de-santo (principal chefe espiritual) ou ocupam os principais cargos subsequentes.

Matos (2007), define este personagem como "baiana mãe" destacando as articulações e tensões com os sujeitos e com o poder estruturante dentro de uma escola de samba, bem como o seu *corpus* carnavalesco. Para a autora

> as mães baianas são mais do que ilustração, são mais do que componentes, são mais do que presenças. São trocas, são diálogos, são forças que estruturam, mesmo que em silêncio, todo o *corpus* carnavalesco. Encarnam uma personagem que sintetiza grande parte da identidade cultural brasileira. Seus traços não retratam somente a si; ao contrário, definem um contexto no qual se organizam a mulher, os trajes, a resistência, a fé, em cada detalhe de seus trejeitos, vestes e modo de ser, preservando com a sua presença, as memórias e o imaginário cultural brasileiro. Movimentam-se em passos firmes de casa para a avenida e da avenida para casa, deixando, nessa trilha, as marcas de suas digitais. (MATOS, 2007, p.72-73)

Em sua dissertação de mestrado, Araújo (2011) investiga a baiana carnavalesca e a subdivide em três categorias: a baiana folclórica, a baiana espetacular e a baiana empresarial, fazendo alusão às modificações que a baiana carnavalizada sofreu a partir dos anos 1930.

No presente trabalho, pretendemos investigar esse personagem e a sua inserção como ícone da cultura popular em algumas representações visuais modernistas: as pinturas de Di Cavalcanti e Portinari e as gravuras de Goeldi. Os textos de Conduru (2010; 2012; 2013a; 2013b) foram de grande valia para o estudo iconográfico. Utilizamos Burke (2004) para os estudos de imagem, quando ele afirma que para alguns iconografistas, pinturas não são feitas apenas para serem observadas e sim para serem lidas. Por outro lado, perceber um significado intrínseco em cada imagem também pode ser intuitivo demais. Entender o significado de uma

imagem depende de um contexto, da observação sobre a cultura em que ela está inserida. Buscaremos, finalmente, não privilegiar conteúdo nem forma e sim perceber o significado das imagens estudadas para a construção do imaginário popular.

1 **FORMULAÇÕES DA IDEIA DA BAIANA**

O nosso interesse, aqui, é entender o personagem “baiana” e para isto é necessário que se pense a situação da mulher no período que delimitamos para nosso estudo.

A partir do texto de Moura (1995), percebe-se que as principais atividades das mulheres oriundas da Bahia eram o comércio de doces e quitutes, bem como o ofício de costureira. Essas práticas se intensificaram cada vez mais, após a abolição, principalmente a partir do início do século XX, quando a concorrência no mercado de trabalho com os estrangeiros gerava desconforto na população que preferia ser atendida por brancos. Com isso, nas casas de famílias abastadas, as vagas para o trabalho doméstico eram preferencialmente ocupadas por estrangeiros.

Moura relata um depoimento de tia Cincinha, neta de Tia Ciata, sobre os ensinamentos domésticos e comerciais que eram passados por gerações:

> Elas todas sabem fazer doce, a gente aprende de tudo. Elas diziam pra gente: “amanhã, quando casar, se tiver um fracasso com o marido, não precisa pedir ao vizinho nem a parente, é só fazer qualquer coisa pra ganhar dinheiro”. (...) Cada um nas suas casas, os que iam nascendo não sabiam ainda e ia-se ensinando. (MOURA,1983, p.46)

Fica claro que o conhecimento dessas mulheres era sustentado na tradição oral que, segundo elas, era o que elas tinham de mais importante. Vale notar que o universo das mulheres “trabalhadoras” incluíam atividades domésticas e religiosas.

Segundo Chalhoub (2001) as condições de vida da mulher negra no início do século XX eram de alguma forma, especiais. A relação com o trabalho levava a mulher negra a adquirir uma relativa independência com relação ao homem. Com isso, ela tinha maior possibilidade de alguma colocação em relação ao homem negro. Suas possibilidades comerciais eram, portanto, muito melhores que as deles, apesar do início do controle político da época. Como ressalta Moura,

> com a reforma da cidade, são intensificadas todas as fontes de arrecadação para suplementar o financiamento das obras públicas, passando a se exigir com mais rigor as licenças para profissões autônomas e para o pequeno comércio, o que, atingiria em cheio o comércio paralelo dos negros. Essa taxação visava implicitamente a acabar, ou pelo menos afastar do Centro, essa face da cidade que lhe dava, em algumas partes, o aspecto de uma feira africana, da mesma forma como são derrubados os quiosques explorados por pequenos comerciantes, muitas vezes

> portugueses, em desacordo com a nova impostação do Rio de Janeiro. (MOURA,1983, p. 46)

Muitas mulheres eram responsáveis pela única renda da família. Esta situação foi retratada também na música e nos versos de João da Baiana (1915) e são um testemunho dessa situação:

> Se é de mim, podem falar / Se é de mim, podem falar / Meu amor não tem dinheiro, não vai roubar pra me dar // Quando a policia vier e souber, quem paga casa pra homem é mulher // No tempo que ele podia / Me tratava muito bem / Hoje está desempregado / Não me dá porque não tem // Quando a polícia vier e souber, quem paga casa pra homem é mulher // Quando eu estava mal de vida / Ele foi meu camarada / Hoje dou casa e comida, dinheiro e roupa lavada. (*Quando a polícia vier*, João da Baiana)[2]

Chalhoub usa os versos para ilustrar a situação da mulher e as suas estratégias de sobrevivência, frente às tensões e disputas dos grupos da época.

Para as mulheres negras, a opção pelo serviço doméstico muitas vezes significava também uma subserviência sexual como acontecia com as antigas mucamas. A prostituição também se apresentava como um recurso para a sobrevivência pós-abolição. Ainda assim, mesmo na prostituição, o caráter de competição existia com relação às mulheres estrangeiras, principalmente as francesas. O panorama, segundo Moura (1995)**,** só irá mudar a partir no fim da década de 1930, quando termina a maciça vinda de imigrantes europeus para o Brasil.

É, portanto, nesse contexto que as mulheres negras "afro-brasileiras" viviam: do trabalho doméstico e do trabalho de vendas com seus tabuleiros, aliados às suas práticas religiosas e aos batuques de samba.

As tias baianas surgem como personagens importantes no processo de construção cultural. As relações de gênero foram se modificando desde o fim do século XIX, e no início do século XX, principalmente no que se refere às manifestações ocorridas na região da Praça Onze. A convivência com os homens sambistas e com os outros trabalhadores e a sobrevivência entre a diversão e a devoção, fazem dessas mulheres um elemento de ligação entre a cultura africana e a nova vida no Brasil. A casa de tia Ciata, segundo Sandroni (2001), assume uma dimensão quase mítica como lugar de origem do samba. Do exotismo de sua sala de jantar, restou uma reminiscência que é para o autor a figura da "baiana de carnaval". Entendemos, no entanto, que ela é uma figura de maior complexidade.

---

[2] Disponível em http://letras.mus.br/joao-da-baiana/1226341/ (Acesso em 04.10.2014)

1.1 O significado do personagem "baiana"

A participação da mulher no carnaval do início do século XX tem seus antecedentes no fim do século XIX período em que as mulheres tinham um papel coadjuvante perante a sociedade da época. Esse tema é bem abordado por Pereira (2002) em artigo que faz referência à participação da mulher nas sociedades carnavalescas em fins do século XIX. Essa manifestação carnavalesca teria uma organização masculina, chamada de "senhores da alegria" que, segundo a autora, tinha a intenção de organizar o carnaval e colocar cada mulher em seu lugar, ou seja, as moças de respeito como observadoras e as mulheres "não honestas" no papel de participação direta nos carros e ao lado destes organizadores.

Chalhoub chama a atenção para outro tipo de personagem que a mulher assume, a mulher "da gandaia," e para isto cita João do Rio que em seu texto *Vida vertiginosa*, de 1917 comenta que "a cidade tem mulheres perdidas, inteiramente da gandaia. Por causa delas tem havido dramas (...) e, de vez em quando, os amantes surgem rugindo, com o revólver na mão". (JÕAO DO RIO, apud CHALHOUB, 2001, p.211-212).[3]

No fim de século XIX, a posição das mulheres era compulsoriamente definida pelos homens. Nos anúncios de divulgação dos desfiles das sociedades, as senhoras e senhoritas de família eram convocadas apenas como observadoras, para que assistissem aos desfiles, afirmando assim o seus lugares nas participações. Alguns anúncios, por exemplo, convidavam as senhoras a "retirarem as suas luvas" para aplaudirem as Sociedades Carnavalescas: "E vós, senhoras, descalçai por momentos as vossas luvas e preparai-vos para aplaudir..." (Diário de Notícias, 09 de março de 1886, apud PEREIRA, 2002. p.334). o início do século XX, começam a fracassar os objetivos de "civilizar" o carnaval a partir da dominação das mulheres. Alguns literatos da época, como Arthur Azevedo, não se conformavam com o rumo que tomava a participação da mulher nas festividades carnavalescas. Em seu conto *Sonho de moça*, o autor relata uma história em que a mocinha de família conta a sua mucama o que assistiu nos desfiles da Sociedade da sua imaginação (Apud PEREIRA, 2002). As moças da sociedade queriam fazer parte da brincadeira.

[3] Apesar do lugar reservado para as mulheres pelos senhores "donos da festa", a partir do início da República este formato toma novos rumos. As mulheres estudantes e as mais esclarecidas começam a reivindicar novas posições. As sociedades carnavalescas aparecem então como palco de reinvindicações e questionamentos daquele formato de diversão. As fronteiras nas quais as mulheres eram mantidas passam a não fazer mais sentido.

As relações da mulher do início do século XX com o carnaval são relatadas em textos de revistas que abordam situações onde mulheres estão envolvidas e são tratadas pelos homens de forma desrespeitosa se o seu comportamento for diferente ao determinado pela sociedade da época (SOIHET, 2008). A suspeita de que a sua honra seria abalada, se tornava grande motivo para o impedimento da presença da mulher nas festas carnavalescas. Este fato, porém, não ocorre. Pelo contrário, crescia cada vez mais a presença feminina não só proveniente dos segmentos populares como também das outras camadas da sociedade. Como ressalta Soihet (2008, p.235),

> a sensualidade, por muito tempo vista como apanágio da negra e da mulata, torna-se visível nas mulheres de todas as cores e segmentos, que exercem com garra invejável, negando estereótipos de longa data".

Por outro lado a moça negra tinha questões de sobrevivência bem diferentes daquelas das moçoilas brancas. Sua luta era manter a religiosidade e as boas condições de saúde de seus filhos. Esta mulher, no entanto, também dança e canta. Ela também participa das manifestações carnavalescas encarnando, muitas das vezes, o personagem conhecido como baiana.

Neste estudo definimos três categorias, três "tipos" de baianas, presentes, principalmente, na região da Praça Onze.

A definição dessas três categorias ("baiana mãe", "baiana faceira" e "baiana de carnaval") já pode ser percebida na obra de Cecília Meireles intitulada *Batuque, samba e macumba* (2003). Nela a escritora e folclorista relata esses tipos classificando-os de forma naturalizada ao descrever não só as atitudes como também as vestimentas características de cada uma delas.

Meirelles descreve a "baiana mãe" como aquela "baiana quituteira", que sai para o comércio com o seu tabuleiro.

Quando fala sobre a baiana "faceira", que ela a chama de "sestrosa", o faz com requintes, que se confundem com a baiana de carnaval. É que a baiana faceira também é da folia.[4]

O nosso estudo pretende identificar esta baiana faceira com as características do período a ser recortado e hipoteticamente poderemos perceber a inserção das três classificações nos carnavais da atualidade.

---

[4] Hoje em dia, no entanto, a baiana de "carnaval" não se confunde mais com a chamada "sestrosa", pois esta seria mais parecida caracteristicamente com uma passista do carnaval contemporâneo

O olhar dos artistas do início do século nos levará a essas diferenças quando da análise das composições.

1.2 **A baiana mãe**

> À noite, a *boa baiana* irá para o seu comércio, descerá o morro onde mora, na meia sombra dos lampiões distanciados e rumará para o seu caminho habitual, uma esquina de bairro onde já a espera com ansiedade uma freguesia particularmente composta de crianças que poderiam ser netas e bisnetas suas. (MEIRELLES, 2003, p. 32)

Chamada de "boa" baiana por Cecília Meirelles, por ter aspecto simpático e maternal, esse personagem, a mãe baiana – que segundo Moura (1983) voltava de vez em quando à Bahia para tratar das suas "coisas de santo" – detinha o respeito dentro das suas comunidades e mantinha posições centrais em suas atividades, bem como era responsável por garantir as tradições.

Essa "baiana-mãe" continuou presente nas representações da primeira metade do século XX e hoje também faz parte do imaginário que temos da mulher mais velha com saia alva e anáguas bem rodadas, e que combina essas características com a arte de cozinhar.

1.3 **A baiana faceira**

> Agora está pronta *a cabrochinha sestrosa* que é como quem diz a mulatinha faceira. Não lhe falta mais que enfiar as sandálias ou as chinelas novas menores que os pés para fazerem o andar saltitante e instável – sandálias de salto muito fino, geralmente preta com forro vermelho, umas bordadas, outras pintadas e até às vezes ornadas de plumas. (MEIRELLES, 2003, p. 48)

A baiana faceira participa das rodas de samba. Ela se enfeita com colares e usa sandálias altas. Ela é responsável por atrair fascínios. São as "cabrochas" tão cantadas nas músicas e nos carnavais. Como descreve Meirelles:

> a baiana de carnaval vem a ser uma estilização de uma baiana autêntica. Imaginemos que se prepara, num cortiço da rua Estácio de Sá, uma "cabrochinha" sestrosa, que vai tomar parte com esse traje do cortejo do bloco.....ou em outros grupos ou ranchos... (MEIRELLES, 2003, p. 38)

Quando em seu texto descreve essa baiana sestrosa, Meireles não está se referindo à baiana de carnaval da nossa classificação, ou seja, a baiana de escola de samba. A nossa "baiana de carnaval" só vai surgir mais tarde, a partir da segunda metade dos anos trinta.

1.4 **A baiana de carnaval**

A nossa questão é pensar o que antecedeu à "baiana de carnaval". Para isso procuramos entender como os modernistas representavam uma baiana e perceber que nesse momento a baiana de carnaval era a "baiana faceira". O que nos interessa é entender o momento em ela se define como tal. Ela poderá ser a reunião das duas anteriores, pois no nosso imaginário ela surge com o seu traje tradicional, na forma da baiana vendedora de acarajé, da quituteira, da baiana mãe, sem abrir mão dos decotes, trejeitos e balangandãs da baiana faceira.

Queremos identificar a partir das imagens que serão analisadas nesta dissertação as características das representações dos artistas escolhidos, procurando entendê-las como capazes de influenciar através do imaginário popular, a personagem "baiana" que, a partir da década de 1930 ocupa o cenário carnavalesco.

Para tal, será necessário entendermos o que ocorreu no Brasil na segunda década do século XX, como movimento literário e artístico. O modernismo brasileiro permite algumas reflexões ao que se refere às diferenças ocorridas nas vanguardas europeias. Precisamos, no entanto, obter certo aprofundamento com relação aos fatos daquele período e para isso, necessitamos, no capítulo a seguir trazer à tona algumas questões.

2 A ARTE BRASILEIRA E O MODERNISMO NO SÉCULO XX

O modernismo brasileiro foi originalmente polêmico por se tratar de um convite à modernização que, a partir de todas as questões relativas a esse movimento, propunha atenção a uma renovação estética. É neste momento que as questões, principalmente as literárias, se concentram na polêmica do modernismo com o chamado passadismo, que consistia na valorização do passado A partir daí alguns modernistas se preocupariam com a absorção das vanguardas europeias e também com a ruptura com o passadismo, principalmente nas artes plásticas. Entretanto, se para ser moderno não haveria a necessidade de esquecimento do passado, era necessário, usar as referências do passado para construir o estilo presente.[5]

Num segundo momento, o modernismo passaria a adotar como primordial a elaboração de uma cultura nacional, uma brasilidade e uma renovação histórica: os chamados "dois tempos modernistas" (MORAES, 1978).

A "brasilidade modernista", termo usado por Moraes, facilita o entendimento de questões importantes nas investigações sobre o assunto: a primeira seria um processo de redescoberta do Brasil como símbolo a partir das vanguardas europeias e a discussão da dependência cultural com relação à Europa. A segunda seria a inserção dessa brasilidade numa realidade nacional, que segundo o autor, muda de rumo a partir da revolução paulista de 1924.

Buscamos aqui entender as ligações do modernismo com as tendências já existentes no panorama cultural brasileiro na primeira metade do século XX. Destacando que a "renovação estética" anterior a 1924 cede lugar à preocupação de elaboração de um "projeto nacional".

Podemos apontar ainda nessa renovação, o acréscimo de um cotidiano urbano e tropicalizado, como uma tentativa de buscar uma relação com o social. Como destaca Zílio,

> descrito retrospectivamente pode parecer que o Modernismo foi um programa sistemático de renovação. Na verdade sofreu inúmeras hesitações e dificuldades diante de um ambiente

[5] Alguns autores, no entanto, defendiam os ideais passadistas como é o caso de Monteiro Lobato, para quem "todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem nem do tempo nem da latitude". Lobato prossegue afirmando que "as medidas da proporção e equilíbrio, na forma e na cor, decorrem do que chamamos sentir. Quando as sensações do mundo externo transformam-se em impressões celebrais, nós 'sentimos', para que sintamos de maneira diversa, cúbica ou futurista, é forçoso que a harmonia do universo sofra completa alteração, ou que o nosso cérebro esteja em 'pane' por virtude de alguma grave lesão. Enquanto a percepção sensorial se fizer normalmente no homem, através da porta comum dos cinco sentidos, um artista diante de um gato não poderá 'sentir' senão um gato, e é falsa a 'interpretação' que do bichano fizer um totó, um escaravelho ou um amontoado de cubos transparentes". (LOBATO, apud MORAES, 1978. p.55-56).

> cultural retrógrado com o qual rompia, mas que dele era também, enquanto reação, resultado. (ZILIO, 1982. p.38)

Algumas críticas ao modernismo brasileiro apontam para uma preocupação em extrair das telas e esculturas da época os "indefectíveis critérios e índices de brasilidade" (BRITO, 2005, p.136). É, no entanto, especialmente por essa brasilidade presente nas obras, que daremos atenção a Goeldi – pouco valorizado na época – a Portinari – que Brito chama de herói moderno "previsível" ou muito "explicável" – e a Di Cavalcanti – artista que fez de suas obras representações.

2.1 **A incorporação do popular**

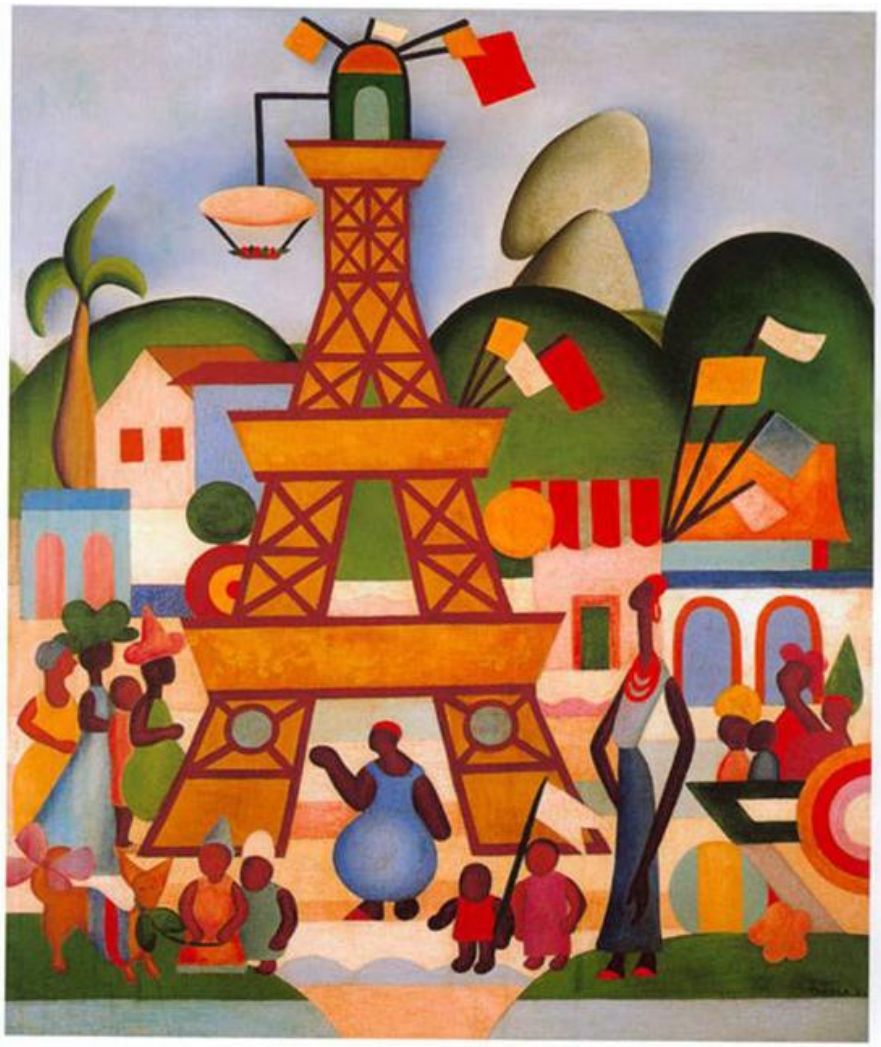
As relações dos artistas do movimento modernista brasileiro com a camada popular foram muito rasas. Elas se limitaram a algumas representações do cotidiano, boa parte levando em conta as mazelas da população sem que isso representasse uma real vivência dos problemas sociais, mas apenas servindo como tema para a obra de acordo com a proposta modernista. A intenção dos artistas era assumir uma postura nacionalista mesmo nas suas viagens à Paris. (ZÌLIO, 1997. p.48)

Tarsila do Amaral, no entanto, se descreve como a pintora de sua terra:

> "Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Quero na arte ser a caipirinha de São Bernardo brincando com as bonecas no mato" (AMARAL, Apud ZÌLIO, 1997, p. 48)

Na sua obra *Carnaval em Madureira* (Figura 2), trabalho de 1924, quando a artista regressava de sua viagem à Paris e empreendia junto com Oswald de Andrade, viagens de "redescoberta" ao Brasil (CATTANI, 2001), podemos observar um deslocamento da Torre Eiffel do seu contexto original parisiense, para o subúrbio carioca.

Figura 2- Carnaval em Madureira.



Fonte: Tarsila do Amaral. Óleo sobre tela. 76x63cm.1824.
Acervo Fundação José e Paulina,
São Paulo, Brasil

Observam-se também, na obra, negras e mulatas com chapéus e turbantes, casinhas populares, paisagem de morros, além de um cachorro. Alguns textos relatam a sua estada em Madureira na época do carnaval, bem como a construção de um coreto imitando a Torre Eiffel, armado como ornamentação do carnaval de Madureira, em 1924. Entendemos essa obra, no entanto, como um esforço de Tarsila à elaboração de obras com identidade popular.

Segundo Ferreira e Conduru (2012, p.167-168), a pintora procurou conciliar, pictoricamente, conquistas da modernidade artística europeia e tradições culturais brasileiras.

> Ao contrário de uma simples memória, portanto, Tarsila tinha incorporado na tela *Carnaval em Madureira*, as diversas versões da Torre Eiffel que vira, traduzindo ali as suas vivências tanto em Paris quanto no Rio de Janeiro, e suas rememorações desencadeadas a partir da conjunção do ideário do modernismo brasileiro como elementos presentes na festa carnavalesca do subúrbio carioca. Ou seja, pode-se dizer que no carnaval popular de Madureira já se encontrava concretizada a imagem pintada por Tarsila, assim como boa parte das questões que o modernismo procurava figurar.

As representações do povo, de suas atividades cotidianas e de suas festas populares (com forte presença negra) apontavam para uma busca de "pureza" do movimento. A própria ideia antropofágica e o sentimento nativista despertado nos artistas e intelectuais que se identificavam com a Europa fizeram com que esse grupo que antes menosprezava as expressões culturais populares começasse a perceber o homem com a sua cultura peculiar. Para Ferreira e Conduru (2012) o diálogo entre o povo e a comunidade intelectual artística é uma das marcas do modernismo que ajudam a forjar um conceito de popular.

Os limites para uma globalização nesse período não podem deixar de serem citados, bem como a relevância política que permeia a recepção das obras de arte. A discussão sobre a forma e conteúdo é recorrente no que diz respeito à representação da mulher negra pelos artistas do período em questão. Podemos dizer que o objeto vinculou-se à obra e a obra ao conceito. O reflexo da colonização, presente na representação da mulher negra de saia rodada, é a representação de uma mulher como um personagem anômico, porém com grande característica de nacionalismo. A própria exposição de Cecília Meirelles, em 1933, mostra essa preocupação de tornar as atividades do cotidiano negro objeto de estudo e de arte viável. Nessa exposição, ocorrida no Salão da Pró-Arte, no Rio de Janeiro, a autora apresentava desenhos representativos de figuras de baianas.

O trabalho de Meirelles foi resultado de grande observação da autora. O texto e os desenhos descrevem os trajes de forma etnográfica e minuciosa, em que fica clara a preocupação em introduzir no debate sobre cultura popular, as questões sobre a negritude, religiosidade e samba. Num momento em que os excessos desses tipos de manifestação eram reprimidos, como no caso do samba e da macumba, ela aborda o tema sem fazer com que ele seja entendido como exotismo e sim como símbolo de cultura popular e faz com que o próprio subtítulo que dá à exposição (Estudos do gesto e de ritmo) demonstre a inquietação em fazer uma representação das figuras em ação (Figuras 3 e 4), com uma linguagem gestual característica do tema.

Figura 3: Baiana sambando. Aquarela, nanquim e grafite sobre papel

Fonte: MEIRELLES, 2003, p. 37

Figura 4: Casal de sambistas. Aquarela sobre papel cartão.

Fonte: MEIRELLES, 2003, p.5

Meirelles ao apresentar seus comentários e desenhos na exposição faz com que se perceba o processo sincrético com relação ao catolicismo e a macumba. Acrescenta um aspecto festivo e chama a macumba de “doçura selvagem”. Ao descrever a vestimenta da baiana o faz com um misto de simbologias do ritual africano reunido à preparação para a folia. Os ornamentos e as miçangas se confundem entre o religioso e o ornamental, sem deixar de evocar o lugar artístico, e acrescenta aos negros a característica que chama de “distinção artística” (MEIRELLES, 2003).

Mesmo com a promessa de que após a primeira exposição, ela deveria ser aberta ao público (Figuras 5 e 6), isso não significava que era para a camada popular, como se pode ver no texto da notícia sobre a abertura da exposição que acompanha a ilustração da figura 4.

> Como já é de domínio público Pró-Arte realiza no sábado de Aleluia uma “noite de samba” com o concurso da Escola “Portela”. Ao mesmo tempo realizar-se-á a abertura de uma interessantíssima exposição de Cecília Meirelles, fixando os ritmos do samba através de uma grande coleção de desenhos, aquarelas e estudos; bem como as figuras típicas de baiana e do bamba. Certamente será interessante a comparação entre a concepção artística da original pintora e os modelos vivos do samba cantado e dançado pelos membros daquela escola. A exposição, nessa noite, será dedicada exclusivamente aos convidados da Pró-Arte, mas na próxima segunda-feira, às16 ½ horas, haverá cerimônia oficial de “vernissage” para a qual Cecília Meirelles reunirá, no elegante salão, os representantes da imprensa, artistas e intelectuais. A partir de terça-feira, das 11 às 17, a exposição ficará aberta ao público. (MEIRELLES, 2003, p.97)

Figura 5: Notícia da exposição de Cecília Meirelles de 1933.

NOTAS DE ARTE

Exposição Cecilia Meirelles

Como já é do dominio publico, Pró-Arte realiza no sabbado de Alleluia uma "Noite de Samba" com o concurso da Escola "Portela". Ao mesmo tempo, realizar-se-á a abertura de um interessantissima exposição de Cecilia Meirelles, fixando os rythmos do samba atravez de uma grande collecção de desenhos, aquarellas e estudos, bem como as figuras typicas da bahiana e do samba. Certamente, será interessante a comparação entre a concepção artistica da original pintora e os modelos vivos do samba, cantado e dansado pelos membros daquella escola. A exposição, nessa noite, será dedicada exclusivamente aos convidados da "Pró-Arte", mas na proxima segunda-feira, ás 16 1/2 horas, haverá a ceremonia official de "vernissage" para a qual Cecilia Meirelles reunirá, no elegante salão, os representantes da imprensa, artistas e intellectuaes.

A partir de terça-feira, das 11 ás 17 horas, a exposição ficará franqueada á visita do publico.

Cecilia Meirelles

Fonte: MEIRELLES, 2003, p.97

Figura 6. Foto comemorativa da Exposição de Cecília Meirelles de 1933

Fonte: MEIRELLES, 2003, p.97

A exposição abordava um assunto de grande interesse para o panorama intelectual da época: a integração sem preconceitos de temas populares que, conforme Meirelles pretendia, estavam longe de acontecer na prática. O interesse em inseri-los como demonstração de brasilidade, porém, favorecia aos chamados grupos populares, que se impunham cada vez mais, deixando a marginalização e adquirindo possibilidades nas definições de um novo papel na sociedade.

2.2 **A arte moderna, ícone do popular.**

Concordamos com o pensamento de Ronaldo Brito em seu texto "O jeitinho moderno brasileiro" (2005) no qual ele discorda da afirmativa de que a semana de arte moderna foi o que houve de maior importância no modernismo e que foi o seu símbolo. Nas palavras do autor,

> o que cansa e chega a irritar, contudo, é a procissão cívica da Semana, sua ascensão a símbolo de modernidade brasileira.... a obsessão por uma semana chega a nos colocar à margem do tempo. O embate com a nossa modernidade começa por exigir a superação desse fascínio plástico-literário meio piegas em favor de uma atenção intrínseca ao pensamento visual (BRITO, 2005, p.136)

Seria equivocado pensar que os artistas do movimento estavam preocupados com o popular. Acreditamos que o popular incorporou-se às obras daquele período como elemento capaz de representar uma brasilidade que se tornara necessária para a constituição da nacionalidade das obras. Não mais se repetiria na arte brasileira as características estrangeiras. Di Cavalcanti, por exemplo, após a sua visita à União Soviética e à sua filiação ao Partido Comunista, faz de suas obras uma intenção constante de preocupação com os problemas sociais.[6] As cenas épicas e de exaltação ao trabalho foram bem aceitos na época, e mais do que elementos que criariam uma identidade brasileira, eles representavam um Brasil moderno, daí a suas utilizações no cenário político da época. O artista soube também através de uma poética própria, acrescentar elementos como uma paleta diferenciada da europeia e a

[6] A repercussão internacional da arte muralista mexicana coincide com o desenvolvimento da pintura modernista brasileira. A realização por aquela, de uma arte política e de crítica social, aguça entre os artistas uma predisposição para uma arte expressiva de brasilidade e de incorporação das questões sociais.

utilização de temas como a multiplicidade étnica, criando assim com as suas obras subsídios para entendê-las com arte nacional dotadas de uma indiscutível "brasilidade".[7]

Podemos dizer que nesse momento. a arte moderna tornou-se simbolicamente popular. Os personagens nas obras dos artistas são dotados de dignidade e esse destaque para os problemas sociais não significou que Portinari quisesse fazer obras com a intenção de agradar ao populismo, mas, se utilizou das iniciativas do Estado para se tornar mais público. Em contrapartida, para o poder, eram convenientes obras que representassem o caráter populista do governo.

O popular se torna a questão principal e utilizo as observações a respeito das obras de Portinari, que mais adiante deveremos examinar com mais afinco, principalmente no que diz respeito às representações da mulher negra, simbolicamente incluída como figura popular não só por esse pintor, mas também por outros artistas.

[7] Para Zílio (1982), entretanto, faltava à arte modernista nacional o vigor, o gestual e o dramático da arte mexicana daquele período. Principalmente à Portinari que em sua "tentativa de conciliação (...) do equilíbrio clássico com o Expressionismo mexicano, parece deter-se no caricatural, que leva à leitura simplista e anedótica que faz dos pés e das mãos das figuras na sua pintura". De acordo com o autor, "se seguíssemos essa mesma lógica de leitura, poderíamos chegar à conclusão perigosa de que se a mão grande significa trabalho, a cabeça pequena significa estupidez." (ZÍLIO, 1982, p. 100) Segundo Cattani (2011), Tarsila do Amaral também visitou a União Soviética, porém, teve um engajamento de curta duração e Candido Portinari, embora também posicionado politicamente à esquerda, teve as suas obras usadas para servir a um governo ditatorial de direita, comprometendo com esse uso alguns indícios de uma arte preocupada com uma modernidade radical. Talvez isso se devesse ao fato que dentre outros modernistas, Portinari apresentava certo conservadorismo formal.

3 A BAIANA COMO ESPAÇO DO POPULAR E COMO SIGNIFICADO DE BRASILIDADE

Para a Escola de Belas Artes os anos 30 foram de reflexão e tomada de rumo com relação ao afastamento de um modelo acadêmico e a absorção dos princípios modernistas. A participação dos artistas no concurso de Cartazes do 1º Baile de Gala do Teatro Municipal, vai favorecer esse entendimento.

As decorações de rua, embora já existente desde meados do século XIX, como ação dos grupos de moradores de algumas regiões, com a finalidade de atrair os grupos de foliões (FERREIRA; 2012), vai se oficializar no início do século XX, tendo como principal espaço a Avenida Rio Branco, inaugurada anos antes, e palco principal das atividades dos foliões.

A partir da terceira década do século as ornamentações se estendem aos salões dos bailes. Foram as disputas para a autoria das execuções e os temas, normalmente oriundos da arte moderna e de fatos históricos, que moveram os artistas da Escola de Belas artes. Como destaca Guimarães (2012, p. 72),

> a primeira decoração para o baile de gala do Teatro Municipal concentrou as atenções naquele ano de 1932, tendo em vista sua privilegiada posição no programa de eventos carnavalescos da prefeitura. Durante as décadas de 1930 e 1940 os salões e as ruas se dividiriam entre temas bastante convencionais, inspirados em motivos carnavalescos consagrados, como pierrôs, colombinas e máscaras, e os motivos típicos nacionais, a baiana, a mulata e o malandro. Trazidas pela força do cinema e da globalização cultural, as imagens de Carmem Miranda e do Rei Momo dividem a tarefa de adornar o Obelisco da Avenida Rio Branco em 1949.

Nota-se, no entanto, que as decorações para o carnaval, por exemplo as do Teatro Municipal, em 1932, idealizada por Gilberto Trompowski, ainda eram um pouco tímida no que se refere aos personagens típicos nacionais.[8]

Repare que a personagem baiana (figura 7) é a única figura nacional dentre outros elementos fantasiados representados num dos painéis decorativos do baile (TURANO; FERREIRA, 2013, p. 77),

[8] Sobre o tema decoração das ruas no carnaval ver também Guimarães (2015).

Figura 7 - Croqui da decoração

Legenda: Figura criada por Gilberto Trompowski para o baile do Theatro Municipal de 1932; note-se a imagem de baiana, única personagem "brasileira" do grupo, entre mexicanas, espanholas e nobres venezianos.

Fonte: O Globo, 5 de fevereiro de 1932. Apud TURANO e FERREIRA; 2013. p.77.

Esses concursos, segundo Guimarães, eram momentos de celebração que anunciavam o "tempo carnavalesco". Cada vez mais os temas escolhidos, como os motivos típicos nacionais, dentre eles a figura da baiana eram de grande simbologia nessas ornamentações.

Ainda no que diz respeito às ornamentações carnavalescas, Guimarães (2015) chama de "hibridações carnavalescas" a absorção das mudanças culturais e intelectuais nestes cenários.

Nos carnavais dos anos 40, ocasião do desaparecimento da Praça Onze, muitas modificações urbanísticas ocorreram no cenário carnavalesco. O lugar onde antes era a praça recebeu uma decoração à altura daquele momento com o título "A última audiência da baiana", uma ornamentação que mostrava uma baiana sentada num trono colocado no meio de um pandeiro (SÉRGIO CABRAL, apud GUIMARÃES, 2015, p. 140)[9]. No Carnaval de 1942, a partir da junção de diferentes tradições, a decoração da Praça Paris apresentava imagens do cinema infantil, dentre elas, a personagem Olívia Palito vestida de baiana e com balangandãs (GUIMARÃES, 2015, p. 148).

Gilberto Trompowski participou durante muitos anos dos concursos, bem como foi responsável pela primeira ideia da baiana de Carmem Miranda quando esta cantava a música

[9] Tanto "A última audiência da baiana" quanto "Baianas, malandros, pandeiros e serpentinas", título da decoração da Av. Rio Branco daquele mesmo ano, faziam da baiana um dos elementos característicos dessa festa que, segundo Guimarães (2015), se tornariam definitivamente os símbolos do espaço urbano.

de Dorival Caymmi. Assim a cantora relata, anos mais tarde em entrevista à revista *O Mundo Ilustrado*, de 29 de dezembro de 1954:

> A Urca foi meu trampolim. Nessa época, nem sonhava em vestir uma baiana... Acontece de me apresentar cantando 'O que é que a baiana tem?' e a letra da música explicava que ela tinha isso, tinha aquilo, coisas que a minha fantasia precisava ter. Então pedi ao *Trompowsky* que desenhasse uma baiana para mim. Foi a minha primeira fantasia. Era branca, com uma barra preta e um Pão de açúcar ao lado. Para completá-la, comprei na Avenida Passos uns colares de mil e quinhentos réis e duas cestinhas de sete mil réis. Sentindo o sucesso que a originalidade da vestimenta e a beleza da música brasileira fariam nos Estados Unidos, Sonja Henie – a madrinha do meu sucesso - insistia tenazmente com Schubert para me contratar... (CAYMMI, 2001, p. 143)

A vestimenta de Carmem Miranda com certeza se tornaria conjunto de elementos do imaginário sobre baianas que, durante muito tempo persistiria na mente das pessoas.

3.1 **O imaginário popular na figura da baiana nas obras dos artistas modernos**

> Se no início do século XX, a baiana estava à margem e era percebida pelas elites como elemento socialmente subversivo, ela foi posteriormente eleita como um dos tipos sociais emblemáticos do ser brasileiro e conduzida ao centro do imaginário nacional. (CONDURU, 2013. p. 46)

Quando nos referimos ao "imaginário" da figura da baiana nas representações, é preciso dar alguns esclarecimentos a respeito desse termo.

O que pensamos de alguém ou de algo não é o que é em si, e sim uma mistura de sentimentos de observações e de experiências. Esse misto de sensações é mutável e pode ir se transformando conforme o tempo, disposição ou sensibilidades. As memórias são dinâmicas e muitas vezes desordenadas.

A imagem e o símbolo não são o objeto em si, mas apenas suas representações. O simbólico faz parte da vida, é o que se percebe da realidade da sociedade e pode mobilizar as relações. Ele é necessário para a vida humana e se estabelece como um sistema de valores evocando sentimento. O imaginário, no entanto evoca o simbólico para existir. Segundo Laplantine e Trindade, o imaginário seria "a solução fantasiosa das contradições reais". Para os autores,

> o imaginário, (...) de maneira geral, é a faculdade originária de pôr ou dar-se, sob a forma de apresentação de uma coisa, ou fazer aparecer uma imagem e uma relação que não são

> dadas diretamente na percepção. Ao contrário de Castoriadis, que afirma ser o imaginário a capacidade de "produzir" uma imagem que não é e nunca foi dada na percepção, consideramos que a imagem é formada a partir de um apoio real na percepção, mas que no imaginário, o estímulo perceptual é transfigurado e deslocado, criando novas relações inexistentes no real. O imaginário faz parte da representação como tradução mental de uma realidade exterior percebida, mas apenas ocupa uma fração do campo da representação, à medida que ultrapassa um processo mental que vai além da representação intelectual ou cognitiva. (LAPLANTINE e TRINDADE, 1996. p. 7)

Quando no presente texto discorremos sobre o imaginário da figura da baiana, tratamos da forma da tradução mental da figura dessa personagem a partir da realidade percebida pelos artistas modernistas e por eles representada nas obras. Estas representações a nós fornecidas são dotadas de simbologia. Quando pensamos em baianas, evocamos o simbólico que dela conhecemos, da realidade que nela percebemos. A construção dessa realidade elaborada pelos artistas nas suas obras é que dará origem ao imaginário sobre o qual nos debruçamos.

As representações dão corpo ao imaginário da roupa e das características da personagem baiana. A vantagem da representação da imagem da baiana, é que ela ao mesmo tempo vai servir de evidência para a construção de uma cultura cotidiana. Como explica Burke (2004, p. 99), imagens são especialmente valiosas na reconstrução da cultura cotidiana das pessoas comuns. O valor de imagens como evidência para a história do vestuário é inquestionável. Alguns itens da vestimenta sobreviveram por milênios.

A história das mulheres, segundo Burke teve que ser escrita em contrapelo das fontes de arquivo (ela eram feitas por homens e expressavam interesses masculinos) e sendo assim com a ausência de documentos oficiais, os historiadores voltam-se para imagens que as representasse de forma natural, em atividades cotidianas em diferentes épocas.

As obras dos artistas escolhidos para este estudo serão as nossas fontes para entendermos porque os mesmos escolheram essas mulheres como tema de seus trabalhos e o que isso representa para nós hoje como memória e como reflexão.

3.2 **Obras a serem analisadas**

Escolhemos algumas obras de representatividade de cada um dos artistas. A intenção não é o aprofundamento da historiografia destes artistas, muito menos fazer comparações de estilo. Nosso objetivo é o de perceber seu envolvimento na tarefa de constituir uma relação de brasilidade na época modernista, mostrando a construção de um imaginário popular da personagem baiana. Cada um dos artistas que escolhemos para este estudo tem muito a acrescentar para a identificação desta que se tornou um símbolo de resistência, de afirmação de afro-descendência, de religiosidade, poder e presença constante nas festividades carnavalescas.

Inicialmente nos dedicaremos à análise de algumas obras de Goeldi. Faremos o mesmo com as de Portinari e a seguir com as de Di Cavalcanti. É possível identificar, nas obras escolhidas, os tipos de baiana que nos fizeram chegar a nossa classificação. Esses artistas ajudaram a compor o imaginário da baiana, seja ela a mãe ou a mulata faceira. A baiana de carnaval, essa vai surgir a partir da justaposição dos elementos inerentes às outras duas.

3.2.1 Oswaldo Goeldi

> A força de Goeldi reside justamente na capacidade de fazer o mundo confirmar o seu eu, dobrar-se a sua verdade singular – o que ele nos apresenta próximo e patente é um real casual e insólito, sóbrio e patético, vagamente povoado de personagens solitários e aflitos. (BRITO, 2005, p.395)

Como Goeldi, considerado um artista das metáforas de angústia e melancolia seria referência para representações de figuras de baiana? Esta inquietude intrigante que causa estranheza é que nos seduz ao olharmos algumas de suas obras.

Em trabalho recente, Conduru (2012) discorreu sobre as representações de Goeldi, principalmente da obra *Baiana doceira* (Figura 8) de tiragem póstuma, porém, datada como

feita em torno de 1929.[10] Neste texto ele faz comparações dessa obra com outra obra de Di Cavalcanti, *Brasil em 4 fases* que, embora de mesmo tema e também pertencente ao período do que chamamos de modernismo brasileiro, é datada de 1965. Como o nosso foco é a primeira metade do século XX, optamos por não incluir essa segunda gravura em nosso estudo. A *Baiana doceira* de Goeldi traz com ela uma relação de pertencimento de seu autor às questões de brasilidade e a valorização dos símbolos característicos da negritude como critérios que o modernismo adquiriu.

Figura 8 - Baiana doceira 11,5x14,3cm. 1929 -

Fonte: Coleção Hermann Cumerly centrovirtualgoeldi.com

A mulher negra doceira, a que chamamos de "mãe baiana" está aí caracterizada com indumentária correspondente a uma comerciante. Com o seu pano da costa e turbante, essa personagem continua não só fazendo parte do nosso imaginário, mas faz parte de nossa realidade quando, ao andar nas ruas de algumas cidades brasileiras, como Salvador ou Rio de

[10] Conduru refere-se a esta gravura entalhada por Goeldi, como uma tiragem póstuma feita por José Maria dos Reis Júnior, a partir de uma matriz adquirida de Marcelle J.dos Reis e autenticada por Béatrix Reynal. O título, *Vendedora sentada I* foi atribuído depois da morte do artista, pois outra imagem aparece nos sítios da biblioteca Nacional, onde é identificada com o nome de *Baiana doceira*. No Centro Virtual Oswaldo Goeldi, a sua identificação é como *baiana* e ela aparece como sendo feita em 1929.

Janeiro, nos deparamos com ela, sentada na rua, comerciando seus doces e acarajés. O mesmo pode-se ver na obra representada na figura 9, onde a negra baiana aparece sentada, rodeada por outros comerciantes.

Figura 9: Baiana 1,3x14,5cm – Xilogravura – 1929.
centrovirtualgoeldi.com

Ainda nas representações de Goeldi, a necessidade de trabalho das mulheres é evidenciada juntamente com as relações naturais com a comunidade e com o processo de transformação e de conciliação com o componente africano da população que deveria ser utilizado como forma de afirmação aos ideais modernistas de brasilidade.

Em Goeldi, no entanto, há uma dramaticidade na cena. A xilografia de nome *Baiana* apresentada na figura 10 também é dotada de símbolos. A indumentária da baiana a vagar pela cidade noturna está "completa" com a saia, a bata, o pano da costa e o turbante; além de segurar na mão esquerda uma bengala. Os seres que, nas obras de Goeldi "ninguém sabe quem são, nem donde vieram, nem para onde se dirigem, e que fazem da noite sua protetora, porque estão na insônia da solidão..." (FERRAZ, apud CONDURU, 2013, p. 44) se apresentam também assim nas representações de baianas.

Figura. 10 – *Baiana* – Xilogravura 11x10 cm – 1930.

Fonte: Coleção Ary Ferreira de Macedo - centrovirtualgoeldi.com

A figura 11 tem características que foram descritas no início deste texto a partir dos relatos de Veloso (1983). As mulheres negras eram capazes de desempenhar papéis de liderança na comunidade e servir como intermediária de relações conflituosa. Nesta obra, intitulada *A intriga*, a baiana surge como detentora de manobras de articulação. As estratégias de sobrevivência dessas mulheres eram justamente pautadas na liberdade que elas tinham para circularem livremente pela cidade.

Figura 11 - *Intriga* - 12,5x11,0cm C.

Fonte: Coleção Marilu Cunha Campos dos Santos - 1930
centrovirtualgoeldi.com

É essa liberdade que delimita o espaço entre a mulher negra, trabalhadora, de liderança informal e a mulher burguesa (Figuras 12 e 13). A primeira se realiza no espaço da rua, sujeito aos seus afazeres e prazeres que ela proporciona. A rua que se transformava em uma espécie de lar onde muitas vezes se comia, dormia e trabalhava (VELOSO 1990, p. 214). Isto não acontecia com a segunda que se cerca de imposições externas de comportamento.

Chamamos atenção para essas imagens que, como poucas do artista, são de composição colorida, uma inovação técnica, não perdendo, porém, o aspecto sombrio peculiar das suas obras.

Figura 12: Baiana. Xilografia à cores com detalhes em nanquim à pincel.

Fonte: Coleção Hermann Cumerly – c.1932
centrovirtualgoeldi.com

Figura 13: Baiana – Bico de pena e aquarela – 27,5x25,5cm – 1941

Fonte: Coleção Frederico Mendes de Moraes. centrovirtualgoeldi.com

Para nós, Goeldi consegue destacar algumas questões que envolvem o imaginário da baiana, principalmente no que diz respeito à que chamamos de “baiana mãe” da nossa classificação. Talvez essa percepção se deva à sua estada em Salvador na época da Segunda Guerra Mundial e observação das atividades cotidianas das baianas e seu vai-e-vem nas ruas. Nesta época ele pintou aquarelas e misturou técnicas, obtendo trabalhos com um colorido não intenso, porém bastante diferentes das suas gravuras anteriores de mesma temática. As vestimentas nestas duas últimas imagens são compostas, além da roupa, por um acessório muito usado pelas mulheres afro descendentes: o balaio sobre a cabeça. O equilíbrio necessário para carregá-lo é de certa forma, particular dessas mulheres. A baiana de Goeldi, apesar de algumas delas terem sido criadas no início dos anos 40, é fundamental para entendermos o papel desempenhado por essas personagens.

3.2.2 Cândido Portinari

Ao retornar ao Brasil em 1930, após dois anos de estudos na Europa, resultado do prêmio de viagem ao exterior do Salão Nacional de Belas Artes, Portinari já não estaria tão comprometido com as diretrizes acadêmicas (OLIVEIRA; PEREIRA; LUZ, 2008). Ele pintara apenas algumas naturezas-mortas. Não que tivesse rompido totalmente com o academicismo, mas já assimilara algumas soluções de vanguarda em detrimento de conceitos clássicos.

Num universo em torno de 62 obras apresentando figuras de baianas, foram escolhidas aquelas compreendidas no período de 1932 a 1948 e que corroboram nossa intenção de identificar elementos que constituiriam um imaginário do que seria uma baiana. São obras em sua maioria elaboradas em óleo sobre tela, na maioria das quais podemos perceber que os traços fisionômicos não são representados. A indumentária, no entanto, é feita de forma bastante minuciosa. Observamos que a maioria das obras que se referem às baianas são pintadas fora de seu contexto, pois, os cenários geralmente são paredes ou paisagens.

A figura 14, por exemplo, corresponde a representação de uma boneca que, segundo o Museu Virtual do Projeto Portinari, pertencia à esposa do artista, mas nela podemos identificar muitas características conhecidas da personagem baiana, tais como turbante,

decote, saia com babados, brincos e colar. O que chama atenção são as serpentinas amarelas e lilases jogadas ao chão e ao lado, características de objetos relacionados com o carnaval. A obra, de 1932, apesar de ser a representação de uma boneca, faz alusão ao carnaval e ao lúdico permitindo-nos deduzir, desse modo, que ela se assemelha à indumentária presente no Carnaval contemporâneo à execução da pintura.

Figura 14 - Baiana - óleo sobre tela 38x46 – 1932

Fonte: http://www.portinari.org.br

A obra reproduzida na figura 15, além da roupa, não possui nenhum tipo de adorno, mas é óbvia a identificação com a personagem. A guisa de comparação, se compararmos esta à baiana da figura 16 (que excepcionalmente coloquei neste texto, mesmo tendo sido realizada no ano de 1953, tendo em vista não ser esse nosso período em questão) a representação é similar, excetuando-se o cenário da primeira onde se pode ver um céu em *dégradée*. Não há um contexto de pertencimento. Porém a ausência de adornos na primeira e os diferentes posicionamentos dos "panos da costa" e os coloridos diferentes, talvez possam ter referência à religiosidade[11]. "O pano da Costa é mais do que um elemento decorativo no traje da baiana: é um símbolo." (TORRES, 2004, p.435). Ele é o elemento com que ela se destaca. Podemos dizer que é o que lhe dá distinção.

[11] O candomblé exerce papel decisivo sobre o colorido pano da Costa. Embora obedecendo aos preceitos de cores que o rito prescreve como peculiares a cada orixá, a tonalidade encontra margem ampla de variação dentro de cada cor, e as preferências se inclinam acentuadamente para os tons vivos. (TORRES, 2004, p. 432)

Figura 15 - *Baiana* - óleo sobre tela 18x14cm – 1935 -

Fonte: http://www.portinari.org.br

Figura 16 - Baiana - óleo sobre tela 61x50cm – 1953

Fonte: http://www.portinari.org.br/

Nessas telas de Portinari, a imponência das figuras e a riqueza na escolha das cores chamam a atenção para o elemento simbólico que é o pano da costa. Torres (2004) discorre sobre a origem desse elemento que carece de documentação.[12]

> A expressão "pano da Costa" tem curso nos Estados de Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro e no Distrito Federal, onde se acham os mercados que com mais intensidade e mais prolongadamente estiveram em relações com a África. Chama-se ao pano, "da Costa" como se dizia dos demais produtos importados da África e que tinham uso popular: sabão da Costa, limo da Costa, búzio da Costa, muito embora a origem de alguns deles seja vária e ainda controversa. A princípio estendia-se a denominação a todos os tecidos importados da África, qualquer que fosse a sua aplicação; o uso lhe foi restringindo o campo até a limitação ao xale. (TORRES, 2004. p. 417)

> O pano da Costa é (...) uma peça de vestimenta tecida de algodão, lã, seda ou ráfia — às vezes em dupla associação desses elementos — que a crioula baiana deita sobre pontos diversos das suas vestes, às vezes, ajustando-o ao corpo em formas convencionais e relativas às diferentes funções que se apresta a desempenhar momentaneamente. É, em suma, um xale retangular, cuja disposição informa ao que vai a sua portadora. (TORRES, 2004. p. 419)

Observamos que, para Portinari, a ênfase a esse elemento do vestuário dá singularidade à sua forma de representação, não só como a figura de baiana mãe, mas como uma figura mantenedora das tradições.

A representação de 1940 (Figura 17), feita em óleo sobre madeira, em plena Segunda Grande Guerra, chama atenção para uma baiana em tons de *dégradée*, onde as cores aportam certo romantismo à cena. Assim como em outras composições, o cenário não nos define a baiana, apenas alguns elementos como balões soltos no ar e uma flor à direita da personagem sugerem um ar pueril. Ali estão sempre presentes, no entanto, os elementos simbólicos, principalmente o pano da Costa e os balangandãs.

[12] Ela o faz por volta de 1950 e esse documento recuperado pela pesquisadora Januária Mello fez parte dos textos dos Cadernos Pagu nº 23 de 2004.

Figura 17 – Baiana - óleo sobre madeira - 15x12,5 cm – c.1940

Fonte: - http://www.portinari.org.br/

Crianças também são baianinhas e, representadas por Portinari, nos permitem entender a figura da baiana como uma perpetuação desse poder feminino e as tradições culturais passadas para gerações seguintes. A primeira baianinha (figura 18), num cenário mais sóbrio, é como uma reprodução, em escala menor, da baiana adulta e a segunda (Figura 19) é como uma fantasia, num cenário inventado de morros coloridos.

Figura 18 – Baianinha - óleo sobre tela - 73,5x60 cm -1936

Fonte: - http://www.portinari.org.br/

Figura 19– Baianinha – Guache - 26,3x29 cm – 1941

Fonte: http://www.portinari.org.br/

Enfim, Portinari também retrata a baiana mãe, a cuidadora, contrastando com as mulheres de segmentos diferentes da sociedade (Figuras 20 e 21). É o retrato de uma mulher negra com as crianças. O nome das telas se impõe a partir da questão da negritude, das roupas e da intenção. A mulher pobre que garante o sustento daquelas crianças. Elas garantem sua autonomia inclusive com as suas crianças. Essas duas obras não são apenas representações simbólicas de baianas. Essas se definem como retratos de um segmento cultural

Figura 20 - Baiana e crianças - Óleo sobre tela - 73,5x70,0cm – 1936

Fonte: http://www.portinari.org.br/

Figura 21 – Baianas - óleo sobre tela - 43,5x60 cm 1940 –

Fonte: http://www.portinari.org.br/

Note-se a ausência de traços fisionômicos na composição da figura 20. Porém na figura 21 esses traços são parcialmente reconhecíveis, mas não claramente. Existe a presença também de uma figura feminina nas costas da mulher em destaque na tela. A representação sugere também um movimento como se elas estivessem prontas para sair, e no baú ao lado, a guarda de seus pertences.

Nas figuras 22 e 23 temos representações de baianas em posição de venda de quitutes. A primeira (figura 22) apesar de não estar com seu tabuleiro permanece em pose de espera. A sua indumentária não está “completa”. Há ausência de um pano da Costa, mas percebe-se a presença de um turbante. Pés descalços e feições não definidas.

Figura 22 – Baiana - crayon sobre papel pardo - 48x35 cm – 1941

Fonte: http://www.portinari.org.br/

Figura 23– Baiana - óleo sobre papelão - 38x46 cm – 1948 -

Fonte: http://www.portinari.org.br/

A segunda, porém (figura 23), em atividade e com vestimenta completa, retrata também a mulher baiana em pleno comércio de suas mercadorias.

É possível, com o conjunto de obras de Portinari que aqui foi observado, reconhecer a importância estética do seu trabalho e de sua forma de contribuir para a memória cultural. No nosso caso no que diz respeito às baianas, o artista soube retratá-la na sua forma simbólica mais condizente com o imaginário que ora temos sobre essa personagem.

3.2.3. Di Cavalcanti

As obras de Di Cavalcanti não são necessariamente sobre "baianas". Na nossa pesquisa sobre a produção desse artista, no período em questão, não identificamos nenhuma obra com o nome de baiana. Este artista, porém, foi escolhido para nossa análise, pois mesmo que não literalmente tenham sido nomeadas de baiana, algumas de suas obras identificam a personagem da mulher, bem como as representações das festas remetem não à indumentária, mas sim ao comportamento e trejeitos.

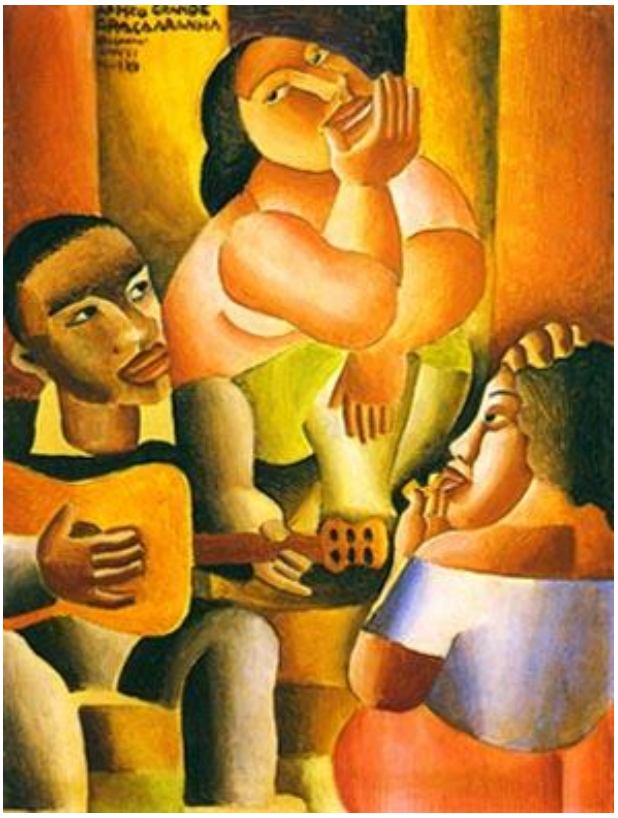
Com o mesmo título – "Samba" – as obras das figuras 24 e 25 identificam a mulher afro-brasileira como um personagem sensual. Foi nesse caminho que o artista seguiu principalmente após o seu retorno de Paris. Naquele momento havia um cenário de negrofilia[13] que muitos artistas estrangeiros modernos estavam seguindo na Europa e esse contato favoreceu o seu trabalho, principalmente porque a partir da afro-brasilidade ele poderia representar a cultura popular no modernismo brasileiro. A figura da mulata foi o caminho para isso. Conduru destaca que, para o pintor, a mulata é símbolo do povo e do gosto popular, símbolo de união nacional. Nas palavras de Di Cavalcanti. "a mulata (...) é um símbolo do Brasil. Ela não é preta nem branca. Nem rica nem pobre. Gosta de música, gosta do futebol, como nosso povo". (Di Cavalcanti, apud CONDURU, 2013. p. 39)

[13] Sobre o tema negrofilia ver ARCHER-TRAW (2000).

Figura 24 - Samba - Óleo sobre tela 177x154 cm 1925 - Di Cavalcanti

Fonte: http://www.dicavalcanti.com.br/samba45.htm

Figura 25 - Samba - Óleo sobre tela – 63x48 cm 1928 -



Fonte: http://www.dicavalcanti.com.br/samba43.htm

Eram comuns nas obras de Di Cavalcanti as representações de festas com dança, e violão. Nelas a presença da mulher representa dinâmica social e nos remete á mulher faceira, à cabrocha. A letra da música de João Gilberto nos ajuda a entender essa figura tantas vezes interpretada pelo artista, muitas vezes chamado "o pintor de mulatas". (PIMENTA; CAMACHO Apud CONDURU, 2013, p. 44)

> Baiana é aquela/ Que entra no samba de qualquer maneira/ Que mexe remexe/ Dá nó nas cadeiras/ Deixando a moçada com água na boca./A falsa baiana quando entra no samba/ninguém se incomoda /Ninguém bate palma/ Ninguém abre a roda/ Ninguém grita: "oba"!/ salve a Bahia senhor/ Mas a gente gosta/ quando uma baiana/ Samba direitinho/ De cima pra baixo/ Revira os olhinhos/ Dizendo "eu sou filha de São Salvador". (A falsa baiana – João Gilberto)[14]

Na figura 26, está representada detalhe da obra referente ao mural do Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro. Nela podemos reconhecer a figura da baiana um pouco mais caracterizada. Podemos observar que as baianas presentes na composição estão com a saia rodada, bata, pano da costa, e cesto na mão.

Intitulada *Baile popular*, a obra, revela a intenção de se colocar a mulher no contexto das festas, porém sem destituí-la dos atributos que a faz ser vista como baiana.

[14] Disponível em: http://www.cifraclub.com.br/joao-gilberto/falsa-baiana/

Figura 26 - Baile popular - óleo, 4,5m x 5,5m – 1931

Fonte: Mural do Teatro Joao Caetano (detalhe)

A obra da figura 27 é também mais um detalhe do painel do Teatro João Caetano. Nela podemos ver outras mulheres componentes da festa retratada. Elas cantam e dançam e essa obra nos relembra os textos anteriormente citados onde a figura dessa mulher na vida cultural da cidade não foi coadjuvante. Ela participou ativamente para a formação de um modelo de festa popular. Como ressalta Gomes,

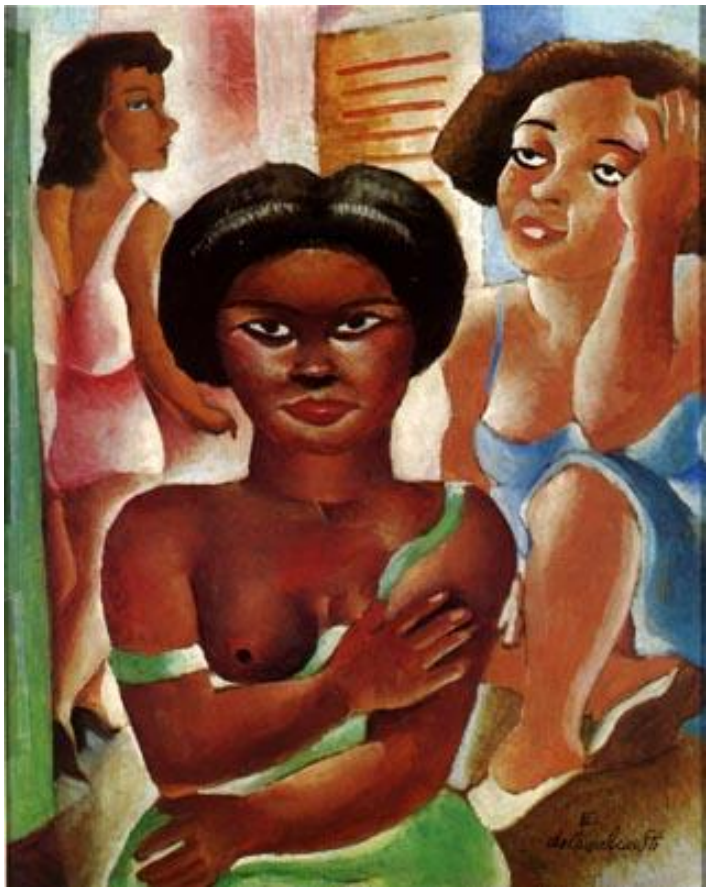
> muitas das Tias Baianas se destacaram por seus belos cantos e por atuarem com pastoras no mundo do samba. (...) Além de ressaltar a habilidade de algumas mulheres como cantoras, entra em cena um lugar até agora não explorado, a percussão (...) era do grupo de baianas que atuavam na Cidade Nova e gostava de cantar modinhas. (GOMES, 2010. p. 975-976)

Figura 27 - Baile popular - óleo, Detalhe do painel - 1931

Fonte: Mural do Teatro João Caetano

Finalizando, a figura 28, intitulada *Mulatas*, serve para ratificar a representação da mulher e seus atributos físicos e entendermos que, para a construção de um imaginário da mulher que chamamos de baiana, se torna necessário perceber todas as possibilidades de momentos culturais nos quais ela esteve envolvida, bem como a disposição estética de cada um dos artistas que aqui citamos. A figura da mulata permanece no nosso imaginário, deixando espaço, porém, para outros tipos de perfis que irão dar origem ao que podemos pensar sobre o que é ser baiana.

Figura 28 - Mulatas - Óleo sobre tela - 50x29 cm – 1927 -



Fonte: http://www.dicavalcanti.com.br/anos20/obras_20/mulatas.htm

CONCLUSÃO

No início deste trabalho comentamos o quanto era importante identificar as questões que envolvem o imaginário da personagem “baiana”. Nessa tarefa entendemos ser necessário buscar antecedentes na arte que nos dessem subsídios para entendê-la como elemento capaz de abarcar uma série de características simbólicas de brasilidade que dá à personagem a garantia de pertencimento no cenário cultural artístico e carnavalesco. Não foi nossa proposta estudar com aprofundamento os artistas modernos, mas sim, a representação por alguns deles da figura da mulher negra que denominamos “baiana”. Para tanto foi necessário entender o deslocamento para o Rio de Janeiro das “tias”, no fim do século XIX junto com a massa de ex-escravos oriundos da Bahia. Primeiro para o bairro da Saúde e logo depois para a região do Campo de Santana, estabelecendo um grupo de mulheres socialmente importantes para a preservação de valores de tradição africana, dentre eles o religioso.

Trouxemos à discussão a situação da mulher no início do século XX e a realidade de sua participação na sociedade, com destaque principalmente à participação nas festas carnavalescas e a aquisição da liberdade para essa participação.

Observamos algumas obras representativas da mulher negra e identificamos conforme o nosso objetivo, que essas obras trazem com elas uma diversidade de informações que incorporam os perfis de baiana mãe e baiana faceira e que esses perfis nos ajudam a imaginar a personagem “baiana do carnaval” a partir dos anos trinta do século XX.

Foi importante compreender que a partir dos artistas brasileiros do início do século XX e seus objetivos de incorporação do popular, estabeleceu-se uma dinâmica que traria as expressões populares ao topo das aspirações intelectuais e que essa dinâmica favoreceria as camadas populares no sentido de fazer com que essas ganhassem legitimidade e adentrassem no cenário social daquela época.

O modernismo brasileiro levou a sociedade a debater e questionar os valores simbólicos e renovar seu sistema de produção (ZÍLIO, 1997). Sendo assim as obras de representação da figura da mulher por esses artistas, traz à tona ainda hoje na contemporaneidade, debates sobre a simbologia dessa personagem presente no cotidiano e figura importante ainda por muitos anos no carnaval carioca. Ainda que com todos os excessos e modificações, concessões e ressignificações, a tradição a acompanha e a fará cada vez mais presente na representação da arte popular.

Apesar disso, entendermos que a baiana de carnaval atualmente parece estar livre da tradição (ARAÚJO, 2011, p. 215) e quando dizemos livre queremos nos referir à algumas criações que não levam em conta algumas características na fantasia que consideramos tradicionais. Cabe-nos ressaltar que o imaginário da vestimenta da baiana de escola de samba, dotado de criatividade, segue procurando não perder elementos principais que a colocam com a denominação de “baiana”. É justamente essa tradição que a faz permanecer até hoje no cenário carnavalesco.

Entendemos que, a “baiana” foi eternizada pelo seu vestuário, por meio dos signos estéticos, culturais e sociais que ele compunha (MOURÃO, 2011, p. 215). Sabemos também que a baiana de escola de samba, igualmente à festa carnavalesca, está cada vez mais em processo de modificações e de hibridizações.

Identificamos que os elementos visuais tão reconhecidos na indumentária da baiana estejam sendo preteridos por questões diversas em algumas escolas de samba, o que compromete a manutenção das características do imaginário simbólico dessas mulheres nessas agremiações.

Finalmente, esperamos que a partir deste texto possamos entender a personagem baiana não só como reverência aos grupos de mulheres desfilantes nos ranchos cordões, mas como personagem dotada se significações não só dentro da escola de samba, mas entende-la como personagem símbolo de resistência e de memória cultural afro-brasileira.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Arte e sociedade no Brasil de 1930 a 1956*. São Paulo: Callis, 2010.

ARAÚJO, Vânia Maria Mourão. *Yes, nós temos baianas*: o processo da personagem baiana de escola de Samba no século XX. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

ARCHER-TRAW, Petrine. *Negrophilia*: avant-garde Paris and black culture in the 1920. New York: Thames and Hudson, 2000.

BRITO, Ronaldo. O jeitinho moderno brasileiro. In _____. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular, história e imagem*. São Paulo: EDUSC, 2004.

CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi*: o mar e o tempo. São Paulo: Editora 34, 2001.

CATTANI, Icleia Borsa. *Arte moderna no Brasil*: constituição e desenvolvimento nas artes visuais (1900-1950). Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim*: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque. São Paulo: Ed. UNICAMP, 2001.

CONDURU, Roberto. *Perolas negras*: primeiros fios. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2013a.

_____. Pérolas da liberdade: joalheria afro-brasileira. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.10, n.1. maio, 2013b.

_____. Feitiço gráfico: a macumba de Goeldi. In: NUCLEAR. *Livro do colóquio de História da Arte do Núcleo de Livres Estudos de Arte e Cultura Contemporânea* (NUCLEAR), Rio de Janeiro, 2010.

DI CAVALCANTI. São Paulo: Círculo do Livro, [19--?]. (Grandes artistas brasileiros).

_____. *Cronista de seu tempo*: desenhos de 1921-1964 (catálogo da exposição). São Paulo: MAC-USP, [19--?].

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

_____. *Inventando carnavais.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

FERREIRA, Felipe; CONDURU, Roberto. Carnaval em Madureira: modernismo e festa popular no Brasil. In: FERREIRA, Felipe. *Escritos carnavalescos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

FERREIRA, Felipe; TURANO, Gabriel da Costa. Incômoda vizinhança: a Vizinha Faladeira e a formação das escolas de samba no Rio de Janeiro dos anos 30. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.10, n.2, p. 65-92, nov. 2013.

GERALDO, Sheila Cabo. *Modernidade extraviada*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. Tias Baianas que lavam, cozinham, dançam, cantam, tocam e compõem: um exame das relações de gênero no samba da Pequena África do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX. *Anais do SIMPOM*, n. 1, 2010.

GONÇALVES, Renata de Sá. *Os ranchos pedem passagem: o carnaval do Rio de janeiro do começo do século XX*. Rio de Janeiro. 2003. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) - IFCS, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

GUIMARÃES. Helenise Monteiro. As decorações carnavalescas cariocas, um breve histórico. *Arte & Ensaios*, 2012: 70-79.

_____. *A batalha das ornamentações*: a Escola de Belas Artes e o carnaval carioca. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

MATOS, Maria Aparecida Donato de. *Mãe baiana, corpo-linguagem:* um estudo sobre o mito na cultura do samba do Rio de Janeiro. 2007. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

MEIRELLES, Cecília. *Batuque samba e macumba:* estudo de gesto e de ritmo 1926-1934. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista*: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Funarte, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1983.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes; LUZ, Ângela Ancora da. *História a Arte no Brasil:* textos de síntese. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

PEREIRA, Cristiana Schettini. Os senhores da alegria: a presença das mulheres nas grandes sociedades carnavalescas cariocas em fins de século XIX. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (Org.). *Carnaval e outras f(r)estas:* ensaios de história social da cultura. Campinas: Editora Unicamp, 2002.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformação do samba no Rio de Janeiro 1917-1933. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

SILVA, Claudinei Roberto da; PAIVA, Marcelo Cardoso de; SILVA, Rodrigo da (Org.). *Olhar modernista:* uma viagem pelo modernismo no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Caixa Cultural, 2012.

SOIHET, Raquel. *A subversão pelo riso*: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 2008.

TORRES, Heloísa Alberto. Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana. *Cadernos Pagu*. Campinas, n. 23, p. 413-467, dez. 2004.

VELLOSO, Mônica. As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Revista Estudos Históricos*, v. 3, n. 6, p. 207-243, 1990.

ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil*: a questão da identidade da arte brasileira. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.