

# *O QUE É QUE A BAIANA TEM?:* a Etnopoética Folclórica de Cecília Meireles<sup>1</sup>

*Gilmar Rocha\**

## RESUMO

A *baiana* é um dos principais símbolos nas representações da identidade nacional brasileira. Imortalizada em diversas instâncias – da literatura às escolas de samba – a baiana constitui um patrimônio cultural. Este texto tem como *corpus* privilegiado de análise a etnopoética folclórica de Cecília Meireles, intitulada “Batuque, Samba e Macumba - Estudos de Gesto e de Ritmo 1926-1934”. Este material pode ser visto como uma importante reflexão da artista sobre o significado da cultura popular em meio às manifestações artísticas modernistas, as pesquisas etnográficas das religiões afro-brasileiras e o processo de constituição da nação no Brasil da primeira metade do século XX. O tratamento dispensado à baiana faz destes estudos um material exemplar sobre processos de patrimonialização da cultura.

**Palavras-chave:** Baiana. Bricoleur. Patrimônio Cultural. Identidade Nacional.

*Eu vim como uma pessoa que,  
cansada de buscar caminhos  
para que os homens se entendam em outros setores  
de atividades intelectuais,  
procura, no folclore,  
talvez um caminho mais ameno,  
talvez um caminho mais possível  
(Cecília Meireles, 1950)*

## 1 DA TIA CIATA A CARMEN MIRANDA

Personagem tradicional nas representações da identidade nacional brasileira, a baiana tem adquirido múltiplos sentidos e funções diversas em decorrência da constante re-significação cultural que esta sofreu ao longo da história moder-

---

\*Professor do Departamento de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica/ Minas Gerais

na da sociedade brasileira. Apesar disto, são comuns as observações quanto às semelhanças das baianas de ontem com as de hoje, sendo a vestimenta e/ou a arte da culinária os seus principais símbolos de identificação cultural<sup>2</sup>.

Numa rua do Rio de Janeiro, ainda hoje, não é difícil topar-se, em qualquer dia e a qualquer hora, com uma legítima baiana, de hábitos conservadores, e, geralmente, doceira especialista em cocadas, doces de abóbora e batata, pés-de-moleque, cuscuz e quindim, amendoim torrado, bolos de milho e aipim, bolinhos de tapioca – o que constitui a deliciosa tentação de todas as crianças cariocas – e suponho que do Brasil todo. Essa velha baiana, se, durante o dia, anda nas compras – e, então, levará uma saia de muita roda, em pano floreado ou não, mas em tons graves, sobre a qual se debruçará a renda ou o bordado muito alvo de uma ‘bata’ que desce um pouco abaixo da cintura, com mangas largas que vêm ao meio do antebraço. Terá pelo ombro uma largura de uns oitenta centímetros, atravessando de listas polícromas, entremeadas de algum fio metálico, ou apenas riscado de azul e branco. É o autêntico pano da ‘Costa’ (da costa da África) ou alguma das suas inúmeras imitações (MEIRELES, 1983, p. 22).

Tal Identidade foi profundamente marcada pela tradição sudanesa. Desde a primeira metade do século XIX encontramos registros iconográficos de viajantes e artistas estrangeiros - por exemplo, os de Jean Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas -, sobre as ganhadeiras, vendedoras de mercadorias diversas como carnes e peixes grelhados nas ruas de Salvador e do Rio de Janeiro<sup>3</sup>. Também não faltaram folcloristas, como Mello Moraes Filho, e romancistas, como Manuel Antônio de Almeida, a revelar seu colorido especial. Em Memórias de Um Sargento de Milícias (1853), romance ambientado na corte carioca no tempo do Rei D. João VI, Almeida nos fala do rancho das baianas à frente das procissões, mas adverte quanto ao perigo de suas indumentárias. Embora fosse “um dos modos de trajar mais bonito que temos visto” [diz o romancista] “não aconselhamos porém que ninguém o adote; um país em que todas as mulheres usassem desse traje, especialmente se fosse desses abençoados em que elas são alvas e formosas, seria uma terra de perdição e de pecados” (ALMEIDA, 1988, p. 68). Em outro romance, O Cortiço (1890), a personagem “Rita Baiana” surge como a própria encarnação do perigo, seduzindo, enfeitando e virando a cabeça dos homens. Jota Efegê, por sua vez, destaca notícia de jornal do ano

1907, segundo a qual mulatas baianas, vestidas a caráter, tinham sido contratadas para trabalharem como garçonetes em restaurante parisiense. Com exceção da famosa Tia Ciata, no Rio de Janeiro, nenhuma representação se compara àquela de Dorival Caymmi, interpretada por Carmen Miranda (1909-1955) no filme *Banana da Terra* (1938), a antológica *O que é que a baiana tem?*:

O que é que a baiana tem?  
O que é que a baiana tem?  
Tem torso de seda tem  
Tem brinco de ouro tem  
Corrente de ouro tem  
Tem pano da Costa tem  
Tem bata rendada tem  
Tem saia engomada tem  
Tem sandália enfeitada tem  
E tem graça como ninguém

O que é que a baiana tem?  
Como ela requebra bem  
O que que a baiana tem?  
Quando você se requebrar  
Caia por cima de mim

O que é que a baiana tem?  
Mas o que é que a baiana tem?  
O que é que a baiana tem  
O que é que a baiana tem

(Bis da primeira parte)  
Só vai ao Bonfim quem tem...  
O que é que a baiana tem?  
Só vai ao Bonfim quem tem  
O que é que a baiana tem?

Um rosário de ouro, uma bolota assim  
Ai, quem não tem balangandãs  
Não vai ao Bonfim  
Ôi, quem não tem balangandãs  
Não vai ao Bonfim  
Oi, não vai ao Bonfim (GARCIA, 2004, p. 129).

Naquele momento, Carmen Miranda apresentava pela primeira vez sua baiana estilizada. Parte da inspiração para composição de sua personagem veio de uma viagem à Bahia. Também a dançarina *Eros Volusia* (1914-2004) viajaria até a Bahia com o propósito de pesquisar as danças populares para o seu projeto de criação do bailado nacional<sup>4</sup>. Essa redescoberta da Bahia significa uma busca da autenticidade cultural brasileira agora centrada na cultura popular negra, ou melhor, mestiça. Aos poucos, sugere Pinho (1998), a Bahia torna-se uma *comunidade imaginada*, ou, em termos antropológicos, um *mito*, levando escritores, compositores populares e outros viajantes a tentar descobrir o que é que a Bahia tem (vide o caso dos antropólogos<sup>5</sup>).

Com Jorge Amado, já não será o vestuário o código a partir do qual a baiana é representada, mas sim a comida<sup>6</sup>. A exemplo da própria comida, símbolo de mediações entre o natural e o cultural, o sagrado e o profano, as baianas cozinheiras de Jorge Amado, “Gabriela” e “Dona Flor”, principalmente esta última, podem ser vistas como *metáforas vivas* de uma sociedade relacional, segundo as interpretações do antropólogo Roberto DaMatta (1987). Composições como “No Tabuleiro da Baiana”, de Ary Barroso, e “Baiana do Tabuleiro”, de Canhoto, reforçariam a imagem da baiana como mulher sensual e profundamente marcada por uma relação ambígua com a comida à exemplo de “Dona Flor e Seus Dois Maridos”. Posicionadas em meio às relações sociais de toda ordem (e desordem), as baianas aparecem como *símbolos dominantes* de uma sociedade relacional sendo a ambigüidade o seu diacrítico principal<sup>7</sup>.

A riqueza da baiana consiste então na sua qualidade simbólica e na sua natureza ambígua de condensar muitos significados culturais, expressando sentidos políticos, econômicos, religiosos, estéticos, patrimoniais. Símbolo com qualidades mitopoéticas, presente em inúmeros momentos e lugares de nossa história, aos poucos a baiana, frente ao quadro dos tipos regionais com suas vestimentas e comidas típicas, torna-se, ao lado do malandro carioca, a principal representante da brasilidade, superando o sertanejo e o gaúcho<sup>8</sup>.

Um momento especial neste processo de consagração da baiana e elevação a símbolo de identidade nacional encontra-se no estudo desenvolvido por Cecília Meireles (1901-1964), nos idos dos anos 20 e 30 do século passado, sobre a baiana na cultura popular brasileira. Os desenhos das baianas começaram a ser feitos em 1924 e ao final de quase dez anos, em 1933, a poetisa os apresentaria pela primeira vez em exposição no Rio. Posteriormente seriam mostrados em Portugal e acompanhados de uma conferência, recebendo logo uma primeira edição: “Batuque, Samba e Macumba - Estudos de Gesto e de

Ritmo 1926-1934". Neste estudo, a poetisa traz para o centro das preocupações intelectuais e artísticas modernistas da época, aspectos da cultura popular e do folclore negro, conferindo à baiana a qualidade de patrimônio cultural. Vejamos, então, o contexto intelectual modernista e a questão da tradição cultural negra nos anos 30, no qual estes estudos se inserem.

## 2 RETALHO, LINHA E PENSAMENTO

O Brasil da primeira metade do século XX passou por grandes transformações sociais, políticas e econômicas, provocadas por alguns movimentos em curso desde fins do século XIX, no caso, a abolição dos escravos e a proclamação da República. Este processo seria ampliado depois da Primeira Guerra Mundial durante a década de 20. A euforia, a excitação, as invenções modernas tomavam conta das ruas e das pessoas. Estava em curso um sofisticado e complexo processo de renovação cultural do país, dramaticamente protagonizado pelos intelectuais modernistas no campo das artes e da antropologia nascente. Muito embora a Semana de Arte Moderna de 22 represente um marco na história intelectual e cultural do país, não se pode perder de vista os estudos pioneiros de Sílvio Romero e Amadeu Amaral, no folclore, e de Nina Rodrigues e Arthur Ramos, no campo das religiões afro-brasileiras, prenunciando a descoberta da cultura popular no Brasil de então<sup>9</sup>.

De certa forma, no início dos anos 30, o terreno já havia sido preparado para que a *baiana* entrasse em cena como uma das principais protagonistas no processo de construção da identidade nacional brasileira. Se, na prática, as baianas já ocupavam há muito tempo as ruas das cidades vendendo comidas, com o advento da República estas recebem uma justificativa ideológica complementar, observa Carvalho (1995), na medida em que o Positivismo depositava nas mulheres, nos negros e no proletariado importante missão histórica na constituição da sociedade moderna.

Por outro lado, também é verdade que as famosas *tias* e mães-de-santo dos terreiros de candomblé, da Bahia, e de macumba, do Rio, desempenharam um importante papel político e cultural na organização social da comunidade negra nas cidades de Salvador e Rio de Janeiro. Após a abolição e a crise do açúcar no mercado internacional, inúmeros baianos migram para o Rio de Janeiro em busca de melhores condições de vida. Neste processo, as mulheres negras, além de se tornar a base de toda comunidade negra, constroem poderosas redes de sociabilidade em torno de si. Dentre todas as famosas baianas mães-

de-santo dos candomblés baianos e das macumbas cariocas destacam-se Mãe Menininha do Gantois, na Bahia, e Tia Ciata, no Rio de Janeiro.

Personagem coadjuvante na rapsódia de Mário de Andrade *Macunaíma o herói sem nenhum caráter* (1928), Tia Ciata, cuja casa (terreiro) era frequentada por ilustres personalidades da época, notabilizou-se na história cultural do Rio como uma das mais importantes *tias* e mãe-de-santo. Também ficou conhecida como fundadora da tradição das doceiras (quituteiras) da cidade, além de atuar no comércio de aluguel de roupas. Sua casa funcionava como ponto de encontro ou centro cultural da *Pequena África*, região portuária da cidade habitada pela população negra, assim batizada pelo artista popular Heitor dos Prazeres. Segundo Velloso:

A casa da tia Ciata ilustra bem a questão da circularidade cultural (...) atrairdo intelectuais e elementos da classe média carioca. Geralmente eram carnavalescos da Zona Sul que iam encomendar fantasias e acabavam ficando para o pagode. Também por esta época, o candomblé e o jogo de búzios começavam a exercer certo fascínio entre a alta sociedade. Através do samba, do Carnaval e da culinária a cultura negra foi ganhando espaços no conjunto da sociedade, fazendo-se aceita. Os códigos culturais começaram a se entrecruzar, mesmo que de forma precária. Geralmente, o centro irradiador dessa cultura era a casa das tias ou os terreiros (VELLOSO, 1990, p. 216).

Um ano antes de Cecília Meireles expor pela primeira vez alguns dos desenhos de seus “estudos de gestos e ritmos”, havia sido publicado *Os Africanos no Brasil* (1932), de Nina Rodrigues. No ano corrente, 1933, Gilberto Freire publica *Casa-Grande & Senzala*, e, finalmente, em 1934, seria a vez de Arthur Ramos com *O Negro Brasileiro – Ethnographia Religiosa*. Três obras de referência sobre a contribuição negra à Cultura Brasileira. A restrita edição portuguesa de 1935, não diminui a importância de *Batuque, Samba e Macumba* em meio a tantas obras de referência nacional uma vez que a exposição de 1933 no Rio foi recebida com entusiasmo pela imprensa da época<sup>10</sup>.

Em sintonia com as mudanças econômicas e político-culturais no período da República Velha (1889-1930), surgiu um novo tipo de intelectual profissional, assalariado – batizado por Miceli (1977) de *Anatoliano*, homenagem ao famoso escritor francês Anatole France – em oposição ao intelectual tradicional das oligarquias cafejeiras do Brasil Império. Oriundos de famílias empobrecidas em decorrência das falências e, principalmente, em função da morte dos patriarcas,

estes futuros intelectuais seriam criados pelas mães e tias e viveriam uma vida de privações, muito trabalho e grandes sacrifícios. A estratégia de sobrevivência predominante encontrada pelas viúvas foi o trabalho de costura. Atividade aparentemente insignificante, a costura revela a posse de um capital social (o *gosto* e o *estilo* das classes superiores) por parte desses novos *parentes pobres*, permitindo-lhes manter a comunicação com a tradicional oligarquia, e renunciando o caráter crítico e ambíguo do trabalho literário desenvolvido pelos filhos da geração pós-1870. De acordo com Miceli:

A costura realiza uma forma particular de trabalho simbólico na medida em que ela permite marcar diferenças sociais ao retraduzi-las ao nível do gosto. Por exigir muitos cuidados, minúcias e um bom acabamento, condições necessárias para produzir diferenças mínimas, a costura é ao mesmo tempo a mediação prática pela qual um dado agente interioriza a experiência do declínio (em especial, a perda do capital econômico) e através da qual um novo projeto, a vocação intelectual, pode concretizar-se através e pela feminização da família e da criança (MICELI, 1977, p. 36).

É dentro deste quadro que se enquadra a poetisa Cecília Meireles. Nascida em 1901, Cecília perdeu os pais muito cedo e foi criada pela avó. Cresceu em meio aos livros, retalhos e linhas, fazendo da costura uma referência constante em sua vida e obra. A morte, a magia das coisas simples e as dores de uma infância difícil são narradas em seu belo livro de memórias *Olhinhos de Gato*. Também aí, a exemplo das memórias e biografias dos *Anatolianos*, a costura, mais do que uma metáfora, constitui uma técnica narrativa<sup>11</sup>. Já nas primeiras páginas, ainda em luto pela morte da mãe, Cecília evoca na costura de *OLHINHOS DE GATO* a busca de um sentido para a vida:

- Queres fazer um vestidinho para tua boneca?  
Não. **OLHINHOS DE GATO** prefere ficar vendo, apenas, todas aquelas sobras de pano, retorcidas, amassadas, de onde se exala um estranho cheiro, que não vem dos fios, que não vem das cores, nem dos desenhos, nem da gaveta... mas de muito antigamente, de um tempo desconhecido, onde havia outras casas, outras pessoas, outro viver, outras modas. (...)  
**OLHINHOS DE GATO** mergulha as mãos nos crepes franzidos, para tocar os vidrilhos sobre o cetim e a gaze. Crepes pretos, vidrilhos pretos, cetim preto, gaze preta... Negro, ne-

gro, negro, negro... Levanta os olhos, ao retirar os bordados de palhetas e miçangas, que mal cintilam naquela treva. E o olhar que se encontra com o seu está dizendo lá longe, onde o olhar é ainda pensamento: ‘Luto, luto, luto, luto...’  
Suas mãos sobre aquele mundo são pássaros caídos, arrasando-se tristemente: sonho magoado... perdida direção (MEIRELES, 2003, p. 8).

É significativo o fato da poetisa ter lançado mão do adjetivo *OLHINHOS DE GATO* para caracterizar sua *persona* autobiográfica e para falar de sua infância. O diminutivo “olhinhos” expressa o ver de uma criança que, a maneira dos gatos, é capaz de discernir sombras (detalhes) mesmo a noite<sup>12</sup>. O olhar dos felinos, sem dúvida nenhuma, revela um mundo de significados relacionados ora à beleza ora à sua qualidade de caçador. As metáforas *olhos de gato*, *olhos de tigre*, *olhos de lince*, parecem descrever com muita precisão a capacidade felina (e algumas vezes humana) de um olhar microscópico senão detetivesco<sup>13</sup>. Em Cecília, o olhar marcado pela costura se transforma em algo mais complexo do que uma metáfora para descrever a tessitura literária. Como técnica narrativa tal olhar funciona como uma forma de registro etnográfico. Numa aproximação com a fecunda *ciência do concreto*, analisada por Lévi-Strauss (1987), o olhar de Cecília, em correspondência a capacidade de observação científica dos nativos, tem a qualidade de um método de pensamento: *bricoleur*<sup>14</sup>.

Assim, a exigência de um olhar clínico para os detalhes, o senso de harmonia e equilíbrio na montagem dos retalhos, o conhecimento prático, porém sensível, na confecção das roupas, fazem da costura uma experiência cognitiva com ressonâncias profundas na atividade artística de Cecília Meireles. O modo como a poetisa descreve, fenomenologicamente, os eventos da vida cotidiana através de sua poesia, mostrando o sentido sociológico que as pequenas coisas têm no cotidiano, ganha contornos de uma mística ou experiência espiritual capaz de revelar a magia da vida ou significado da nossa existência. Por exemplo, a importância dos vendedores ambulantes na vida de uma criança revelado pela sensibilidade de *OLHINHOS DE GATO*, só se compara à sua percepção para o simbolismo das espécies na construção de seu belo poema *Desenho*:

Fui morena e magrinha como qualquer polinésia,  
e comia mamão, e mirava a flor da goiaba.  
E as lagartixas me espiavam, entre tijolos e as trepadeiras,  
e as teias de aranha nas minhas árvores se entrelaçavam.



Isso era num lugar de sol e nuvens brancas,  
Onde as rolas, à tarde, soluçavam mui saudosas...  
O eco, burlão, de pedra em pedra ia saltando,  
entre vastas mangueiras que choviam ruivas horas.

Os pavões caminhavam tão naturais por meu caminho,  
e os pombos tão felizes se alimentavam pelas escadas,  
que era desnecessário crescer, pensar, escrever poemas,  
pois a vida completa e bela e terna ali já estava.

Como a chuva caía das grossas nuvens, perfumosa!  
E o papagaio como ficava sonolento!  
O relógio era festa de ouro; e os gatos enigmáticos  
fechavam os olhos, quando queriam caçar o tempo.

Vinham morcegos, à noite, picar os sapotis maduros,  
e os grandes cães ladravam como nas noites do Império.  
Mariposas, jasmims, tinhorões, vaga-lumes  
moravam nos jardins sussurrantes e eternos.

E minha avó cantava e cosia. Cantava  
canções de mar e de arvoredo, em língua antiga.  
E eu sempre acreditei que havia música em seus dedos  
e palavras de amor em minha roupa escritas.

Minha vida começa num vergel colorido,  
por onde as noites eram só luar e estrelas.  
Levai-me aonde quiserdes! – aprendi com as primaveras  
a deixar-me cortar e a voltar sempre inteira (MEIRELES, 1994, p. 319).

No “Desenho” de Cecília o mundo é mágico. Nele, tudo ganha vida formando um sistema natural, integrado e harmonioso. Tudo funciona como se fosse regido pela *lei da participação* de Levy-Bruhl. O eco salta de pedra em pedra como se fosse uma criança pulando amarelinha; as teias de aranha entrelaçadas mais se parecem com roupas a vestir as árvores; o tempo, em suspenso, deixa-se caçar em *plein air* por gatos enigmáticos; nas roupas, as escritas lembram partituras musicais. No “desenho” de Cecília Meireles, a sugestão de um método de pensamento cuja operação cognitiva e simbólica é a da *costura*, ou melhor, do *bricoleur*, põe-se a descoberto.

Cecília Meireles é, sem sombra de dúvida, uma das mais importantes

poetisas modernas da sociedade brasileira, como atesta a fortuna crítica de sua obra poética. Também começa a ser divulgada e analisada sua produção pedagógica<sup>15</sup>. Porém, pouco ou quase nada tem sido dito de seus estudos folclóricos, terreno virtualmente inexplorado. Evidentemente não é possível, muitas vezes, separar a Cecília Meireles poetisa da pedagoga e da folclorista, e nem é este o propósito aqui. Em particular, a compreensão de sua iconografia *Batuque, Samba e Macumba – Estudos de Gestos e de Ritmo (1926-1934)*, exige que se leve em conta as múltiplas facetas da artista e a sua qualidade de mediador cultural<sup>16</sup>. Cecília realiza nos seus estudos folclóricos, nos termos ginsburguianos, a circularidade entre as culturas erudita e popular. Daí se poder ver na obra da autora – nas relações entre a poesia, a educação e o folclore – um sistema de significados relativamente coerente e integrado em vista a suas preocupações com a contribuição da cultura popular na constituição da identidade nacional brasileira e na formação humanista das crianças. Aqui lanço mão da proposta de Fichte (1987) para qualificar o estudo de Cecília Meireles como uma forma de *etnopoésia folclórica*.

### 3 A ETNOPOÉTICA FOLCLÓRICA DE CECÍLIA MEIRELES

A etnopoésia, para Fichte, constitui-se numa atividade interdisciplinar na medida em que envolve, no sentido dialógico de Bakhtin, de um lado, a comunicação entre a antropologia e a literatura - possibilitando uma fusão da linguagem etnográfica com a poética -, do outro lado, a experiência intersubjetiva da narrativa entre o autor e o leitor, viabilizando uma *fusão de horizontes* no sentido hermenêutico.

O resultado é, na planura do texto geral como dentro de cada parte, uma composição aberta, não unívoca, surpreendente, múltipla, que dá ao leitor a liberdade de entrelaçar e ligar: partículas da realidade são constantemente desfeitas e associativamente combinadas, lugares, pessoas e épocas são montados diretamente lado a lado, percepções do autor misturam-se a experiências autênticas dos protagonistas (BADER, 1987, p. 19).

Fica evidente, nesses termos, o parentesco entre a etnopoésia e a atividade intelectual do bricoleur. Assim, o *olhar etnográfico* aliado à especial *sensibilidade poética* de Cecília Meireles fazem dos *estudos de gesto e ritmo* um feliz experimento de *etnopoésia*, cujo destaque são os desenhos das baianas no carnaval brasileiro.

A própria Cecília é quem declara o lugar de importância dos desenhos em

sua *etnopoética folclórica*. A conferência que acompanha o estudo funciona como suporte, diz ela: “As rápidas palavras desta conferência destinam-se a servir de legenda aos desenhos aqui expostos, em que se encontra fixado o ritmo do batuque, do samba e da macumba – e a indumentária característica da baiana do nosso carnaval” (MEIRELES, 1983, p. 18). Mais do que meras ilustrações, os desenhos de Cecília descrevem ações: performances<sup>17</sup>.

Minha hipótese é que os desenhos falam por si só, ou melhor, representam eles mesmos uma forma de narrativa e expressam uma técnica corporal. Não é preciso muito esforço para, recorrendo a Walter Benjamin, lembrarmos a natureza dialógica, intersubjetiva e corporal da experiência narrativa. Nesse caso, devemos estar atentos para o caráter etnográfico dos desenhos como uma forma de narrativa sobre a técnica corporal da baiana. Sem desprezar a autoria/autoridade de Cecília, e sem se render ao espírito positivista dos fatos, a *baiana* constitui uma categoria por meio da qual a sociedade fala. Os desenhos de Cecília são porta-vozes, funcionam como uma forma de metanarrativa sobre a corporalidade brasileira, aqui entendida como um *idioma simbólico focal* por meio do qual apreendemos parcialmente o sentido da identidade nacional brasileira. O subtítulo de *Batuque, Samba e Macumba* já diz tudo: *estudos de gesto e ritmo* podem ser condensados no fenômeno da dança como forma de movimento do corpo no tempo<sup>18</sup>.

Com efeito, o modo como Cecília Meireles desenha as performances da baiana me leva a pensar na dança como um gênero de poesia corporal. E será ao ritmo do batuque, do samba, da macumba e, mais precisamente, do carnaval, que a baiana, em companhia do malandro, desfila pelas ruas da cidade.

Desce o morro, passa pela rua Estácio de Sá, atinge a Praça Onze e o desfile termina em algum sítio bem escondido da polícia, no caso, um terreiro de macumba. É assim que Cecília desfila suas baianas ante nossos olhos. O desfile, lembra Maria Laura, “é um fluxo narrativo que supõe um ponto fixo de observação” (CAVALCANTI, 1995, p. 211), mas isso não faz do espectador um agente passivo, alguém impedido de participar e integrar-se à festa. Tendo a baiana como ponto fixo de observação, somos obrigados, na companhia de Cecília, a segui-la pelas ruas da cidade, hipnotizados. Na verdade, os *estudos de gestos e ritmo* de Cecília lembram a experiência impressionista de Monet (*séries* de quadros sobre um mesmo tema) da qual se destaca não a baiana pronta e acabada senão múltiplas baianas em movimento. O desfile da baiana pelas ruas nos revela a caracterização de uma personagem urbana *par excellence*<sup>19</sup>.

Inicialmente, Cecília Meireles nos apresenta a baiana quituteira, descreve seu vestuário e os preparativos para pôr o tabuleiro à noite, guiando-nos ao

seu ponto de vendas:

À noite, a nossa boa baiana irá para o seu comércio: descera o morro onde mora, na meia sombra dos lampiões distanciados; passará pelas ruas movimentadas, riscadas de faróis de automóveis, trepidantes da passagem dos elétricos, que lá se chamam ‘bondes’, e rumará para o seu cantinho habitual, uma esquina de bairro, onde já a espera com ansiedade uma freguesia particularmente composta de crianças que podiam ser netas e bisnetas sua (MEIRELES, 1983, p. 28).

Em seguida, a desenhista passa a vestir (literalmente) a baiana de carnaval. Na verdade, a baiana de carnaval, diz Cecília, “vem a ser uma estilização da baiana autêntica” (MEIRELES, 1983, p. 34). E continua a poetisa:

Imaginemos que se prepara, num cortiço da Rua Estácio de Sá, uma ‘cabrochinha’ sestrosa que vai tomar parte, com esse traje, no cortejo do bloco ‘Quem fala de nós tem paixão’ ou em outros grupos e ranchos de denominações igualmente curiosas, como os ‘Caprichosos de Estopa’, o ‘Ameno Resedá’, as ‘Mimosas Cravinas’, a ‘Miséria e Fome’, a ‘Flor do Abacate’, o ‘Chuveiro de Prata’, etc.

Acaba de vestir suas saias brancas, muito duras de polvilho, para armarem a seda colorida da saia de cima. Tem a sua camisa de rendas muito alvas e engomadas, com laçarotes de fita cor-de-rosa enfiada pelos entremeios das alças. Aí está como marquês do século dezoito, marquês de chocolate, o cabelo áspero, olhos de esmalte curvo, com muita luz e a boca entreaberta ensaiando a canção do desfile, que pode ser assim: ‘O meu primeiro amô me abandonou sem tê razão. (MEIRELES, 1983, p. 34).

O momento que antecede o ritual carnavalesco, o processo de vestir-se da baiana, é descrito de maneira pormenorizada por Cecília. A riqueza de detalhes incorporados é correspondente à capacidade de observação etnográfica da poetisa. Sem exagero, Cecília aproxima-se com rara felicidade da *descrição densa* sugerida por Geertz (1978) como atividade artesanal, microscópica e interpretativa do fluxo dos discursos no mundo da vida cotidiana. Aqui, uma vez mais, insinua-se o espírito do *bricoleur* e são os desenhos que expressam isto. Vistos com atenção, em perspectiva comparada, os desenhos em destaque (Figura 1.1.) - originalmente colorida -, são descrições detalhadas, em profundidade, dos desenhos em nanquim tal como se vê ao fundo (Figura 1.2).



Figura 1.1



Figura 1.2

Em alguns momentos os desenhos de Cecília Meireles lembram a descrição do colarinho de rendas de mulher, de Clouet, feita por Lévi-Strauss (1987), que nos toma pelo prazer estético proporcionado pelo detalhe, pela miniatura e, principalmente, pelo efeito dialético do olhar. Ao mesmo tempo em que os desenhos acima oferecem uma visão de fora e de longe da baiana, também fornecem uma inscrição de dentro e de perto. De certa forma, o contraste do preto e branco com as cores ilustram essa dialética da (in)visibilidade e seus desdobramentos no plano da quantidade e qualidade, totalidade e particularidade. O que está em jogo em toda essa operação é, segundo o antropólogo, a inversão produzida no processo de conhecimento:

quanto menor o objeto, menos temível parece sua totalidade; por ser quantitativamente diminuído, ele nos parece qualitativamente simplificado. Mais exatamente, essa transposição quantitativa aumenta e diversifica nosso poder sobre um homólogo da coisa; através dela, este pode ser tomado, sopesado na mão, apreendido de uma só mirada (LEVI-STRAUSS, 1987, p. 39).

A meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico, o artista – neste caso Cecília poetisa, folclorista e *costureira* – como *bricoleur*, possibilita um conhecimento suplementar na exata medida em que as dimensões

inteligíveis e sensíveis são mutuamente compensadas. Nestes termos, o efeito produzido assemelha-se ao *trompe l'oeil* característico da cultura barroca<sup>20</sup>.

Cecília nos serve de guia, por seus olhos passeamos por entre as ruas e as culturas populares negras do mundo carioca. Antes de atingir os terreiros de macumba, nossa *foclorista-costureira* descreve as manifestações caracteristicamente masculinas do batuque, sua correspondência com as brincadeiras da capoeira, e do samba, enquanto tendência feminina, com a dança. O ritmo destas manifestações parece contaminar a própria escrita, o movimento se apossa da narrativa. Isto fica claro na descrição do batuque:

No batuque, o dançarino percorre a roda em passos cadenciados, pousando os pés com cautela um adiante do outro, os cotovelos para trás, a cabeça baixa, o tórax reentrante, os joelhos um pouco curvos – com o ar de quem prepara o golpe fatal, calculado e definitivo. Por duas vezes ameaça o parceiro, prevenindo-o, assim, de que é a pessoa escolhida. À terceira, prostra-o, por meio de um número de golpes que conhece, cada um de resultado especial (MEIRELES, 1983, p. 56).

Um passo a mais e adentramos o mundo dos terreiros de macumba. Neste ponto, mais do que em qualquer outro momento de toda sua *etnopoética*, fica evidente o caráter narrativo dos desenhos quando comparados ao texto. O texto já não consegue mais acompanhar o movimento de corpo da baiana. O ritmo impõe-se à forma, como se pode ver na seqüência da dança baiana (Figura 2).



Figura 2.1



Figura 2.2



Figura 2.3

Este jogo de corpo que atravessa o batuque, o samba e a brincadeira da capoeira também se manifesta na dança das baianas nos terreiros de macumba. A etimologia do termo baiano expressa essa relação. Segundo o folclorista Joaquim Ribeiro (1958), *baiano* significa um tipo de dança, música e/ou canto de improviso, típico da vida do interior. Caracteriza um tipo de baile rústico, organizado em roda, onde os dançarinos improvisam movimentos circulares e dão *embigada* uns nos outros. Deste modo, baiano consiste numa forma de samba de roda. O termo resvalaria para *baião* em razão do verbo *baiar* representar uma forma popular de bailar.

Não pretendo aqui estabelecer uma relação de identidade entre essas manifestações (batuque, samba, macumba e carnaval) com as *danças dramáticas* de Mário de Andrade (1959); ainda assim, alguns pontos de interseção permitem que se estabeleça um diálogo. A releitura das *danças dramáticas*, feita por Maria Laura Cavalcanti (2004), possibilita-nos uma ampliação de sentido, permitindo-nos estendê-lo à outras danças e brincadeiras populares, além daquelas estudadas pelo autor de *Macunaíma*. Ampliando o significado de *danças dramáticas* para o da tragédia no espírito da música, no sentido de Nietzsche, abarcamos também o carnaval, o batuque, o samba e a capoeira<sup>21</sup>. Muito embora as *danças dramáticas* apresentem uma *estrutura musical* cujas características básicas são a execução de um *enredo* (tema), a referência ao animismo, a presença da comicidade, os conflitos entre sagrado e profano, tais elementos, de certa forma, também se encontram presentes em outras danças populares e nas brincadeiras cariocas. Se corretos nesta linha de raciocínio, a dança pode ser vista então, no cenário cultural dos anos 30, como um *paradigma folclórico da brasilidade*<sup>22</sup>. A dança se torna o meio a partir do qual se pode pensar certos aspectos da cultura brasileira em geral, e da técnica corporal da baiana, em particular<sup>23</sup>.

#### 4 MUSEU VIVO

Cecília não foge à influência do *espírito salvacionista* que iria marcar parte dos estudos folclóricos no Brasil do início do século passado<sup>24</sup>. A poetisa inicia sua conferência em Portugal chamando atenção para o risco de desaparecimento da tradicional indumentária baiana:

Porque essa indumentária derive de um dos maiores e progressivos Estados do Brasil, é necessário frisar, antes de mais nada, não constituir, no entanto, atualmente, um traje regional, nem ser encontrado mais, em dias comuns, com a garridice de

cores e exuberância de ornatos apresentadas nos desenhos, **pois mesmo as velhas baianas que ainda o conservam, como resto de uma tradição em vias de desaparecer**, preferem-no sempre em tons discretos... (MEIRELES, 1983, p. 20, grifo meu).

Por isto os *estudos de gesto e de ritmo* de Cecília representam um importante momento no processo de patrimonialização da baiana na cultura brasileira. Por patrimonialização entendo o processo de objetificação da cultura, ou seja, a definição de um ou mais *objetos* (materiais ou imateriais) constitutivos da identidade social de um grupo, sociedade, região ou país. Em outras palavras, patrimonialização implica no reconhecimento de uma atividade intelectual e/ou sentimental por parte dos setores populares e/ou eruditos da sociedade, que procedem no sentido de classificar (e *purificar*) os elementos e objetos considerados dignos de manutenção, preservação e transmissão, visando a criar uma linha de tempo entre o passado, o presente e o futuro. Nessa perspectiva, a classificação da baiana como patrimônio cultural exige que se leve em conta, na compreensão de seu significado antropológico, a sua inscrição cronotópica bem como a atividade bricoleur que a estrutura.

O processo de patrimonialização da baiana tem como correspondência sua performance histórica pelas ruas da cidade, ou seja, a formação da identidade cultural da baiana se confunde com a modernização da cidade. A exposição de Cecília sugere um percurso no qual a passagem da baiana vendedora de comidas típicas à baiana do carnaval implica em um processo de estetização que culmina no terreiro de macumba. Em outras palavras, o desfile da baiana pelas ruas da cidade representa um movimento de transformação da sua imagem na qual se opera a passagem do mundo do trabalho para o mundo do prazer e, deste, ao mundo da macumba<sup>25</sup>.

Assim, o percurso da baiana de Cecília Meireles pelas ruas da cidade nos revela múltiplos sentidos. Em primeiro lugar, põe em destaque o lugar mesmo da rua. Desde o século XIX, as mulheres passariam a transitar mais freqüentemente pelas ruas da cidade, processo este que se intensificaria a partir dos anos 20. As transformações urbanas implementadas a partir dos anos 20 conferem à rua um sentido especial. Isto pode ser observado na maneira como os modernistas e as classes populares vêem, pensam e sentem a rua. De certa forma, a rua pode ser vista como um *cronotopo* onde a baiana aparece como seu prolongamento corporal<sup>26</sup>.

Com efeito, o corpo e o vestuário da baiana adquirem uma importância significativa nesse processo de patrimonialização, na medida em que a baiana pode ser vista como uma espécie de *roupa* que expressa uma técnica corporal. A roupa da baiana é algo mais que um simples traje típico, pois contém proprie-



dades e qualidades de afecção, tal como pensa Viveiros de Castro<sup>27</sup>. Pensar a baiana como uma *roupa* significa pensá-la como patrimônio cultural cuja característica é a de ser uma *técnica corporal*. Assim, vestir uma roupa é investir-se de um *habitus*, no sentido atribuído por Mauss (2003). Vestir a roupa de baiana é na verdade investir-se de funções religiosas, estéticas, sociais, políticas, econômicas, e mais, assim como as roupas dos xamãs investem os portadores de poderes mágicos capazes de seduzir as pessoas pela comida, pela dança, pelas rezas, pela beleza, pela maternidade. Nesta perspectiva, o significado da roupa da baiana como patrimônio cultural é o de expressar uma técnica corporal<sup>28</sup>.

Sabe-se que os objetos adquirem, muitas vezes, conotações mágico-religiosas. Como bem lembra Gonçalves (2005b), a confusão entre a categoria patrimônio com a de propriedade ilustra o fato de que os bens simbólicos dotados de significados mágico-religiosos e sociais são *personalidades*, e não meros objetos, pois ultrapassam sua função utilitária. Os objetos nos constituem como pessoas, afetam a nossa alma, inscrevem-se em nossos corpos, tornam *real* a nossa existência. Afinal, tal como as pessoas, os objetos também possuem uma biografia cultural e nos singularizam enquanto *gente*, sugere Kopytoff (2001). Isto fica claro na análise etnográfica de Lody (2006) em torno de alguns objetos do traje típico da baiana. Por exemplo, a figa, os fios-de-conta (espécie de colar) e o pano da Costa, além de vínculos com a tradição e o sagrado, formam um complexo sistema de classificação no qual o significado de tais objetos só pode ser apreendido à luz da cosmologia afro-brasileira. Assim, a confecção dos fios-de-conta exige um sem número de atividades e saberes, desde a escolha do material à sua consagração, assim como se exige um profundo conhecimento da *cultura baiana* na hora de se proceder à sua interpretação acerca do significado das cores, dos materiais utilizados, das representações de gênero, dos valores hierárquicos etc.

Tendo como referência o estudo de Schaden e Mussolini (s/d), a indumentária tradicional da baiana apresenta os seguintes elementos: o *torso* ou *rodilha* (espécie de turbante), nos ombros o *pano da Costa*, a *camisa* de linho ou cambráia, as *anúguas* (três ou quatro) de fino algodão, a *saia* sempre colorida, o *lenço* rendado e bordado, a *penca*, os *balangandãs*, e nos pés as *chinelinhas* ou sandálias de salto<sup>29</sup>. Merecem destaque a *penca* e os *balangandãs*, que reúnem inúmeros objetos (chave de figa, pau de Angola, figuras de animais) e crenças (evitar mau olhado, fechar o corpo) bem como sinalizam um complexo sistema de classificação e identificação patrimonial. O prolongamento deste sistema patrimonial encontra-se no tabuleiro de comidas típicas da baiana; afinal, como observam Schaden e Mussolini:

muitos dos gostosos quitutes trazem, na designação e na receita, antiqüíssimas reminiscências da culinária da África, principalmente da costa ocidental. E por muitos séculos o comércio de certos condimentos africanos, como a **noz de cola**, muito importante nas cerimônias fetichistas, e o **azeite de dendê**, igualmente de grande valor ritual, constituiu um dos traços de união entre o continente negro e o Brasil (p. 14).

Para os antropólogos, estes objetos (*penca* e *balangandãs*) formam um *museu em miniatura*<sup>30</sup>.

Na verdade, este *museu em miniatura* simboliza a atividade intelectual do *bricoleur*. Neste momento, mais do que em qualquer outro, fica evidente na operação intelectual do *bricoleur* o manejo de resíduos, retalhos, restos de materiais e objetos heteróclitos, cuja disposição sugere um modelo caleidoscópico onde “cada elemento representa um conjunto de relações ao mesmo tempo concretas e virtuais; são operações, porém, utilizáveis em função de quaisquer operações dentro de um tipo” (LÉVI-STRAUSS, 1987, p. 33). Em outras palavras, os elementos reunidos e dispostos na operação do *bricoleur* não se restringem a um único emprego, a uma única utilidade ou função; ao contrário, são fontes de relações entre natureza e cultura, sagrado e profano, passado e futuro, moderno e tradicional, entre outras. Esta qualidade estrutural da baiana é o que nos permite pensá-la, do ponto de vista histórico, como uma forma de museu vivo, sempre capaz de atualizar-se, modernizar-se, sem, porém, perder de vista o vínculo com o passado, com a tradição.

Em suma, ocupando o lugar da tradição no universo cultural afro-brasileiro, as baianas *filha* e/ou *mãe-de-santo* fazem a mediação não só entre o sagrado e o profano, o passado e o presente, a casa e a rua, mas também entre a África e o Brasil. De acordo com Freyre (1973) e Muniz Jr. (1988), elas relembram a *Mãe África*. Neste sentido, a categorização da baiana como *mãe* e/ou *tia* representou um modo de domesticação do exótico em familiar<sup>31</sup>. Seguindo as interpretações de Fry (1982) e Sandroni (2001) sobre a feijoada e o samba, também a baiana postula um *feitiço decente* na medida em que opera uma manipulação simbólica de sua imagem. *Batuque, Samba e Macumba - Estudos de Gesto e de Ritmo 1926-1934*, contribui de maneira significativa para a eficácia desta operação uma vez que por meio de texto e desenho Cecília confere à baiana um *valor ritual*, buscando, em suas palavras, *um caminho possível de entendimento entre os homens*, conforme expresso em seu *Discurso de Abertura na III Semana de Folclore*, em epígrafe a este texto.

## ABSTRACT

The baiana – an adjective used to designate women born in Bahia, a Northeast state – is one of the most important symbols of Brazilian national identity. In fact, we argue that she has become a cultural patrimony, immortalized in several instances – from literature to Rio de Janeiro’s samba schools. This paper focuses on Cecilia Meireles’s work entitled “Batuque, Samba e Macumba – Estudos de Gesto e Ritmo 1926-1934”, a major piece of ethnographic and folkloric analysis. Cecilia’s study presents the reflections of an artist about the importance of popular culture among modernist art manifestations, ethnographic researches about Afro-Brazilian religions and the process of formation of Brazilian nation during the first half of XX century. The way Cecilia has chosen to present and portray the baiana has turned her work into an exemplar analysis of the process that involves the transformation of culture into patrimony, the “patrimonialização da cultura”.

**Keywords:** Baiana. Bricoleur. Cultural Patrimony. National Identity.

## NOTAS

1 Uma versão preliminar deste ensaio foi apresentada na 25a RBA (Reunião Brasileira de Antropologia) realizada entre os dias 11 a 14 de junho de 2006, na cidade de Goiânia (GO), no Grupo de Trabalho Ritos da Cultura Popular, coordenado por Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (UFRJ) e Sérgio Ferreti (UFMA), aos quais agradeço a confiança e o renovado estímulo intelectual.

2 Os sistemas da culinária e do vestuário são vistos como fontes de legitimidade e autenticidade cultural. Por exemplo, é o caso de Ribeiro (1958); Lima (1998); David (2000); entre outros.

3 Ver Soares (1996).

4 A respeito das trajetórias artísticas de Carmen Miranda e Eros Volusia vide Garcia (2004) e Pereira (2004). A partir dos anos 20, a dança se transformaria em verdadeira moda no espaço urbano, vide Sevckenko (1992).

5 Até os anos 30, a figura do índio será bastante utilizada nas representações da Cultura Brasileira. Aos poucos, o negro passa a ocupar este espaço cultural. Curiosamente, aponta Risério (1988), a valorização da Bahia nesse período deve-se ao seu baixo desenvolvimento econômico e sua relativa homogeneidade cultural e tradicional. Nessa perspectiva, a Bahia surge como uma espécie de “berço” da autenticidade cultural afro-brasileira. Ari Barroso faria da Bahia seu mote principal, lembra-nos Naves (1998). A Bahia despertaria ainda a atenção de pesquisadores como Ruth Landes, Melville Herskovits e Roger Bastide nos anos 40. De resto, vale lembrar o filme *Você já foi à Bahia?*, de 1944, produzido pela Disney, no qual Zé Carioca leva o amigo Pato Donald para passear na Bahia.

6 O vestuário e a comida são os dois pólos básicos na constituição da identidade cultural da baiana; um

remete para o plano interno do corpo e o outro, o externo. O terceiro pólo é o do mundo espiritual do Candomblé. Este me parece ser um ponto fundamental na compreensão da baiana como *fato social total*.

7 A ambigüidade de alguns símbolos brasileiros é, sem sombra de dúvida, a característica mais saliente nas interpretações da sociedade como sistema relacional. As observações de Turner (1999), acerca da natureza dos símbolos nos rituais Ndembu podem ser aproveitadas na análise da baiana. Embora o antropólogo destaque o caráter polarizado dos sentidos nos símbolos rituais Ndembu, a eficácia dos mesmos parece residir exatamente em sua capacidade de, potencialmente, serem portadores de ambigüidades. Os símbolos como veículos de idéias e sentimentos, “dá que pensar, faz apelo a uma interpretação, precisamente porque ele diz mais do que não diz e porque nunca acabou de dar a dizer” (p. 29), declara Paul Ricoeur (1988).

8 Normalmente se atribui à Carmen Miranda a projeção da baiana em território nacional e internacional nos anos 40. Mas não se pode perder de vista outras estratégias de consagração da baiana, como a sua presença nas escolas de samba, nas alas das baianas. Parte deste processo pode ser acompanhado na história das músicas de carnaval. O reconhecimento oficial só aconteceria a partir dos anos 70, quando então a baiana torna-se “profissão”, destaca David (2000). Em 2006, o acarajé é declarado patrimônio cultural do Brasil, um importante reconhecimento das profissionais do tabuleiro.

9 Tomando emprestado a Mariza Corrêa, um juízo sobre Nina Rodrigues e seus contemporâneos, e especialmente relacionado ao campo dos estudos folclóricos, pode-se dizer que a questão principal que os intelectuais da época “se colocavam dizia respeito à nossa definição enquanto povo e a deste país como nação” (CORRÊA, 2001, p. 30-31), o que os fazia colocar o conflito entre a raça e a cultura no centro de suas preocupações teóricas e de suas ações políticas. A este respeito ver também Lamego (1996) e Vilhena (1997).

10 De fato, no início dos anos 30 são produzidos e publicados vários trabalhos no campo da literatura, da música e da dança que destacam a mudança de perspectiva dirigida à construção da identidade nacional brasileira. Por exemplo, é no mínimo curioso o fato do baiano Jorge Amado, considerado um dos mais representativos escritores brasileiro, iniciar sua carreira de sucesso com uma temática nacional ao publicar em 1931, *O País do Carnaval*.

11 Como na história de muitos “anatolianos”, Cecília viveu sob os cuidados da avó D. Jacintha Garcia Benevides, a quem chama de “Boquinha de Doce” e da ama “Dentinho de Arroz”. Tanto a avó quanto a costura parece ter exercido sobre ela um efeito profundo e duradouro, visível em suas memórias e poesias. A costura também marcaria a vida da “baiana” Carmen Miranda. A costura se torna, neste momento, uma importante atividade econômica com implicações estéticas, já que se relaciona ao fenômeno da moda. Ver Araújo (1993).

12 Como na estória infantil de Hans Christian Andersen, a “Roupa Nova do Rei”, a nudez do rei será denunciada pela “pureza visual” da criança.

13 Esta é também a percepção de Abreu (2001), para quem a visão de Cecília sobre a poesia, a educação e o folclore parece atualizar a proposta da microhistória de Carlo Ginsburg. Para Joana Abreu, “essas formulações iluminam a proposta e o entendimento de Cecília com relação ao folclore, esclarecendo particularmente sua visão sobre o povo, a arte popular, a identidade brasileira e a universalidade” (p. 218). A importância do detalhe na constituição da etnografia é também

objeto de reflexões dos antropólogos.

14 O antropólogo Claude Lévi-Strauss salienta a eficácia do método nativo na observação da realidade. Diz ele: “é útil ilustrar a riqueza e a finura da observação indígena e descrever seus métodos: atenção prolongada e repetida, exercício assíduo de todos os sentidos, engenhosidade que não rejeita a análise metódica dos dejetos dos animais, para conhecer melhor seus hábitos alimentares etc” (1989, p. 70). Toda essa atividade racional científica e a qualidade etnográfica nativa inscrita no pensamento selvagem têm como estrutura e modelo de operação simbólica e cognitiva a *bricolage*. Explicando: “O **bricoleur** é o que executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas adotados pela técnica. Caracteriza-o especialmente o fato de operar com materiais fragmentários já elaborados, ao contrário, por exemplo, do engenheiro que, para dar execução ao seu trabalho, necessita da matéria-prima” (p. 32). A *bricolage* consiste numa atividade artesanal do pensamento ao operar com fragmentos de outros sistemas simbólicos. Nesse sentido, a poesia do *bricolage*, seguindo Lévi-Strauss, “lhe advém, também e sobretudo, do fato de que não se limita a cumprir ou executar, ele não “fala” apenas as coisas, como já demonstramos, mas também através das coisas: narrando, através das escolhas que faz entre possíveis limitados, o caráter e a vida de seu autor. Sem jamais completar seu projeto, o **bricoleur** sempre coloca nele alguma coisa de si” (p. 36-37). De resto, ratificando o sentido do bricoleur, vale destacar a análise de Roberto DaMatta (1973).

15 A este respeito ver: Lamego (1996); Neves *et al* (2001).

16 Suas atividades artísticas, políticas e pedagógicas, suas experiências internacionais, sua capacidade hermenêutica, aproximam-na do tipo ideal do mediador cultural Na interpretação de Gilberto Velho e Karina Kuschinir, “a atuação do mediador está diretamente relacionada à coexistência de múltiplos níveis de cultura, isto é, à convivência com valores, normas e princípios contraditórios de interpretação da realidade” (1996, p. 100).

17 A técnica do desenho guarda uma memória cujas raízes primitivas (e infantis) aproxima-nos do “pensamento figurativo” (porque não dizer “selvagem”) descrito por Leroi-Gourhan, pois “particularmente interessante é o facto de o grafismo não ter começado por uma expressão ‘servil’ e fotográfica do real, mas organizando-se, numa dezena de mil anos, a partir de sinais que parecem ter exprimido primeiramente os ritmos e não as formas” (1985, p. 190). É o ritmo que define a forma, mas o que imprime o ritmo é o gesto. Na definição de Riviere, “o gesto é o zero do significado” (1987, p. 23), ele antecede a palavra e, como tal, é portador de um sentido fundador.

18 Na definição de Charles Boilés (1995), a dança tem menos a ver com um movimento no espaço do que com o tempo. Em perspectiva comparada, os movimentos relacionados à dança, ao trabalho, ao atletismo, ao teatro e a conversação revelam temporalidades diferenciadas marcadas por gestos e ritmos outros. Neste sentido, o movimento gestual do corpo no espaço é regido pelo ritmo imposto pelo tempo; neste processo, a razão cultural precede a razão prática.

19 Em contraposição ao campo da vida privada, o vestuário luxuoso e elegante das escravas expressava o poder da elite escravocrata no mundo da vida pública (espaço das ruas) na medida em que as transformaria numa extensão de sua economia simbólica. A esse respeito ver Bittencourt (2005), Agradeço a Santuza Cambraia Naves a observação acerca da importância das ruas na caracterização da personagem baiana.

20 Vale ressaltar a sugestiva interpretação do poeta Ferreira Gullar (1988), do Barroco e sua expressão visual bem como sua aproximação com o carnaval no Brasil.

21 Para Nietzsche (1983), a música e o trágico têm como fonte comum o mito dionísio, significando isso “dizer-sim à vida” e vivê-la de maneira agonística, sugere o filósofo.

22 Roberto Pereira (2003), destaca o quanto a dança erudita buscou inspiração em temas folclóricos no Brasil. A forte presença da dança se faria sentir ainda, posteriormente, nos musicais da chanchada e nas gafieiras e danças de salão (tangos e boleros) dos anos 40 e 50.

23 A performance de Carmen Miranda nos sugere uma reflexão em torno da corporalidade brasileira, entendida como idioma corporal, em contraposição às sociedades anglo-saxãs. Este idioma corporal remete a uma geografia das performances culturais quando vista numa perspectiva hemisférica ou, nos termos de Bakhtin (1987), uma “topografia corporal” onde o “alto” e o “baixo” em correspondência a divisão hemisférica norte/sul parece acompanhar o movimento das representações que fazemos dos corpos. É no mínimo curioso o fato de alguns dos principais esportes-símbolos de identidade nacional nos países do hemisfério norte terem como referência básica as mãos como, por exemplo, tênis, beisebol, futebol americano, basquetebol, boxe. Em contrapartida, as principais manifestações esportivas e culturais, ao menos no Brasil, evidenciam a importância dos pés, da ginga e do andar rebolado como técnicas corporais. Abaixo da linha da cintura reside o samba, o futebol, a capoeira, o passo de “urubu malandro”. Nesta perspectiva, Carmen Miranda, diferentemente de *Eros Volusia*, parece utilizar-se mais as mãos do que os pés para sambar. Para alguns, este seria o índice principal de que era uma “falsa baiana”, senão uma baiana para “inglês ver”. Já Tia Ciata, considerada autêntica baiana, era excelente dançarina, pois como “relembra sua contemporânea, D. Carmen, **levava meia hora fazendo miudinho na roda**”. Partideira, cantava com autoridade respondendo o refrão nas festas que se desdobravam por dias...” (MOURA, 1983, p. 66, grifo meu). Aqui, a noção de corporalidade é pensada a partir da etnologia brasileira. No entanto, são de fundamental importância as contribuições de outros antropólogos e etnólogos como Câmara Cascudo, Mary Douglas, Robert Hertz e Pierre Clastres, sobre a inscrição da sociedade nos corpos de seus membros.

24 Ver Vilhena (1997).

25 Estas passagens parecem atualizar as “lições do número três” na interpretação estrutural (relacional) da sociedade brasileira de DaMatta (1988). A baiana é uma personagem eminentemente urbana, porém portadora de uma significativa ambigüidade na medida em que ultrapassa os limites topológicos permitidos às mulheres dentro de uma estrutura social tradicional e hierarquizada. Por isso, quando não são associadas à sensualidade, o são à religiosidade. Mas não se trata de uma religiosidade qualquer, senão aquela relacionada ao universo da feitiçaria.

26 O *cronotopo*, segundo Bakhtin, é uma unidade artística de uma obra literária que expressa a “*materi*alização privilegiada do tempo no espaço” (1993, p. 356). Como exemplos de *cronotopo*, Bakhtin apresenta a estrada, o castelo, o salão de visitas, a vila ou aldeia, entre outros. Nas análises clássicas do Brasil colonial, a rua é o espaço tradicional do domínio masculino. A presença da baiana nas ruas lhe confere qualidades extraordinárias, sugerindo uma aproximação com a noção de liminaridade social, tal como analisada por Victor W. Turner (1974). Por outro lado, alguns historiadores, sociólogos e antropólogos apontam para a presença das mulheres na rua a partir dos anos 20, sugerindo uma verdadeira “feminização da cidade”. Para

mais informações ver Sevcenko (1992); Araújo (1993); e Naves (1998).

27 Referindo-se à corporalidade nas cosmologias indígenas, o etnólogo observa: “não estou me referindo a diferença de fisiologia – quanto a isso, os ameríndios reconhecem uma uniformidade básica dos corpos -, mas aos afetos, afecções ou capacidades que singularizam cada espécie de corpo: o que ele come, como se move, como se comunica, onde vive, se é gregário ou solitário... A morfologia, a forma visível dos corpos, é um signo poderoso dessas diferenças de afecção, embora possa ser enganadora, pois uma aparência de humano, por exemplo, pode estar ocultando uma afecção-jaguar” (1996, p. 128). A afecção nos aproxima da noção de *ethos*, como padrões de sensibilidade.

28 A fonte de inspiração desta aproximação entre a categoria patrimônio e os conceitos de *fato social total* e “*técnicas corporais*” de Mauss encontra-se nos trabalhos de Gonçalves (2003; 2005a). De certa forma, a expressão “o hábito faz o monge” parece aqui encontrar ressonância, materialidade e, pode-se dizer, historicidade (como forma subjetiva de experiência).

29 A elegância da baiana pode ser observada ainda em Nina Rodrigues (1976, p. 119): “As negras ricas da Bahia carregam o vestuário à **baiana** de ricos adornos. Vistosos braceletes de ouro cobrem os braços até ao meio, ou quase todo; volumoso molho de variados berloques, com a imprescindível e grande figa, pende da cinta. A saia é então de seda fina, a camisa de alvo linho, o pano da Costa de rico tecido e custosos labores; completando o vestuário especiais sandálias que mal comportam a metade dos pés”. Diante de uma economia excludente e exploradora, o investimento de malandros e baianas na indumentária representava um modo de valorização da pessoa. A roupa torna-se um bem precioso e valorizado. Ver Bittencourt (2005); e, Gilmar Rocha (2006).

30 Sem perder de vista o caráter efêmero da comida (não da técnica culinária), não me parece despropositado estender esta concepção de “museus em miniatura” ao “tabuleiro da baiana”. Soma-se ao vestuário e à comida, à dança (carnaval) e à religião (macumba). No conjunto, é por meio destes códigos culturais que se garante a baiana o seu lugar de importância no inventário do patrimônio cultural brasileiro.

31 É significativo o fato de Nossa Senhora Aparecida, a santa negra achada no Rio Paraíba em 1717, ter sido consagrada Rainha e Padroeira do Brasil em 1931. A aproximação da Santa com o universo dos Orixás nas religiões afro-brasileiras é notória, denunciando ser este, talvez, um dos simbolismos mais importantes do sincretismo religioso brasileiro, observa Rubem César Fernandes (1988).

## REFERÊNCIAS

ABREU, Joana C. Entre os símbolos e a vida: poesia, educação e folclore. In: NEVES, Margarida et al. (Org.). **Cecília Meireles**: apoteíca da educação. Rio de Janeiro: PUCRio-Loyola, 2001, p. 211-230.

ALMEIDA, Manuel Antônio. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

ANDRADE, Mário de. As danças dramáticas do Brasil. In: **Danças dramáticas do Brasil**, 1º

Tomó. São Paulo: Livraria Martins, 1959, p. 13-82.

ARAÚJO, Rosa Maria B. **A vocação do prazer**: a cidade e a família no Rio de Janeiro Republicano. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BADER, Wolfgang. Prefácio. In: FICHTE, Hubert. **Etnopoesia**: Antropologia poética das religiões afro-americanas. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 9-28.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec-Edusp, 1987.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 3. ed. São Paulo: Hucitec-Unesp, 1993.

BITTENCOURT, Renata. **Modos de negra e modos de branca**: o retrato “baiana” e a imagem da mulher negra na arte do século XIX. 2005. Dissertação (Mestrado em História da Arte e da Cultura), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

BOILÉS, Charles. Dança. **Enciclopédia Einaudi, 32**: soma/psique – corpo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995, p. 291-303.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas**: o imaginário da república no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CORREA, Mariza. As ilusões da liberdade: A escola Nina Rodrigues e a Antropologia no Brasil. 2. ed. Bragança Paulista: USP, 2001.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca**: dos bastidores ao desfile. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte-UFRJ, 1995.

\_\_\_\_\_. **Cultura popular e sensibilidade romântica**: as danças dramáticas de Mário de Andrade. RBCS, v. 19, n. 54, 2004, p. 57-78.

DaMATTÁ, Roberto. Edgar Allan Poe, o Bricoleur – um exercício de análise simbólica. In: DaMATTÁ, R. et al. **Arte e linguagem**. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 9-28.

\_\_\_\_\_. **A casa & a rua**: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

\_\_\_\_\_. Brasil & EUA; ou, as lições do número três. In: SACHS, Viola. (Org.). **Brasil & EUA – religião e identidade nacional**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 11-26.

DAVID, Maria L. As imagens da baiana – do cotidiano aos versos da canção. In: FONSECA, A.; PEREIRA, R. **Rotas & imagens**: literatura e outras viagens. Feira de Santana, UEFS, 2000, p. 223-236.

FERNANDES, Rubem César. Aparecida: Nossa rainha, senhora e mãe, sarava! In: SACHS, Viola et al. **Brasil & EUA**: religião e identidade nacional. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 85-111.

FERREIRA GULLAR, José Ribamar. Barroco – Olhar e Vertigem. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 217-224.

FICHTE, Hubert. **Etnopoesia**: Antropologia poética das religiões afro-americanas. São Paulo: Brasiliense, 1987.



- FREYRE, Gilberto. Acontece que são baianos. In: **Problemas Brasileiros de Antropologia**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973, p. 263-313.
- GARCIA, Tânia da Costa. **O “It Verde e Amarelo” de Carmen Miranda – 1930-1946**. São Paulo: Annablume-Fapesp, 2004.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GONÇALVES, José Reginaldo. O Patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. (Orgs.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 21-29.
- \_\_\_\_\_. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. **Horizontes Antropológicos**, v. 11, n. 23, 2005a, p. 15-36.
- \_\_\_\_\_. Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. **BIB**, São Paulo, n. 60, 2005b, p. 5-25.
- HERTZ, Robert. A Preeminência da mão direita – um estudo sobre a polaridade religiosa. **Religião e Sociedade**, n. 6, 1990.
- KOPYTOFF, Igor. The cultural biography of things: commoditization as process. In: APPADURAI, Arjun. (ed.). **The social life of things**: commodities in cultural perspective. Cambridge University Press, 2001, p. 64-91.
- LAMEGO, Valéria. **A farpa na lira – Cecília Meireles na Revolução de 30**. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- LEROI-GOURHAN, André. **O gesto e a palavra 1**: técnica e linguagem. Lisboa: Edições 70, 1985.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. Campinas: Papyrus, 1989.
- LIMA, Vivaldo da Costa. Etnocenologia e Etnoculinária do Acarajé. In: GREINER, C. ; BIÃO, A. (Org.). **Etnocenologia**: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1998, p. 63-74.
- LODY, Raul. **O Povo do santo**: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MEIRELES, Cecília. **Batuque, samba e macumba**: estudos de gesto e de ritmo, 1926-1934. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Olhinhos de Gato**. 3. ed. São Paulo: Moderna, 2003.
- MICELI, Sérgio. **Poder, sexo e letras na República Velha**: estudo clínico dos Anatolianos. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- MUNIZ Jr., José. Baiana, uma tradição negra. **Leopoldianum**, PUC-SP, v. 15, n. 42, 1988, p. 37-42.
- NAVES, Santuza Cambraia. **O Violão azul**: Modernismo e música popular. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

NEVES, Margarida de Souza *et al.* (Org.). **Cecília Meireles: a poética da educação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio-Loyola, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich W. O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música. In: LEBRUN, Gerard. (Org.). **Obras Incompletas**. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 6-28.

PEREIRA, Roberto. **A Formação do balé brasileiro: nacionalismo e estetização**. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

\_\_\_\_\_. **Eros Volusia: a criadora do bailado nacional**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2004.

PINHO, Osmundo S. A. 'Bahia no fundamental' – Notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade. **RBCS**, São Paulo, v. 13, n. 36, 1998.

RIBEIRO, Joaquim. **O Folclore Baiano**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1958.

RICOUER, Paul. **Conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica**. Lisboa: Res, 1988.

RISÉRIO, Antônio. Bahia com 'H': uma leitura da cultura baiana. In: REIS, João José (Org.). **Escravidão e invenção da liberdade: estudos sobre o negro no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 143-165.

RIVIERE, Jean-Loup. Gesto. **Enciclopédia Einaudi 11: oral/escrito/argumentação**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 11-31.

ROCHA, Gilmar. Navalha não corta seda - Estética e performance no vestuário do malandro. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 20, jan/jun. 2006.

RODRIGUES, Raimundo Nina. **Os Africanos no Brasil**. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1976.

SCHADEN, Egon; MUSSOLINI, Gioconda. **Povos e trajas da América Latina**. São Paulo: Melhoramentos.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SOARES, Cecília Moreira. As Ganhadeiras: mulher e resistência negra em Salvador do século XIX. **Afro-Ásia**, UFBA, n. 17, 1996, p. 57-71.

TURNER, Victor W. **O Processo ritual: Estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis, Vozes, 1974.

\_\_\_\_\_. **La selva de los símbolos: aspectos del ritual Ndembu**. 3. ed. Madrid: Siglo Veintiuno, 1999.

VELLOSO, Mônica Pimenta. As Tias tomam Conta do Pedaco... Espaço e Identidade Cultural no Rio de Janeiro. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, 1990, p. 207-228.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e missão: o Movimento Folclórico Brasileiro 1947-1964**. Rio de Janeiro: Funarte-FGV, 1997.

VELHO, Gilberto & KUSCHINIR, Karina. Mediação e metamorfose. **Mana: Estudos de Antropologia Social**, v. 2, n. 1, 1996, p. 97-108.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana: Estudos de Antropologia Social**, v. 2, n. 2, 1996, p. 115-144.