

A sobrevivência dos gestos da baiana durante o brincar carnavalesco nas aquarelas de Cecília Meireles

Lucia Santiago¹

A sobreposição do tempo

Cecília Meireles, em seu livro *Batuque, samba e macumba: estudos de gestos e ritmos 1926-1934*, nos oferece um belíssimo conjunto de aquarelas e desenhos, no qual apresenta um panorama dos gestos e dos ritmos dos negros brincantes do carnaval da cidade do Rio de Janeiro daquele tempo. As descrições feitas pela autora ao longo de sua obra apontam que o “brincar”, os gestos e os ritmos do carnaval constituem uma herança dos costumes dos povos negros escravizados no Brasil, assim como o vestuário das baianas “cariocas” é uma referência aos trajes usados pela autêntica baiana, do estado da Bahia. Com essa sobreposição de temporalidades, é possível vislumbrar um dos elementos responsáveis pela configuração de uma “sobrevivência” de algo do passado no presente em que vivemos.

Antes das aquarelas, vale passearmos pelo desenho em nanquim e grafite feito por Cecília Meireles em 1934 na obra já citada, intitulado “Brocó Frô du Má”, no qual vemos homens e mulheres negros brincando carnaval ladeados por um longo “cordão”, usado para isolar o grupo durante a passagem pelas ruas calçadas de pedra da cidade carioca.² Nesse desenho, podemos ver os brincantes dentro do “cordão”, onde cantam, dançam e apresentam estandartes, troféus, monstros, objetos que constituem as fantasias do “Brocó Frô du Má”. Na parte superior à direita na composição do desenho, há um grupo de músicos tocando instrumentos variados. Ao longo do desenho, nota-se o colo exuberante das mulheres com inúmeros colares; punhos repletos de pulseiras; braceletes no alto dos braços; nas cabeças, turbantes para as mulheres e chapéus com diferentes formatos para os homens. Algumas figuras femininas carregam sobre o turbante uma pequena cesta de frutas, em outras um troféu. Há ainda uma das mulheres com uma criança sentada em seus ombros e com as mãos apoiadas em sua cabeça. Ela segura a criança com a mão direita; a esquerda está livre, quem sabe para movimentar a saia ampla ao longo do percurso. Outras vestem sobre as saias um

¹ Lucia Santiago é doutoranda em Estudos de Linguagens pelo Programa de Pós-Graduação do CEFET-MG. Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG. Bacharel em Desenho e Plástica pela UEMG. É artista-pesquisadora, professora adjunta II do Departamento de Desenho da Escola de Belas Artes da UFMG. Temas por onde o seu olhar caminha: roupa, memória, arquivo, coleções, inventários, literatura, poéticas autobiográficas e biográficas, artes manuais, artes visuais, entre outros. <https://orcid.org/0000-0002-8686-3098>.

² Ver Figura 1, no link <https://sobrevivenciadosgestos.tumblr.com>

xale ou pano da “Costa”, que cai sobre o quadril, aumentando o volume nessa parte da indumentária. É possível ver calças, blusas de manga curta, sem manga e até de manga longa. As blusas sem manga às vezes são bem decotadas, deixando à vista o colo, que pode ser de um homem ou de uma mulher. Na parte inferior da composição, há quatro figuras que nos parecem ser de mulheres vestidas com esse tipo de blusa, pois suas silhuetas se diferenciam das outras. Cada uma delas carrega uma lanterna fixada em um varão; as duas que estão na frente, bem próximas das pontas do “cordão”, usam cartolas como adereços de cabeça. Elas parecem ser os brincantes que abrem o cortejo do “Brocó Frô du Má”. À frente do cordão, há um homem portando uma bandeira pedindo passagem: “Brocó Frô du Má. Sauda i pedi pazajin”. Após as quatro mulheres, aparece um brincante vestindo um monstro e em sua mão direita se encontra um bastão com três pontas. Por fim, antes da longa fileira de baianas, está uma mulher que conduz o segundo estandarte do grupo, no qual se podem ver flores ao seu redor e no centro uma estrela-do-mar, símbolos do bloco. Os sapatos têm saltos altos, muitos foliões aparentemente estão usando sapatilhas ou estão com os pés descalços. Dentro desse “cordão”, a alegria está presente, assim como a elegância dos brincantes ali representados.

O desenho de Cecília nos faz lembrar alguns trechos do conto “A morte da porta-estandarte”, de Aníbal Machado:

A Praça transbordava. Dos afluentes que vinham enchê-la, era os do Norte da cidade e os que vinham dos morros que traziam maior caudal de gente. O céu absorvia as vozes dos cantos e o som em fusão de centenas de pandeiros, de cuicas gemendo e de tamborins metralhando [...]. Acima das vagas humanas os estandartes palpitam como velas. E é a ondulação dessas flâmulas que os que não podem se aproximar deduzem os movimentos das porta-estandartes [...]. Os cordões se entrecruzam, baralham-se os cantos. Vem crescendo agora o baticum medonho de tambores. Um bloco formidável se anuncia [...]. (MACHADO, 1997, p. 224-225).

O crítico literário Paul Zumthor, durante o desenvolvimento do capítulo três de sua obra *Introdução à poesia oral*, afirma que o gesto é o movimento do corpo, dos braços, das mãos e da cabeça. Pode ser voluntário ou involuntário e revelar um estado psicológico ou a intenção de exprimir ou realizar algo – como um aceno – ou fazer uma mímica, sendo a gestualidade o conjunto dos gestos de alguém utilizados como meio de expressão (ZUMTHOR, 2010, p. 203). Compreendendo o gesto conforme nos indica Zumthor, percebem-se as semelhanças entre a pintura “Cerimônia e dança no Brasil”, de Zacharias Wagener,³ e o desenho “Brocó Frô du Má”, de Cecília Meireles. Entre eles, podemos destacar os braços dos brincantes, ora para cima, ora para baixo, numa espécie de saudação aos céus e à terra, girando em torno do corpo ou prontos para receber algo ou alguém; mãos carregando objetos ou instrumentos na

³ Ver Figura 2, no link <https://sobrevivenciadosgestos.tumblr.com>

cintura e nos quadris; bocas abertas indicando que estão cantando; e a alegria dos brincantes. Vale ressaltar as figuras femininas vestidas de saias e vestidos de mangas amplas e compridas.

A partir da identificação de elementos presentes em um tempo e em outro, pode-se inferir, conforme aponta Didi-Huberman, que o “*Outrora* encontra o *Agora* para formar um clarão, um brilho, uma constelação onde se libera alguma forma para o nosso próprio futuro” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 60, grifos nossos). A sobrevivência das temporalidades diversas e dos gestos está justamente nesse encontro do passado com o presente, um presente transformado; e na percepção dos elementos que ultrapassam o tempo em que foram atuais, tornando-se visíveis no tempo em que vive aquele que os observa.

As baianas brasileiras

O interesse pela cultura negra no início do século XX, tanto no âmbito nacional quanto internacional, colaborou bastante para a fixação da imagem de uma “baiana carioca” e da “baiana como um dos símbolos da cultura popular brasileira” (ARAÚJO; FERREIRA, 2012, p. 304), tendo o carnaval como o local por excelência para a sua longevidade.

Caetano Veloso, na canção “Onde o Rio é mais baiano” (2003, p. 39), afirma que:

A Bahia
Estação primeira do Brasil
Ao ver a Mangueira, nela inteira, se viu
Exibiu-se sua face verdadeira
Que alegria
Não ter sido em vão ela que expediu
As Ciatas pra trazerem o samba pra o Rio
Pois o mito surgiu dessa maneira
E agora estamos aqui
Do outro lado do espelho
Com o coração na mão
Pensando em Jamelão⁴ no Rio Vermelho
Todo ano, todo ano
Na festa de Iemanjá
Presente no dois de fevereiro
Nós aqui e ele lá
Isso é a confirmação de que a Mangueira
É onde o Rio é mais baiano.

As baianas representadas por Cecília em suas aquarelas contribuem para a construção de uma imagem da “baiana carioca”, de um vestuário típico das mulheres negras que reverberava durante o carnaval daquele tempo e ainda ressoa atualmente.

⁴ Em *Letra só: Sobre as letras*, Caetano Veloso diz que “durante muitos anos seguidos, Jamelão foi à festa de Iemanjá, em Salvador, no Rio Vermelho. Ficava em pé nas pedras, todo de branco, jogava flores, acompanhava o ritual. Eu garoto ainda, e o via ali. Todo mundo sabia quem era. Diziam: ‘Jamelão...’. Mas ninguém importunava. Eu gostava de ver aquele homem, que parecia uma entidade” (2003, p. 57).

Observa-se que as baianas representadas por Cecília poderiam compor algumas revistas de moda daquele tempo, uma vez que a silhueta e as cores remetem ao estilo *Art Déco*, que muito influenciou as artes, a moda e outras áreas na segunda década do século XX. Os traços das baianas aquareladas pela poetisa⁵ trazem consigo traços dos desenhos dos trajes criados por Paul Poiret,⁶ o costureiro francês conhecido por produzir roupas fluidas e leves que libertaram a silhueta feminina dos espaltilhos, objeto opressor do corpo da mulher. Ao mesmo tempo, podem-se identificar elementos característicos da indumentária das baianas: balangandãs, turbantes com plumas e cestas de frutas, saias, batas e babados nos exuberantes figurinos de Carmem Miranda⁷ usados nos filmes produzidos nos EUA na década de 1940.

É importante ressaltar que a imagem construída para Carmem Miranda não representa unicamente a cultura brasileira. Em seu artigo “Nem samba, nem rumba”, Eneida Maria de Souza (2002) aborda as questões que envolvem a imagem de símbolo da América Latina criada para Carmem Miranda, durante o “programa instaurado pelo governo americano” (p. 161) em um período conhecido como “Política da Boa Vizinhança” (p. 161), no qual “os interesses políticos se sobrepunham aos culturais, transformando a artista no estereótipo da mulher latino-americana, que se expressava musicalmente no ritmo de samba, rumba e bolero” (p. 161), de modo que “a construção estilizada de sua imagem guardava um pouco de cada lugar da América, o que dificulta vê-la hoje como uma representante de uma ‘autêntica cultura brasileira’” (p. 161). Mesmo que as baianas de *Batuque, samba e macumba* possam ter influenciado o figurino de Carmem Miranda nos anos 1940, não foram as únicas referências usadas para a criação de uma imagem uniformizada e estereotipada da mulher latino-americana, e tão pouco brasileira.

Na Bahia, nas últimas décadas do século XIX, mulheres negras foram fotografadas em estúdio portando indumentária muito semelhante às aquareladas por Cecília. Percebe-se que essas fotografias registram a verdadeira baiana, a baiana da Bahia, e que a indumentária das baianas “cariocas” estava diretamente ligada às roupas usadas pelas baianas da Bahia.⁸ Através dessas fotografias, podem-se identificar os acessórios, os detalhes e as peças das roupas da baiana da Bahia, por tantas vezes cantados, nos versos da canção “O que é que a baiana tem?”, de Dorival Caymmi (1978, p. 84-85):

Tem torço de seda, tem!
Tem brincos de ouro, tem!

⁵ Ver Figuras 3 e 4, no link <https://sobrevivenciadosgostos.tumblr.com>

⁶ Ver Figuras 5 e 6, no link <https://sobrevivenciadosgostos.tumblr.com>

⁷ Ver Figuras 7 e 8, no link <https://sobrevivenciadosgostos.tumblr.com>

⁸ Ver Figuras 9, 10, 11 e 12, no link <https://sobrevivenciadosgostos.tumblr.com>

Corrente de ouro, tem!
Tem pano-da-costa, tem!
Tem bata rendada, tem!
Pulseira de ouro, tem!
Tem saia engomada, tem!
Sandália enfeitada, tem!

Investigando registros mais antigos feitos das mulheres negras, seus gestos e indumentária na história do Brasil, percebem-se elementos diversos nessas representações sendo utilizados de modo recorrente. Ou seja, elementos que vão sobrevivendo de um tempo para o outro, que podem ser nomeados de elementos do futuro ou de duração. Nas primeiras décadas do século XIX, Jean-Baptiste Debret fez registros dos habitantes da cidade do Rio de Janeiro.⁹ Através deles, pode-se inferir que as mulheres negras das aquarelas de Debret encontram-se em tempos distintos em relação às baianas que irão circular na Bahia no final do mesmo século; assim como em relação às baianas aquareladas por Cecília entre os anos de 1926 e 1934.

Georges Didi-Huberman (2015) afirma que “diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar” (p. 16), e que “diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar” (p. 16). O autor ressalta que “a imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha” (p. 16). Nas diferentes imagens das baianas apresentadas, há, entre o passado, o presente e o futuro, temporalidades diversas e sobrepostas que se “tornam visíveis” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 46) e que sobrevivem através de um conjunto de gestos, de objetos e imagens que reforçam sua existência tanto quanto sua sobrevivência, para além do tempo em que estiveram vigentes e carregadas de *futuro*. E, ainda hoje, estas temporalidades sobrepostas são capazes de sobreviver à contemporaneidade.

As baianas contemporâneas

Se por um lado as aquarelas de Cecília podem ser consideradas registros importantes da cultura popular brasileira nas primeiras décadas do século XX, por outro elas armazenam em si uma espécie de “vida póstuma”, aos modos de Aby Warburg, na qual a sobrevivência dos elementos ou dos sentidos é transformada através de experiências individuais ou coletivas. A “vida póstuma” ou a:

[...] *Nachleben* circunscreve essa [ou uma] metamorfose, que implica plasticidade, maleabilidade, mudanças das formas. O que só ocorre porque as formas são forças:

⁹ Ver Figuras 13 e 14, no link <https://sobrevivenciadosgestos.tumblr.com>

por trás de cada uma pulsam forças ativas, reativas, fortes, fracas, dominantes ou dominadas (WAIZBORT, 2015, p. 12).

O carnaval é uma experiência coletiva, de origem popular e na qual as transformações dos elementos que caracterizam a “sobrevivência” das baianas brasileiras são representadas em tempos diferentes, oferecendo-lhes visualidade. Em outras duas aquarelas, que constam no livro *Batuque, samba e macumba*, é possível ver a exuberância das baianas que circulavam pelo Rio de Janeiro e que foram cuidadosamente observadas por Cecília. Ao observar essas duas aquarelas,¹⁰ quando sobrepostas às imagens contemporâneas das baianas do grupo especial do carnaval carioca de 2019,¹¹ é possível perceber as mudanças, ou as metamorfoses, das formas dos elementos que caracterizam essa personagem tão popular no Brasil.

A “sobrevivência” das baianas brasileiras está em constante transformação, sejam elas as baianas quituteiras, sejam as baianas de carnaval, sejam as baianas dos terreiros. As fotografias das baianas do grupo especial do carnaval carioca de 2019 corroboram o caráter de “sobrevivência” das temporalidades distintas que cercam a figura das baianas brasileiras, pois é possível identificar o modo como os elementos que compõem a indumentária da baiana tornam-se perceptíveis muitas décadas à frente das aquarelas de Cecília. Esses elementos são moldados de acordo com o tempo, com os interesses políticos e sociais; ganham novo formato, novo material, e, ainda assim, continuam lá. Neste conjunto de fotografias, os adereços da baiana foram atualizados. Alguns desses adornos têm como base o turbante, que dá suporte para outros acessórios, como as coroas, perucas com plumas, esplendores, muitas contas e fios dourados, tecidos amarrados que formam grandes trouxas, como aquelas carregadas na cabeça por lavadeiras, ou ainda grandes tabuleiros com arabescos e cestas de flores sobre eles. O pano da “Costa”, às vezes, é substituído por exuberantes trabalhos manuais nas saias, que são ainda mais amplas nesta ocasião, com aplicação de pedras, fios de metal e muitas plumas. No lugar da tradicional bata branca, vemos algumas blusas coloridas de mangas bufantes, bordadas, e superfícies trabalhadas com materiais fartos. Às vezes elas carregam algo nas mãos. Nos braços, muitas pulseiras de contas e metais coloridos; no pescoço, uma variedade de adornos, que ora são golas gigantes com plumas e enfeites múltiplos, ora colares feitos de contas de tamanho exagerado, coloridos e brilhantes. Nestas fotografias das baianas do grupo especial do carnaval carioca de 2019, visualizamos justapostas as baianas que vieram antes delas, através de seus gestos e de sua indumentária luxuriante. A figura da baiana está viva para além dos desfiles de carnaval, em uma mescla de tradição e modernidade, de passado e presente, e com lampejos de futuro.

¹⁰ Ver Figuras 15 e 16, no link <https://sobrevivenciadosgestos.tumblr.com>

¹¹ Ver Figuras 17, 18, 19, 20, 21 e 22, no link <https://sobrevivenciadosgestos.tumblr.com>

Certamente, é possível inventariar, em diversas áreas, mulheres que na contemporaneidade podem ser vistas como as herdeiras das mulheres negras escravizadas no período da colonização, das negras fotografadas ou desenhadas no final do século XIX e daquelas aquareladas por Cecília entre os anos de 1926 e 1934. Deparamo-nos com suas herdeiras por muitos lugares deste Brasil. Mulheres que vão transformando as antigas baianas, dando-lhes nova plasticidade a cada novo tempo. Como exemplo, tomamos a nossa cena musical para apontar a presença desta figura reconhecidamente brasileira. Elas estão nos programas de TV, nos palcos, nos clipes, nas redes sociais, nas capas de álbuns, entre outros. E cada uma delas *ativa e modifica* os elementos do passado, que aparentemente estavam mortos, no presente em que vive.

Em dois momentos distintos de sua carreira, a cantora Elza Soares¹² transforma-se em baiana. Nas capas de seus álbuns da década de 1960 a cantora veste um traje completo da baiana de carnaval, salvo o comprimento das saias. Em uma fotografia de 2015, Elza traz na cabeça um adorno semelhante a um turbante, porém com proporções bem avantajadas. Elza é a baiana “carioca” descrita nas páginas de *Batuque, samba e macumba*.

Na década de 1980, a cantora Clara Nunes¹³ personifica a figura da baiana, seja ela do terreiro das religiões de matrizes africanas ou do carnaval, seja usando saias amplas distantes ou quase coladas ao corpo, com muitos babados ou sem babados. Com adereços de cabeça, com turbante ou esplendor. Com braceletes ou fios com contas coloridas. Seus gestos são também os gestos das baianas de Cecília. Clara parece trazer consigo as velhas mulheres negras das Geraes.

A eterna Gal Costa¹⁴ é a baiana de Salvador, com saias longas, batas de ombro a ombro, babados, colares e usando branco ou cores fortes. Sempre de sorriso largo, Gal é a baiana da Bahia.

Por fim, Maria Bethânia¹⁵ é a baiana de Santo Amaro, baiana do terreiro, baiana do Brasil, de saia rodada, com os cabelos ao vento ou moldados por adornos de contas e fios de metal, de pés descalços, com pulseiras nos punhos e no tornozelo. Suas vestes são de cores reluzentes, seus gestos são firmes. No pescoço, entre os colares, o patuá, com o qual protege a si mesma e todas as outras baianas que virão depois dela.

Elza, Clara, Gal e Bethânia são algumas das herdeiras dos gestos, da indumentária e dos ritmos das antigas mulheres negras escravizadas no nosso país, mulheres que foram as

¹² Ver Figuras 23, 24 e 25, no link <https://sobrevivenciadosgostos.tumblr.com>

¹³ Ver Figuras 26, 27 e 28, no link <https://sobrevivenciadosgostos.tumblr.com>

¹⁴ Ver Figuras 29, 30 e 31, no link <https://sobrevivenciadosgostos.tumblr.com>.

¹⁵ Ver Figuras 32, 33 e 34, no link <https://sobrevivenciadosgostos.tumblr.com>.

primeiras a portar os elementos que sobreviveram a todas as outras que vieram antes e depois delas. Como herdeiras, elas representam o passado e o presente em reconfiguração constante. Ao mesmo tempo, são imagens do futuro e da “sobrevivência” da figura da baiana. Elas são passado, presente e futuro.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Vânia Mourão; FERREIRA, Luiz Felipe. Tradição e modernidade no traje da baiana de escola de samba. **Revista Visualidades**, Goiânia v. 10, n. 1, p. 301-315, jan.-jun. 2012. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/23097/13642>. Acesso em: 6 jan. 2023.

CAYMMI, Dorival. **Cancioneiro da Bahia**. Prefácio de Jorge Amado, ilustrações de Clóvis Graciano. 5. ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Record, 1978.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MACHADO, Aníbal. A morte da porta-estandarte. *In*: MACHADO, Aníbal. **A morte da porta-estandarte, Tati, a garota e outras histórias** [balada em prosa de Aníbal M. Machado, por Carlos Drummond de Andrade; introdução de M. Cavalcanti Proença. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 223-233.

MEIRELES, Cecília. **Samba, batuque e macumba**: estudos de gesto e ritmo 1926-1934. Introdução Lélia Gontijo Soares; Coord. Editorial: André Seffrin. São Paulo: Global Editora, 2019.

SOUZA, Eneida Maria de. Nem samba nem rumba. *In*: SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. (Humanitas). p. 161-168.

VELOSO, Caetano. **Letra só**: Sobre as letras. Organização Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. *In*: WAIZBORT, Leopoldo (org.). **Histórias de fantasmas para gente grande**: escritos, esboços e conferências. Aby Warburg. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 7-22.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.