

**LÉA MARIA SCHMITT LEAL
JOSE LUIZ LIGIÉRO COELHO**

A PRESENÇA DA BAIANA NA CENA: INDUMENTÁRIA E PERFORMANCE (1890-1938)

Resumo

>

Este trabalho aborda o estudo histórico da indumentária da baiana e a sua transformação em figurino. Efetuaremos uma análise cronológica desta “figura” que dos espaços urbanos da cidade do Rio de Janeiro do século XIX, adentrou nos palcos do teatro de revista até a sua glamourização na era do rádio e nos primórdios do cinema nacional. Procura-se efetuar uma pesquisa da continuidade e transformação dos elementos afro-brasileiro.

Palavras-chave:

Baiana. Indumentária. Historiografia.

A PRESENÇA DA BAIANA NA CENA: INDUMENTÁRIA E PERFORMANCE (1890-1938)

LÉA MARIA SCHMITT LEAL ¹

JOSE LUIZ LIQIÉRO COELHO ²

¹ Mestranda no programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: lea.schmittleal@yahoo.com.br.

² Mestre e Doutor pelo Departamento de Performance Studies, New York University. Pós-Doutorado pela Yale University (2001-2002) e Paris VIII (2013). Atua no PPGAC UNIRIO e no PP-GAEAC-UNIRIO. E-mail: zecaligiero@gmail.com.

Para compreendermos hoje a construção da figura internacional da baiana, devemos ir buscar seus enunciados no século XIX, mais precisamente nas suas primeiras aparições nos palcos do teatro de revista, da então capital federal, Rio de Janeiro baseada em dois modelos de mulheres negras – a sacerdotisa e a vendedora de rua. Neste momento, artistas e produtores se apropriaram da figura da baiana, reunindo elementos-chaves das culturas africanas aportadas no Brasil: elegância, ancestralidade e etnicidade. A baiana passou a ocupar um lugar de destaque na cena carioca e para melhor compreender este fenômeno, analisaremos desde o primeiro espetáculo que tal figura surgiu, com a revista “A República” (1890), estrelada pela grega Ana Manarezzi, interpretando e dançando um tango vestida de baiana, até sua consagração na pessoa de Carmen Miranda que levou para a Broadway em 1939 no mesmo ano estreando em Hollywood no filme *Down Argentine Way* que a popularizou internacionalmente, performance esta criada originalmente para o filme

brasileiro “Banana de Terra” (1938).

Desde o seu início em meados do século XIX, o teatro diversificou e acompanhou as mudanças sociais e comportamentais de uma sociedade em transição, de acordo com Rainho (2002), o Rio de Janeiro sofreu importantes transformações – se antes a cidade ainda mantinha uma vida rural, após a chegada da corte em 1808, ocorreram mudanças expressivas tanto no espaço urbano quanto nos costumes dos habitantes da cidade. Anteriormente, era raro as mulheres saírem de casa, cabendo as mesmas se encontrarem no reduto do lar. De acordo com a autora, é possível perceber que os trajes encontrados nas famílias coloniais quase não se distinguem das escravas, “sua indumentária consistia a maior parte em um cabeção e chinelos sem meia” (FREYRE apud RAINHO, 2002, p. 49). Enquanto na segunda metade do século XIX, apareceu algo novo no ocidente que contribuiu para a renovação do traje cotidiano com o surgimento das grandes cidades, ou seja, a sociedade de massa começava a se constituir e a cidade adquiria um novo sentido para o desenvolvimento da produção e da vida social. As mulheres começaram a frequentar as ruas e serem vistas nos mais distintos locais (os teatros, os cafés, os salões e os bailes da cidade).

Destarte, se no início do século XIX eram poucas as companhias de teatro que atuavam na cidade, no final deste mesmo século, várias companhias teatrais trabalhavam na cidade, principalmente nos teatros que se encontravam em torno da praça Tiradentes, que apontavam em suas concepções uma intensa interação com a realidade política, econômica e cultural tornando-se um importante veículo para a difusão de modos e costumes sociais e comportamentais entre a classe dominante – os frequentadores das casas de espetáculos. Diremos que foi um retrato sociológico e linguístico de uma determinada época. Passava-se em revista os acontecimentos do ano, tendo como modelo o teatro popular português. Entretanto, os assuntos, os personagens, o humor e a irreverência já denotavam aspectos da vida cotidiana carioca. Os temas das revistas exploravam aspectos do

Rio de Janeiro, capital federal, que nesse momento refletia contradições socioculturais e políticas: surtos de doenças, carnaval veneziano e popular, corrupção política, das quais os revis-tógrafos extraíam aspectos risíveis, utilizando a sátira como o gênero mais significativo para traçar esse painel corrosivo da sociedade carioca.

A baiana no palco, dentro dessa perspectiva, era caracterizada, inicialmente, não pela sua cor, já que em grande parte, elas eram representadas por atrizes brancas e estrangeiras, mas pelo figurino baseado na tradicional indumentária afro-brasileira, bem como pelo trabalho corporal que procurava imitar as expressões das mulheres de tradição afro-brasileira adaptando-o para o linguajar no teatro de revista repleto de duplo sentido.

O nascimento da baiana

Por meio de alguns estudos efetuados podemos entender como a figura da baiana descende de antigas tradições africanas aportadas no Brasil. Na tese de doutorado defendida na NYU, “Carmen Miranda: uma performance afro-brasileira” de Zeca Ligiéro (2006) nos informa que a indumentária da baiana afro-brasileira, surgiu graças à presença das tradições Fon e Iorubá consistindo, principalmente, de joias em prata e tecidos típicos de algodão, até hoje conhecidos como “panos das costas”,

As chamadas baianas não usavam vestidos; traziam somente umas poucas saias presas à cintura, e que chegavam pouco abaixo do meio da perna, todas elas ornadas de magníficas rendas; da cintura para cima apenas traziam uma finíssima camisa, cuja gola e mangas eram também ornadas de renda; ao pescoço punham um cordão de corais, as mais pobres miçangas; ornavam a cabeça com uma espécie de turbante a que davam o nome de trunfas, formado, por um grande lenço branco muito teso e engomada; calcavam umas chinelinhas de salto alto e tão pequenas, que apenas continham os dedos, ficando para fora todo o calcanhar. [...] envolviam-se graciosamente em uma capa de pano preto, deixando de fora os braços ornados de argolas de metal simulando pulseiras. (ALMEIDA apud LIGIÉRO, 2006, p. 36)

Barros (1947) nos informa que o traje das negras doceiras, quituteiras, eram de porte aristocrático, reconhecidas tanto pela elegância, quanto pela riqueza de seu traje característico. Turbante ou rodilha de gosto muçulmano, joias com predominância de ouro e ausência de pedrarias. Argolões de ouro nas orelhas. Pescoço e colo, recobertos de cordões de ouro, berloques com: figas de Guiné, estrelas marinhas de prata, objetos de culto fálico. Fieiras de miçangas, contas coloridas, colares de búzios. Largos braceletes de ouro cinzelado, utilizados tanto nos braços quanto nos antebraços. Várias saias de linho alvo, conhecido como saia nobre, que poderiam ser rendadas ou adamacada de cor viva. O pano da costa sob os ombros. Presa a cintura a penca de balangandãs em prata, com suas figuras dos mais variados motivos e as chinelinha moura na ponta dos pés.

Lody (2001) nos esclarece que em geral, as mulheres negras fiavam as suas próprias vestes porquanto para evitar a concorrência brasileira na indústria e nos tecidos que chegavam além mar nos nossos portos; a política dominadora inglesa, intervinha diretamente no controle e organização de nossa indústria têxtil, limitando-a a produzir tecidos grosseiros em algodão cru para os escravos, enquanto todos os outros tecidos eram ingleses e destinados aos estrangeiros e demais população.

Mas se analisarmos as gravuras, as fotografias e as pinturas do século XIX, veremos que o traje da baiana é uma rica e complexa montagem de panos. Várias anáguas engomadas com rendas entremeios e de ponta. A saia tem geralmente cinco metros de pano, com fitas, rendas entre demais detalhes na barra. O camizu, com bordados na altura do busto, bata por cima, e em tecido mais finos. As saias rodadas, seguem o padrão da moda europeia, no caso as saias-balão, vestidas pelas mulheres que aportaram no Brasil em meados do século XIX. O volume que fazia parte da saia era assegurado por seis ou sete anáguas sobrepostas. A saia é realizada com até seis metros de pano e podem ser decoradas com rosetas, camadas de babados, flores e fitas, à maneira dos modelos dos séculos XVIII

e XIX, o volume é conseguido usando duas ou mais anáguas feitas de uma fina mussolina com uma borda de renda de dez ou mais centímetros de largura.

Lody (2003) nos oferece um interessante aporte quanto ao uso do turbante. De acordo com o autor, o turbante afro brasileiro, na verdade, encontraria-se na cultura afro-islâmica, pois a maneira que seus usuários utilizariam tais peças na cabeça, para se protegerem do sol do deserto, ou mesmo em outras áreas desérticas do continente africano, seria de suma importância para se protegerem das agruras diárias. Dentro da religião afro-brasileira, os turbantes seriam as marcas de distinção para identificar seus portadores, a mulher que o porta, manifesta a presença dos Orixás. Apesar de todo o simbolismo encontrado nos turbantes. É por meio do pano da costa listrado, estampado, ou bordado em richelieu ou mesmo em renda que a mulher mostra a sua posição hierárquica, marcando a sua presença por fortes elos que determinam identidades e a importância do seu papel social. Torna se evidente a força feminina na religião afro-brasileira, principalmente aquela advindas das culturas Fon-Ewe e Banto que aqui aportaram como negros escravos, o pano da costa, desta forma, torna-se uma peça essencial no traje da baiana, tendo vários significados distintos - status social e comunidade religiosa no terreiro de candomblé -, marca também as atividades econômicas desenvolvidas pelas mulheres como também inseridas nas agremiações carnavalescas.

Em seu brilhante livro “Batuques, Samba e Macumba, estudos de gesto e de ritmo 1926-1934”, Cecília Meireles, poetisa e escritora em 1933, inaugura, na Pró-Arte, no Rio de Janeiro, a exposição “Batuque, Samba e Macumba”. Obtendo grande repercussão na época, tinha como tema o folclore negro no Brasil, sendo composta de desenhos e textos criados pela artista. Segundo a própria Cecília Meireles seu trabalho teria sido concebido a partir da observação das “práticas e linguagens gestuais do samba e dos terreiros cariocas para as décadas de 20 e 30”. (MEIRELES, 1983, p. 15). De acordo com a au-

tora, a baiana de carnaval seria uma estilização da baiana vendedora ou sacerdotisa. As mulheres que performam de baiana nos dias momescos utilizam uma saia colorida em chita ou mesmo em seda, possuindo ou não estampa que poderia chegar um pouco abaixo dos joelhos, ao invés da bata, utilizam uma blusa solta colorida na altura da cintura, em vez dos famosos panos da costa, um xale que eram apoiados em torno dos ombros, e muitos colares de contas de vidros de todos os tamanhos e formas e das mais distintas cores, essas mesmas contas eram também encontradas nos braços e para completar a fantasia, o pano na cabeça que pode ser do mesmo tecido tanto da blusa quanto da saia.

Como vimos acima, no carnaval, já tínhamos a possibilidade de encontrarmos mulheres que transformaram a indumentária da baiana, ou seja, essa transposição da vestimenta se refere a um personagem datado retirado da rua, pois por décadas as mulheres baianas faziam parte da paisagem urbana carioca. Seus trajes que incluíam os penteados africanos, o turbante, as saias, os panos da costa, as chinelihas e as joias, foram reelaborados para a criação desse figurino.

Devemos ressaltar que antes do aparecimento da baiana no carnaval de rua, a sua presença marcante no teatro de revista onde esse figurino já havia sido elaborado para performance nos palcos da praça Tiradentes, mostrados pelas vedetes brancas e estrangeiras.

A primeira baiana que se tornou famosa no teatro musical foi Sabina. Performada pela grega Ana Manarezzi³ na revista “República” de Artur Azevedo em 1890. Este quadro, segundo Tinhorão (2000), foi inserido na revista por conta de um caso ocorrido nas ruas do Rio de Janeiro. Em fins de 1888, os estudantes da escola de medicina – situada no final da rua da Misericórdia – teriam efetuado alguma troça republicana aos ocupantes da carruagem da prin-

cesa Imperial Regente. Como ousado desacato ocorreu junto ao tabuleiro da ex escrava Sabina, que ali vendia as suas laranjas, foi requisitado o seu encarceramento. Após alguns dias, os estudantes conseguiram obter a “licença” para que a vendedora regressasse ao seu ponto de venda. Dias depois, os estudantes decidiram efetuar um grande cortejo pelas ruas do centro da cidade, realizando uma passeata contra as autoridades e desta forma, os cariocas assistiram a uma inusitada performance onde mais de 200 estudantes saíram às ruas, com laranjas espetadas na ponta das bengalas, em direção à rua do Ouvidor. Foi um animado cortejo onde “Sabina de turbante branco, camisa de babados de renda, saia rodada, balangandãs e chinelinho.” (VENEZIANO, 1991, p. 125) foi carregada pelos estudantes dando “vivas” pela recém conquistada liberdade de continuar a vender suas laranjas. Na concepção de Artur Azevedo, Sabina⁴, a conhecida negra das manchetes de jornais é ficcionalizada por uma atriz branca e estrangeira. Portanto, para Tinhorão (2000), a cantora-atriz grega Ana Manarezzi seria a referência mais antiga que temos na ribalta, da representação da baiana.

Sou a Sabina/ Sou encontrada/ Todos os dias/
Lá na carçada/ Da academia/ De medicina/
Um senhor subdelegado/ Home muito restin-
gueiro/ Me mandou por dois sordado/Retira
meu tabuleiro/ Ai!...Sem banana macaco se
arranja /E bem passa/ O monarca sem canja/
Mas estudante de Medicina/ Nunca pode Pas-
sar sem laranja da Sabina!/ Os rapazes arran-
jaram uma grande passeata. E, deste modo,
mostraram/ Como o ridículo mata Ai!... (TI-
NHORÃO. *Op. cit.*, 2000, p. 19)⁵.

Seguindo a trilha aberta pela grega Ana Manarezzi com a sua personificação da Baiana em 1890, na revista “A Republica”, dois anos depois, a espanhola Pepa Ruiz⁶, realizou um enorme sucesso cantando e performando um lundu baiano “Mungunzá” na revista portuguesa

³ Ana Manarezzi (1864? -1903), nascida em Zanti, Grécia, chegou aos dois anos no Brasil, estreou como atriz em 1875 e, segundo Sousa Bastos (1896), agradava no maxixe e nos tipos brasileiros característicos.

⁴ Encontramos menção quanto a importância de Sabina vendedeira para os estudantes de medicina no jornal *Gazeta de Notícias* de 2 de maio de 1887. Ano 1887\Edição 00122(1). p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&pasta=ano%201888&pesq=Sabina%20preta>. Acesso em 24/04/2019.

“Tim Tim por Tim Tim”. Entretanto para Paiva (1991), a figura da baiana historicamente nos palcos, começou com a interpretação de Pepa Ruiz e não com Ana Manarezzi:

Para fazer um bom mungunzá/ todo cuidado se emprega/ como eu jeitosa não há/ baiana pura não nega/Doce apurado/Leite bem grosso/Coco ralado/Prove seu moço/ Ah! Prove e depois me dirá/ Se gostou do mungunzá/ Ioiô/Iaiá/Vendendo estou bom mungunzá. (TINHORÃO, 2000, p. 257)

Para Paiva (1991), graças a essa primeira representação nos palcos, criou-se a concepção do que seria a ‘baiana’ no imaginário social, isto é, determinadas características foram atribuídas a essa mulher, pois independentemente de ser “baiana”, ou melhor, ter nascido na Bahia, foi atribuído um estereótipo a essa mulher. Dessa forma, pontuaremos a ausência real da negritude em cena. Para Paiva (1991), a partir do momento que a atriz-cantora Pepa Ruiz entra em cena, apesar de ser uma branca performando uma negra, ou seja, levantando a barra da saia cantando e sensualizando a preparação “do prato de milho com leite de coco, açúcar e canela” (PAIVA, 1991, p. 107), determinados atributos referentes à sensualidade, causaram na plateia uma empatia que despertou um grande fascínio.

Devemos salientar que o historiador Paiva do sexo masculino efetuou uma interpretação quanto a esta personagem, pois podemos afirmar que o mesmo, não se encontrava presente quando a distinta atriz “subiu a barra da saia”, cantando e “sensualizando” determinado prato. Devemos objetar em qual periódico, re-

vista, livro ou mesmo autor, o historiador obteve determinada informação quanto a essa performance. Pois efetuamos as mais distintas pesquisas junto aos jornais, revistas e autores, a respeito desse fato em particular, mas não encontramos nenhuma informação que coadunasse essa afirmação. Precisamos salientar que durante o período, no teatro musical, era forte a presença de duplo sentido junto as letras das canções elaboradas pelos jornalistas, musicistas e letristas; mas devemos ter o cuidado quando afirmamos determinados comportamentos que hipoteticamente teriam ocorrido em uma determinada revista musical.

A construção da referência afro-brasileira

Como havíamos mencionado acima, até início do século XX, o figurino da baiana era apresentado nos palcos do teatro de revista somente por mulheres brancas e estrangeiras, mas esse fato mudou, graças à primeira carioca afro-descendente que iniciou as suas apresentações no palco, tornando-se um verdadeiro símbolo de nacionalidade, estamos falando de Otilia Amorim⁷, que abriu espaço, após a sua ascensão, à grande Aracy Cortes. Otilia Amorim, nascida no Rio de Janeiro, começou nos palcos como corista na década de 1910. Logo se transformou na estrela predileta do teatro de revista. Era considerada uma atriz completa: atuava como caricata, dançava, cantava e representava muito bem. Era uma mulher bonita, desembaraçada e com grande domínio das plateias. Otilia Amorim trouxe para a cena o requebrado do maxixe, transformando a dança em algo a ser apreciado em cena, numa forma “domesticada”, mas mantendo ainda os requebrados lascivos e

⁵ Sousa Bastos em seu livro: Carteira do artista. Apontamentos para a historia do theatro portuguez e brasileiro (1898), nos esclarece que o autor da canção se chamava, Francisco Gomes de Carvalho, Itaboraí (1847-?), mais conhecido como Chico Carvalho. Sua especialidade como compositor era o tango, seus sucessos são: “As laranjas da Sabina”, “Mungunzá”, “Feijoada”, “Beringella”, etc.

⁶ Pepa Ruiz (1859-1923) era espanhola, mas tornou-se atriz em Lisboa. Desde 1881, começou a vir ao Rio regularmente, com o produtor Sousa Bastos (1898). Em 1894, radicou-se definitivamente na cidade, e em geral produzia seus próprios espetáculos. Foi a mais famosa atriz de musicais ao longo dos últimos anos do século XIX no Rio de Janeiro e com frequência atuou em papéis conhecidos como “tipos nacionais”.

⁷ Otilia Amorim (1894-1970) foi a primeira atriz mestiça (reconhecida como tal) a alcançar o estrelato. Tornou-se famosa trabalhando para o Teatro São José e nos anos 20 criou sua própria companhia. Talentosa dançarina e cantora, gravou alguns sucessos no começo dos anos 30. Largou o palco em fins dos anos 40. (LOPES. Op. cit, p. 93).

muitas insinuações que escandalizavam os moralistas de plantão.

De acordo com Efegê (1973), o maxixe tratava-se de uma dança cuja liberdade coreográfica logo a marcou como imoral e imprópria para os salões familiares, tendo uma grande recepção e admiração nos teatros de variedades, de revistas, de pecinhas ligeiras, musicadas, e, principalmente, nos bailes dos aludidos clubes carnavalescos (Tenentes, Democráticos e Fenianos) onde a “folia” reinava, empolgando seus associados e frequentadores, permitindo determinadas liberdades, que para o padrão moral da época, não seriam encontrados em outros locais que não fossem o teatro ligeiro. Com Otília Amorim a dança foi domesticada, mas mantendo ainda os requebrados e muitas insinuações que escandalizavam os moralistas de plantão.

Em 24 de janeiro de 1920, ocorreu a estreia da primeira Revista Pré-Carnavalesca do musical brasileiro, ela fez parte do elenco da revista “Gato, Baeta & Carapicú”⁸, de Cardoso de Menezes. Otília Amorim representou diversos papéis, a maior parte “caracteristicamente nacional”. A atriz utilizou um figurino de baiana mais parecido com aqueles encontrados no carnaval do período pelas ruas da cidade, ou seja, vestiu uma saia sem as famosas anáguas, que davam volume à peça e que eram utilizadas pelas mulheres negras tanto as ganhadeiras quanto as ligadas às religiões de matriz afro-brasileira; a mesma decidiu utilizar uma saia ampla que deveria ajudar na coreografia para a performance, aparentemente deveria ser em algodão para dar um maior caimento e volume. O tecido era estampado com um detalhe na barra da saia, o “pano da costa” segue a mesma padronagem da saia, isto é, o mesmo tecido foi utilizado para a criação tanto da saia quanto para o “pano da costa”, em vez de uma bata, utiliza para a performance uma camisa branca em algodão e/ou musselina simples com o colo e os braços a mostra e alguns colares em volta do pescoço e para completar o traje um torço em tom escuro

na cabeça.

O carnaval vai ser o grande diferencial da revista brasileira em relação às revistas estrangeiras, especialmente às portuguesas e francesas. Otília Amorim foi à primeira atriz a representar a musicalidade brasileira no corpo e na cena. Ela iniciou um processo que se fixou na nossa cena musical a partir da década de 1920 e encontrou nas grandes atrizes das décadas posteriores as vozes necessárias para consolidar o ritmo do samba e da nossa musicalidade, depois conhecida como Música Popular Brasileira. Como bem observa Paiva:

O teatro de revista foi o primeiro veículo de massas a propagar as músicas carnavalescas, concomitantemente à sua execução ao piano nas casas em que se vendiam partituras, e antes da multiplicação das gravações para gramofones. (PAIVA, 1991, p.71)

Quando os espetáculos de revista se tornam mais luxuosos, inspirados nos congêneres franceses e norte-americanos, as representações da brasilidade (como a baiana e o carnaval) passam a conviver com os símbolos da modernidade (como as danças sincopadas e as fantasias luxuosas), dois universos nos quais Otília Amorim transita com facilidade.

Graças a Aracy Cortes⁹, que tal gênero se popularizou nos palcos, trazendo para o teatro a força das tradições afro-brasileiras transvestidas como cultura popular. Em pouco tempo seu nome se destacaria no cenário musical. A crítica lhe considerava um verdadeiro exemplo de brasileira brejeira.

Subiu pela primeira vez em um palco aos dezesseis anos. Iniciando sua trajetória no “Democrata circo”, cantando e dançando um maxixe, numa peça intitulada “Carne seca, feijão e não sei mais o quê..”. O teatro musicado era o grande divulgador de sucessos musicais, reunindo os melhores compositores e dramaturgos.

Foi descoberta por Luís Peixoto (1889-

⁸ Para ver a imagem de Otília Amorim performando de Baiana e Melindrosa na revista “Gato, Baeta & Carapicú” em 1920. Teatro São José. Ver: Funarte-RJ, sob a pasta título: Otília Amorim e subtítulo: Jornal O Globo de 15 de junho de 1971.

1973), que a levou ao teatro de revista, quando cantava e dançava maxixes no “Democrata Circo”. O nome artístico lhe foi dado por Mário Magalhães, crítico teatral do jornal “A Noite”, quando passou a atuar no teatro de revista no início dos anos 1920 transformando-se em Aracy Cortes; trabalhou com os Oito Batutas de Alfredo da Rocha Vianna Filho (1897-1973) conhecido como Pixinguinha, e após o término do contrato com o grupo, iniciou sua trajetória no “Recreio”, onde finalmente estreou, já profissionalmente no último dia do ano em 1921. Estreou na revista “Nós na pele” de J. Praxedes e com música de Sá Pereira, foi uma estreia retumbante e muito elogiada pelo “Jornal do Brasil” no período. O cerne da peça é a duplicidade de opinião que as pessoas costumam manifestar à frente e por trás das outras. A revista também criticava a educação moderna e outros aspectos da atualidade carioca do período.

Sua voz de soprano dava uma tonalidade especial às músicas que cantava, principalmente quando sapateava o nosso samba, conquistando o público. Em 1928, “Jura!” e “Linda flor” foram dois retumbantes sucessos de interpretação por conta de Aracy Cortes, a cantora-atriz que revelou-se, já naquela época, uma das mais completas representantes do que havia de mais carioca nas produções musicais brasileiras.

A novata Aracy, em cinquenta dias, tomara parte em três revistas diferentes, numa das quais conhece Sinhô que seria autor de um dos seus maiores êxitos como intérprete, em todos os tempos – Jura! Fora, sem dúvida, uma estreia auspiciosa e definitiva. (RUIZ, 1984, p. 32)

A atriz vestiu pela primeira vez o figurino da baiana na revista “Compra um bonde..” de 1928, na qual vestida de baiana e com um par de chinelinhas sapateando o samba “Quindins de iaia”. Realizou um grande sucesso de público. Encontramos uma imagem junto a hemeroteca da Biblioteca Nacional onde Aracy Cortes¹⁰ vestiu uma fantasia de baiana para o carnaval em 1939, a atriz foi reverenciada como a “Rainha das atrizes”, mostrando assim, a brasilidade tanto nos palcos do teatro de revista quanto no carnaval antes mesmo de Carmen Miranda.

Podemos considerar que Carmen Miranda¹¹ foi o nosso primeiro ícone artificialmente criado por uma gravadora, no caso a RCA Victor. Nossa “pequena notável” como era conhecida no período, surge de acordo com seus biógrafos¹², em 1928, graças à ajuda de Josué de Barros¹³. Vestiu o figurino estilizado de baiana somente em 1938 para o filme “Banana da Terra”, quando efetuou a brilhante performance da canção “O que que a baiana tem?”, Carmen criou uma versão mais próxima a roupa de carnaval do que aquela ligada a negra vendadeira ou mesmo do Partido Alto¹⁴, e, concomitantemente, enfatizou os balangandãs, ao invés de utilizar a saia com várias anáguas peça típica das mulheres afrodescendentes, recorreu a uma em tecido acetinado cortada em viés, para alongar sua diminuta figura com listras vermelhas, verdes e amarelas. Manteve o turbante e pregou lantejoulas, acrescentando um arranjo na cabeça e cestinha de frutas, numa homenagem ao tabuleiro transportado na cabeça pelas baianas.

A artista alegava que havia inventado o cesto com frutas feitas de pano. Nota-se que as

⁹ Zilda de Carvalho Espindola, mais conhecida como Aracy Cortes, nasce a 31 de março de 1904, na Rua do Matoso, considerada o centro geográfico da cidade então, próxima à Praça da Bandeira. Desde cedo teve contato com a música através de seu pai, Carlos de Carvalho Espindola, que realizava animadas festas de choro. Quando jovem, se interessou pelas aulas de piano e pelo canto orfeônico. Surge no final de 1921 no Teatro Recreio, na revista “Nós na pele” de J. Praxedes.

¹⁰ Para ver a atriz vestida de Baiana acessar a hemeroteca da Biblioteca Nacional: revista *O Cruzeiro*, de 25 de fevereiro de 1939. Edição/ 0017(1). p. 36. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&pesq=aracy%20cortes%20rainha&pasta=ano%20193>>. Acesso em: 24/04/2019.

¹¹ Maria do Carmo Miranda da Cunha (1909-1955), mais conhecida como Carmen Miranda, nasceu em Portugal na Freguesia da Várzea do Velho no dia 9 de fevereiro de 1909. Desembarcou no Rio de Janeiro com sua mãe e sua irmã Olinda em 1910. Residiu no bairro da Lapa, onde adquiriu toda a brasilidade no jeito de falar e de se comportar.

¹² Ver autores: BARSANTE, Emmanuel (1985). LIGIÈRO, Zeca (2006).

¹³ Josué Borges de Barros. 1888-1959, foi um compositor, instrumentista e cantor.

frutas não eram de plástico, portanto é possível que fossem igualmente de pano. Talvez tenha feito um arranjo próprio, com tecidos adequados para a performance. Sua fantasia de baiana, de acordo com Garcia, “estilizada com brocados e brilhantes [...] pouco se assemelhava às vestes e adereços das negras do partido alto descrita pela música de Caymmi.” (GARCIA, 2004, p. 61). A sandália plataforma, apesar de não ser oriunda do traje afro-brasileiro, pois as baianas preferiam utilizar as sandálias mouras ou sandálias baixas sem salto, poderemos pontuar que os tamancos de madeira eram comuns na classe trabalhadora em Portugal. Para o autor Ligiéro (2006), suas sandálias eram muito mais elaboradas que os simples tamancos portugueses, pois foram baseados nas sandálias plataformas tendo a inspiração nos calçados italianos ou franceses.

Pelo olhar de Caymmi, poderíamos alegar, que o compositor, realizou uma ode à figura dessa mulher extremamente bela, elegante e cheia de graciosidade, em sua canção. Sabemos que Dorival era baiano e deve ter entrando em contato com as lindas baianas em Salvador, isto é, as tradicionais vendedeiras. Originalmente devemos pontuar que determinada canção, de acordo com Barsante (1985), somente foi incluída no filme devido Ary Barroso, ter pedido um valor acima da média para liberar o samba “Na baixa do sapateiro” que deveria ter sido performedo por Carmen. Desta forma, o figurino inicialmente criado para a canção de Barroso, foi utilizado para a canção de Caymmi, com isso, o vestuário foi perpassado por várias imagens culturais e sociais até ser transplantado na figura plástica e ficcional dentro da nossa sociedade, transformando o mesmo, em alegoria da brasilidade e reproduzido desde então nas mais distintas formas e conteúdo, isto é, a encontramos na publicidade, na moda, nas tradições afro baiana, a vemos em “um complexo jogo de simbolismos capazes de expressar a pluralidade e a diversidade das convenções culturais”.

(ARÁUJO, 2015, p. 15).

A roupa marca, representa e comunica algo. Considerando o contexto e os dispositivos de uma época, permite a produção e a compreensão do cenário social, configura uma linguagem específica e, por fim, a percepção de uma encenação da realidade.

A indumentária da baiana foi perpassada por vários entrecruzamentos sociais e culturais pois das ruas na cidade do Rio de Janeiro, foi ficcionalizada inicialmente no teatro de revista e depois no cinema. Determinado vestuário nos remete às mais distintas significações e ressignificações, seu lugar como patrimônio cultural de uma nação ou mesmo de uma região africana, a encontramos tanto no cotidiano da cidade, quanto nas festas e na religiosidade de seu povo. Cada elemento visual retrata distintos papéis e funções de pertencimento a uma determinada tradição.

Conclusão

Desde o século XIX, criou-se uma imagem do que seria a indumentária da baiana agregando diversos de seus atributos. Desde o início, essas grandes atrizes-cantoras nos presentearam com as suas personalidades e identidades. Todas elas moldaram a sua identidade artística a partir da baiana, que não se limita a algo local ou nacional, vimos que esta construção identitária pôde ser assimilada e desenvolvida até mesmo por artistas estrangeiras que nunca estiveram na Bahia como é o caso de Katherine Dunham que se apresenta na Broadway com a sua baiana no mesmo ano (1939) que Carmen Miranda estreia na Broaway¹⁵.

A importância no processo de constituição de identidades culturais reside no fato de estimular a performance na qual, pode-se dizer, mais do que vestir uma indumentária ou portar certas roupas ou objetos, se é investido de significação comportamental. A baiana se constituiu em uma imagem que dialoga com vários dis-

¹⁴ As mulheres que viviam na parte Alta da cidade de Salvador em meados do século XIX obtiveram verdadeiras fortunas, vendendo comidas e objetos importados da África - muitas delas eram donas de bancas de venda de comidas pelas ruas. Determinadas mulheres se vestiam com um enorme esmero e eram admiradas socialmente, usavam fios de contas, corais, bolas de ouro e prata; exerciam um grande poder matriarcal e religioso. (VERGER, 1987).

cursos, pois a partir da mesma, surgiu um forte símbolo articulador de identidade (brasileira e latino-americana) e sua principal forma de representação até os nossos dias.

Desta forma, como vimos anteriormente nesta pesquisa, a primeira baiana ficcional, no caso, a grega Ana Manarezzi nos apontou na canção a questão que afluía naquele momento na cidade do Rio de Janeiro, ou seja, o desejo pela república e a libertação dos escravos. Enquanto na segunda canção, performado por Pepa Ruiz, traria implícito na performance o duplo sentido na letra, relacionando a vendedora com a comida. Já Otília Amorim, coube pela primeira vez nos palcos a performance de uma afrodescendente, mesmo que para os padrões vigentes ela poderia ser considerada branca. Mas não podemos diminuir a sua importância histórica que levou aos palcos uma imagem de baiana que possibilitou a ascensão de Aracy Cortes, a nossa primeira rainha do Samba, de acordo com os periódicos e jornalistas no período aqui abarcado. E, finalmente, temos a figura de Carmen Miranda que com a sua baiana possibilitou um novo olhar sobre a indumentária da baiana, transformando-a em algo completamente distinto configurando numa reinvenção ou mesmo em uma reinterpretação da baiana original. Para a construção de “sua” baiana, a artista utiliza tecidos com muitos brilhos, paetês, joias, bijuterias e balangandãs; em lugar de batas rendadas, faz uso de uma blusa com a barra de fora, sem, no entanto, mostrar o umbigo e sobe em sandálias plataformas, para alongar sua diminuta figura.

Desta forma, o conceito de indumentária da baiana foi transformado plasticamente e em meados anos 20 e 30 do século XX, pois determinadas características das baianas ganhadeiras/mãe de santo, foram transpostas para esse modo de vestimenta: a bata, o torço, a saia com várias anáguas e os balangandãs, serão en-

contrados para a composição dessa “fantasia” carnavalesca. A imagem da baiana se estabeleceria a partir desse lugar como um dos símbolos da cultura popular brasileira e de sua manifestação mais essencial, o carnaval “nascido do povo”, desempenhado pela nova forma de organização carnavalesca, isto é, as escolas de samba. Por outro lado, observa-se que internacionalmente, poderemos alegar, que a roupa da baiana “americanizada” se tornou o emblema máximo para a fixação de uma imagem no imaginário popular, fixado principalmente após a consagração de nossa “pequena notável” em Hollywood.

No Brasil, ao final do século XIX, como pudemos verificar, e no início do século XX, essa vestimenta foi transplantada e ficcionalizada nos mais distintos meios sociais e culturais até se tornar um dos símbolos máximo da nossa identidade cultural feminina, diversos elementos foram acentuados e apropriados como agentes legitimadores de um estado que se dizia culturalmente mestiço sem, contudo, destacar sua origem afro-brasileira. A baiana torna-se uma alegoria desse novo Brasil e sua imagem apresentará uma forma constituída da singularidade do objeto-indumentária, que a designa, e da representação que indica suas noções culturais.

¹⁵ Dunham coreografa “Bahiana”, que estreia em um concerto na Universidade de Cincinnati. Com música de Don Alfonso, trata-se de uma mulher da Bahia, que dança e canta quando se entrelaça nas cordas de um grupo de tecelões das cordas no trabalho. Este número se tornaria uma das caracterizações mais célebres de Dunham e permaneceria em seu repertório durante toda a década de 1940. Disponível em: <<http://memory.loc.gov/diglib/ihas/html/dunham/dunham-timeline.html>>. Acesso em: 9/01/2019.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Vânia Maria Mourão. A formação da ideia de baiana carnavalizada na cultura popular brasileira. **Revista Art&**, São Paulo, ano XII, n. 16, dez 2015. Disponível em: <<http://www.revista.art.br/site-numero-16/4.pdf>>. Acesso em: 07 jan 2019.

BARROS, Sígrid Pôrto de. A condição social e a indumentária feminina no Brasil-Colônia. In.: Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1947. v. VIII. pp. 117-154.

BARSANTE, Emmanuel. Carmem Miranda. Rio de Janeiro: Editora Europa/Rocco, 1985.

BASTOS, Souza. Carteira do Artista. Apontamentos para a historia do teatro portuguez e brasileiro. Acompanhados de noticias sobre os principais artistas, escriptores dramáticos e compositores estrangeiros. Lisboa: Antiga casa Bertrand, 1898.

EFEGÊ, Jota. Maxixe a dança excomungada. Estado da Guanabara: Cia. Gráfica Lux. 1974.

GARCIA, Tânia da Costa. O It verde e amarelo de Carmen Miranda (1930-1946). São Paulo: Fapesp, 2004.

LIGIÉRO, Zeca. Carmen Miranda uma performance afro-brasileira. Rio de Janeiro: NEPAA - Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias da Uni-Rio/Publit, 2016.

LODY, Raul. O que que a baiana tem. Rio de Janeiro: Funarte - Ministério da Educação, 2003.

_____. Joias de Axé: fios de contas e outros adornos: a joalheria afro-brasileira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

LOPES, Antônio Herculano. Vem cá mulata!. **Revista Tempo**, Niterói, vol.13, n. 26, p. 80-100, out. 2008. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/v13n26a05.pdf>. Acesso em: 21/04/2019

MEIRELES, Cecilia. Batuque, Samba e Macumba. Estudos de gesto e de ritmo 1926-1934. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

REFERÊNCIAS

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. Viva o rebolado. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1991.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. A cidade e a moda. Brasília: UnB, 2002.

RUIZ, Roberto. Araci Cortes; Linda Flor. Rio de Janeiro: MEC/Secretaria da Cultura/ FUNARTE, 1984.

TINHORÃO, José Ramos. A música no popular no romance brasileiro. Vol. 1 Séculos XVIII e XIX. São Paulo: Editora 34, 2000.

VENEZIANO, Neyde. O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

VERGER, Pierre. Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de todos os Santos. Dos séculos XVII a XIX. São Paulo: Ed. Corrupia, 1987.

Abstract

This work deals with the historical study of Bahian clothing and its transformation into costumes. We will make a chronological analysis of this “figure” that of the urban spaces of the city of Rio de Janeiro of century XIX, entered in the stages of the theater of magazine until its glamourization in the era of the radio and in the beginnings of the national cinema. It is sought to carry out a research on the continuity and transformation of the Afro-Brazilian elements.

Keywords

Bahian. Costume. Historiography.

Resumen

Este trabajo aborda el estudio histórico de la indumentaria de la bahiana y su transformación en traje. Se realizará un análisis cronológico de esta “figura” que de los espacios urbanos de la ciudad de Río de Janeiro del siglo XIX, adentró en los escenarios del teatro de revista hasta su glamourización en la era del radio y en los primordios del cine nacional. Se busca efectuar una investigación de la continuidad y transformación de los elementos afro-brasileño

Palabras clave

Bahiana. Indumentaria. Historiografía.