

## > A CONFIGURAÇÃO DE UM ÍCONE DE NACIONALIDADE: AS TIAS BAIANAS NO RIO DE JANEIRO

**FRANCISCO ANTONIO NUNES NETO**

> xicco7@hotmail.com

Doutor em Cultura e Sociedade

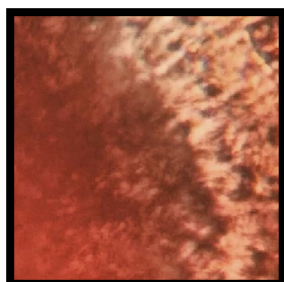
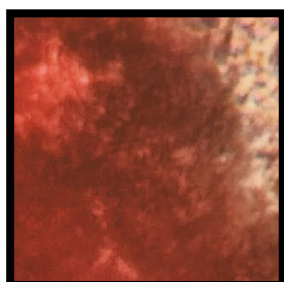
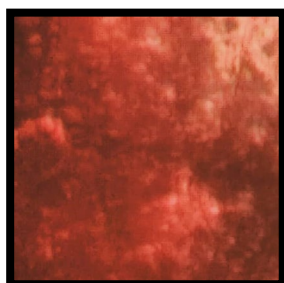
Universidade Federal do Sul da Bahia

### Resumo>

O texto analisa como as Baianas se converteram em um poderoso ícone de nacionalidade brasileira. Para tanto, acionamos como principais referências as pistas encontradas em algumas pesquisas e alguns estudos, assim como as observadas em outros tipos de representações tais como os textos jornalísticos e as letras de músicas do cancionário popular nacionais. Neste sentido, este artigo apresenta em que contexto, em que medida e em quais sentidos as Baianas – mulheres negras egressas de Salvador e cidades do Recôncavo do estado da Bahia – desembarcam no Rio de Janeiro em meados do século XIX, então capital nacional, aí emergindo no imaginário coletivo como porta-vozes de uma ancestralidade que representa uma perspectiva de nacionalidade que anuncia, enuncia, integra e identifica socioculturalmente uma parcela significativa da população deste país. Presença marcante e inconfundível em algumas festas como o carnaval do Rio de Janeiro ou naquelas lidas como públicas e populares da Bahia como a de Santa Bárbara, a do Senhor do Bonfim e a de Yemanjá, as Baianas vetorizam e congregam tradição e modernidade em distintas temporalidades..

### Palavras-chave>

Baianas; Brasil; Festas; Carnaval; Representações.



# > A CONFIGURAÇÃO DE UM ÍCONE DE NACIONALIDADE: AS TIAS BAIANAS NO RIO DE JANEIRO

**FRANCISCO ANTONIO NUNES NETO**

> Universidade Federal do Sul da Bahia

*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 que ela expediu  
As Ciatas pra trazerem o samba pra o Rio  
(Pois o mito surgiu dessa maneira).*

Caetano Veloso

## 1. Introdução

A discussão ora apresentada se origina da tese de doutorado intitulada *A Invenção de uma tradição: a Festa do Senhor do Bonfim em jornais baianos* (NUNES NETO, 2014), apresentada ao Programa Multidisciplinar de pós-graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos – IHAC, da Universidade Federal da Bahia. Na tese em questão, as Baianas – aqui grafadas com a inicial maiúscula, se refere, majoritariamente, àquelas que utilizam trajes estilizados – são apresentadas como importante ícone e símbolo sem o qual uma compreensão sobre o culto festivo ao Senhor do Bonfim de Salvador tornaria-se incompleto, uma vez que, dentre os diversos aspectos que se podem argumentar, elas são, para além de ícones e símbolos, parte constitutiva do culto ao Santo e da paisagem dos festejos a Ele endereçados. Na tese, uma das hipóteses, era melhor entender como as Baianas haviam se convertido em ícones de nacionalidade. Nesse sentido, as questões que são apresentadas a seguir são parte do percurso que trilhamos e das conclusões que conseguir alcançar. Passemos a elas.

O desejo de escrever sobre a consagração das Baianas como ícones de nacionalidade, inicialmente, relaciona-se com as pistas apresentadas por Roberto Moura, em *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro* (1995) e Milton Moura, em *Carnaval e Baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador* (2001). Guardando-se as devidas proporções e a breve distância cronológica que separa esses estudos, é possível dizer que ambos se aproximam – percorrendo caminhos teórico-metodológicos distintos – no seguinte entendimento: a presença das Tias Baianas no Rio de Janeiro a partir da segunda metade do século XIX contribuiu tanto no processo de intensificação das trocas culturais

e simbólicas entre a Bahia e o Rio de Janeiro quanto projetou a figura das negras Baianas como guardiãs das tradições de matrizes africanas, ao passo que as tornou, também, ícones de nacionalidade.

De acordo com Roberto Moura, a presença das Tias Baianas, a partir de meados do século XIX, no Rio de Janeiro, contribuiu para processo de ressignificação das práticas culturais locais, à medida que introduziu no universo daquelas práticas culturais outras relativas às tradições de matrizes afro-baianas. Na zona portuária, nos bairros da Saúde e da Cidade Nova, elas configuraram o que Heitor dos Prazeres denominou *Pequena África*. Nesse reduto, as práticas culturais de matrizes afro-baianas encontraram morada e não só isso: as velhas Tias Baianas, mulheres negras egressas de Salvador e cidades do Recôncavo da Bahia, conseguiram conferir legitimidade e prestígio ao universo de práticas culturais de matrizes africanas em um contexto em que, no Brasil, diversas foram as estratégias de sufocamento adotadas para silenciar tais práticas culturais. Filhas de Santo ou ligadas aos tradicionais terreiros de Candomblé como a Casa Branca, o Gantois e o Ilê Axé Opô Afonjá, as negras Baianas introduziram no Rio de Janeiro os mistérios das religiões de matrizes africanas da tradição jeje-nagô. Nesse sentido, a partir dos anos de 1960 do século XIX, formavam um conjunto de mulheres que, uma vez libertas, migraram da Bahia visando conseguir na capital do País melhores condições de vida para si, familiares e amigos próximos. Dessa maneira, antes mesmo da abolição do trabalho escravo no Brasil, aumentou

o fluxo de baianos para o Rio de Janeiro, liberando os que se mantinham em Salvador em virtude de laços com escravos, fundando-se praticamente uma pequena diáspora baiana na capital do país, gente que terminaria por se identificar com a nova cidade onde nascem seus descendentes, e que, naqueles tempos de transição, desempenharia notável papel na reorganização do Rio de Janeiro popular, subalterno, em volta do cais e nas velhas casas no Centro. (MOURA, 1995, p. 43).

## 2. A chegada e a presença das Tias Baianas no Rio de Janeiro

Herdeiras das escravas de ganho, as Tias Baianas levaram em sua bagagem além do complexo universo religioso de matriz africana, a experiência como quituteiras, ofício que lhes possibilitou criar condições de sobrevivência e permanência no Rio de Janeiro. Aí, religião e culinária, mais uma vez, imbricaram-se dando sentido às novas experiências que foram se configurando. “Baiano quer dizer quem nasceu na Bahia”, disse Jorge Amado (1945) e, nesse sentido, um complexo imaginário sobre uma identidade baiana começou a ser elaborado no Rio de Janeiro e difundido para os outros estados brasileiros. Da então capital do País a alcunha *baiano* – enquanto sinônimo de identidade e identificação – passou a ser um distintivo por meio do qual os baianos, além de alcançar notabilização e prestígio, conseguiram, como afirma Roberto Moura, desempenhar forte influência no cotidiano das

práticas culturais subalternas na cidade.

Em virtude dos poucos recursos econômicos e das suas condições sociais, os baianos estabeleceram-se na cartografia da cidade onde o custo de vida lhes era mais favorável, como o Cais do Porto, Saúde e Cidade Nova. Neste último sítio, nas ruas Visconde de Itaúna, Senador Euzébio, Santana e Marquês de Pombal. Se, de um lado, as Tias Baianas passaram a ganhar seu sustento, na condição de quituteiras imbricando religião e culinária, do outro os negros baianos, seus companheiros, filhos, demais parentes e conhecidos próximos, além das experiências religiosas também levadas em sua bagagem, estabeleceram-se em trabalhos semelhantes àqueles que já desempenhavam na Bahia na prestação de serviços nos trapiches e no Cais do Porto da cidade. Portanto, a Pequena África que se organizou no Rio de Janeiro em torno dos negros e das negras egressas de Salvador e das cidades do Recôncavo constituiu-se como lugar de resistência onde as tradições culturais de matrizes africanas e afro-baianas, além de cultuadas e preservadas, sobreviveram.

Nesse sentido, o imaginário que se inaugurou no país sobre a identidade baiana, em toda sua complexidade, tem suas origens remotas naquele contexto histórico. Observe-se que a ideia de baiano refere-se aos baianos e baianas nascidos na capital e nas cidades do Recôncavo da Bahia, como Cachoeira e Santo Amaro da Purificação. Dessa maneira, o imaginário sobre a baianidade que tomou *corpus* e sentidos no Rio de Janeiro se relaciona com a quantidade de baianos que ali conciliaram, com seu trabalho criativo, arte e religiosidade, lidos no âmbito da tradição e da ancestralidade. Assim, a notabilidade que as práticas culturais afro-baianas alcançaram, a um só tempo, reconfigurou e projetou uma identidade baiana no Brasil e em diversos outros países do mundo. Essa identidade – que, do ponto de vista discursivo, parece ter sua origem no Rio de Janeiro – ainda goza de relativa notoriedade e especificidade no contexto das práticas culturais brasileiras, uma vez que a identidade baiana que se configurou na Baía de Guanabara justapôs os sentidos culturais internos que os baianos atribuíam a si aos sentidos externos atribuídos, possibilitando a elaboração de uma identidade que

preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-se “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. (HALL, 2005, p. 12).

Portanto, uma identidade baiana que passou a receber seus contornos a partir de meados do século XIX no Rio de Janeiro alinhou, em alguma medida, os sentimentos sub-

jetivos aos lugares objetivos que os baianos passaram a ocupar nas esferas social e cultural. Como em um caldeirão cultural, o bairro da Cidade Nova se transformou num

ponto de convergência desses novos moradores, local onde se desenvolveriam os encontros de capoeiras, malandros, operários do meio popular carioca, músicos, compositores e dançarinos, dos blocos e ranchos carnavalescos, da gente do candomblé ou dos cultos islâmicos dos baianos, de portugueses, italianos e espanhóis. (MOURA, 1995, p. 58).

Outro fato que deve ser destacado a partir das contribuições apresentadas por Roberto Moura: a presença dos baianos em diversas frentes de trabalho e a forma criativa como lidavam com o universo das artes lhes possibilitou ascender à condição de importante personagem, passando a ser representado em diversas linguagens artísticas como o Teatro de Revista e em músicas, muitas das quais de autoria dos próprios baianos. Nesse ponto, criador e criatura compunham uma mesma unidade existencial ou, parafraseando Stuart Hall (2005, p. 13), constituía uma identidade móvel. Inventivas, as Tias Baianas estabeleceram-se com relativa facilidade no Rio de Janeiro, ali prestando diversos tipos de trabalhos como quituteiras, vendendo refeições e doces, atuando como costureiras ou alugando roupas, como engomadeiras, cozinheiras, consulentes nos mistérios do Candomblé, nos jogos de búzios, dentre outras ocupações. Uma poderosa teia de sociabilidade passou a ser tecida e materializou um processo de solidariedade, então prestada a outros negros egressos da Bahia que, no Rio de Janeiro, buscavam abrigo, proteção e referência. Em alguma medida, podemos dizer que as redes de fraternidade estabelecidas são signatárias das experiências de religiosidade praticadas no âmbito das religiões de matrizes africanas e afro-baianas, nas quais a família, como instituição, é o esteio. Portanto, as casas das Tias Baianas se configuraram como *locus*, base comunitária, onde uma cadeia de relacionamentos aí se estabeleceu, agregando famílias negras e mestiças oriundas da Bahia assim como outras do Rio de Janeiro. Mais uma vez, foi por meio dos tabuleiros que, inicialmente, as negras baianas conseguiram fincar as bases de sua permanência no Rio de Janeiro. Como observou Roberto Moura,

mulher de grande iniciativa e energia, Ciata faz sua vida de trabalho constante, tornando-se, com outras tias baianas de sua geração, parte da tradição “carioca” das baianas quituteiras, atividade que tem forte fundamento religioso, e que foi recebida com muito agrado na cidade desde sua aparição ainda na primeira metade do século XIX, quando sua presença foi documentada no livro de Debret *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Depois de cumpridos os preceitos, com parte dos doces colocados no altar de acordo com o orixá homenageado no dia, a baiana ia para seus pontos de venda, com sua saia rodada, pano da costa e turbante, ornamentada com seus fios de contas e pulseiras. Seu tabuleiro farto de bolos e manjares, cocadas e puxas, os nexos místicos determinando as cores e a qualidade. Na sexta-feira, por

exemplo, dia de Oxalá, ele se enfeitava de cocadas e manjares brancos. (MOURA, 1995, p. 97).

Depois da geração das Tias Baianas, suas descendentes e outras mulheres negras – nascidas ou não no Rio de Janeiro – parecem ter dado continuidade à tradição da venda de comidas em tabuleiros. Diferentemente da Bahia, no Rio de Janeiro a comercialização de comidas afro-baianas em tabuleiros – no concerto da modernização e civilização dos costumes orquestrado na capital do País, mais fortemente a partir de meados do século XX – foi quase banida, não sendo comum identificar muitas vendedoras das comidas de tabuleiro, como ocorre em Salvador. Em seu estudo, Nina Pinheiro Bitar apresenta baianas como Sônia, Ciça e Nicinha, que se declaram mantenedoras das tradições de matrizes africanas e afro-baianas introduzidas no Rio de Janeiro pelas Tias Baianas. Bitar encontrou “baianas de acarajé, mineiras, cariocas e até mesmo uma peruana, o que demonstra a complexidade e variedade desse universo”. (BITAR, 2010, p. 9).

Portanto, a Pequena África se constituiu em lugar apropriado para a produção artística, onde o samba, o Carnaval e as escolas de samba formaram gerações de intelectuais da música popular do Brasil. Entretanto, num contexto em que os delegados de polícia e a municipalidade manifestavam-se contrariamente a essas práticas culturais – comuns no mesmo período em outras cidades brasileiras – à forte influência das Tias Baianas associou-se à do marido da Tia Ciata: na condição de funcionário público na capital federal, conseguiu, por meio de ordens expressas do então presidente, concessão para que nenhum tipo de batida policial acontecesse nas noites e dias de festas em suas casas.

Privilégio? Coisa de cidadão que quando preto recebia ou exigia, se estranhava. Na sua casa, capital do pequeno continente de africanos e baianos, se podiam reforçar os valores de grupo, afirmar o seu passado cultural e sua vitalidade criadora recusados pela sociedade. Lá começam a ser elaboradas novas possibilidades para esse grupo excluído das grandes decisões e das propostas modernizadoras da cidade, gente que progressivamente se integraria, a partir do processo de proletarização que se acentua no fim da República Velha e da redefinição de sua vida cultural, com a solidificação das novas instituições populares, legitimadas e submetidas pela legislação de Vargas. Da Pequena África no Rio de Janeiro surgiram alternativas concretas de vizinhança, de vida religiosa, de arte, trabalho, solidariedade e consciência, onde predominaria a cultura do negro vindo da experiência da escravatura, no seu encontro com o migrante nordestino de raízes indígenas e ibéricas e com o proletário ou o pária europeu, com quem o negro partilha os azares de uma vida de sambista e trabalhador. (MOURA, 1995, p. 105).

Tomando como válidas as proposições apresentadas por Roberto Moura em suas análises, entendemos que a Pequena África foi o berço onde nasceram e se consolidaram



algumas práticas culturais que se emblematizaram como brasileiras tais como o samba, o Carnaval e as escolas de samba, assim como foi o berço onde uma identidade baiana elaborada desde o século XIX emergiu e se firmou no imaginário coletivo nacional. Sobre essa identidade baiana ou sobre o texto da baianidade elaborado intra e extraculturalmente à cartografia da Bahia, Milton Moura – a partir de uma considerável quantidade de fontes e linguagens artístico-culturais – estudou como os contornos de uma identidade baiana ou a baianidade foram delineados configurando *corpus e sentidos*.

Milton Moura argumenta que a ideia de Baianas como a entendemos dialoga com a maneira como as mulheres negras que migraram para o Rio de Janeiro se fizeram notar no cotidiano das práticas culturais daquele lugar. Utilizando como suportes estéticos as linguagens da música (Dorival Caymmi, Caetano Veloso e Gilberto Gil), das artes plásticas (Carybé) e fotografia (Pierre Verger) e da literatura (Jorge Amado), Milton Moura vai à Baía de Guanabara para entender como, a partir das Tias Baianas, os elementos do texto da baianidade foram tecidos. Segundo argumenta, o típico baiano, em sua textualidade, ancora-se numa dimensão de etnicidade, que, no século XIX, no Rio de Janeiro, foi construído relacionalmente entre o que significava e o que não significava ser carioca em “função do observador, daquele que percebe o diferente como étnico”, (MOURA, 2001, p. 127). Logo, o étnico – quando associado às práticas culturais de matrizes africanas introduzidas na Bahia – conferiu aos baianos em sua ascendência, foros de ancestralidade e tradição. Como observou Paulo Cesar Miguez de Oliveira, o universo das práticas culturais de origem africana delimitou o lugar como “território ancestral da aventura brasileira. Uma ancestralidade que antecede a própria fundação da cidade de Salvador por Thomé de Souza, em 1549” (2002, p. 47). Desse modo, na Bahia bantu-jêje-nagô, ancestralidade e tradição se confundem. O *outro* – no sentido da alteridade, e discutido por Milton Moura tomando como referência as Tias Baianas – desembarcou no Rio de Janeiro e, ali, a partir do significado atribuído às tradições afro-baianas, emergiu como porta-voz e portador de uma ancestralidade sobre a qual os contornos da baianidade se delinearão e foram inseridos como ícones de nacionalidade. Portanto, “baiano era não somente um pátrio; era também um ícone de ancestralidade”. (MOURA, 2001, p. 134).

Se por um lado as Baianas emergiram como ícones de nacionalidade, fruto da experiência daquelas mulheres negras e suas famílias no Rio de Janeiro do século XIX, por outro, não há como não levar em consideração a própria experiência de vida e trabalho das escravas de ganho que, na condição de quituteiras, ainda na Bahia do século XVIII, já eram notadas e ditas, por exemplo, nas crônicas e relatos dos viajantes. Não podemos deixar de salientar que a notabilização que as Tias Baianas alcançaram se relaciona com o espaço que conquistaram no Rio de Janeiro, possibilitando-lhes dar sentido às práticas de matrizes afro-baianas notadas com distinção entre alguns setores da população daquele lugar, diferentemente das experiências e dos espaços de legitimação que as mesmas mulheres não conseguiram conquistar na Bahia.

Em finais do século XIX, e como decorrência da implantação do regime republicano no país, processou-se a construção dos ícones de nacionalidade e brasilidade, inventados para legitimar os ideais de origem e passado em comum que identificasse a nação brasileira e seus integrantes. Dessa maneira,

o ano de 1889 pode ser considerado um marco em vários aspectos no que tange a construção de uma nacionalidade. A primeira delas, sem qualquer grau de importância, se refere à proclamação da República, no sentido de tornar o Brasil um país moderno e independente, na busca de um sentimento nativista e uma consciência nacionalista. Nos palcos, observamos o surgimento de tipos que se tornariam símbolos de nacionalidade, como a baiana, a mulata, o compadre, o português, o caipira, dentre outros. (SANTANNA, 2009, p. 117).

Na citação anterior, registro a dúvida sobre a validade do “português” no conjunto daqueles símbolos de nacionalidade, levando-se em consideração que estamos falando de brasilidade do ponto de vista dos símbolos de identificação nacional e seus arquétipos. Um evento que pode ser lido na história do Brasil como redefinidor de uma nacionalidade é a Semana de Arte Moderna, ocorrida em fevereiro de 1922, em São Paulo, momento no qual, no interior do texto da invenção de uma brasilidade, as práticas culturais regionais e locais passaram a definir seus contornos. Uma observação sobre a utilização da alcunha “Tia”. Essa forma de tratamento dispensado às negras baianas no Rio de Janeiro relaciona-se aos seguintes fatores: i) experiência de vida acumulada em anos de idade e ii) aparente melhor condição socioeconômica. Entretanto, a alcunha Tia também pode ser lida como “uma sobrevivência cultural africana, onde na ordem familiar matrilinear o papel das irmãs é tão importante que os sobrinhos aparecem quase como filho”. (TINHORÃO, 1998, p. 275).

A partir das questões postas por Roberto Moura e Milton Moura em seus estudos, assim como de outras pesquisas, considere oportuno peregrinar no Rio de Janeiro à cata de pistas que me possibilitasse apropriar com mais densidade de como as Baianas emergiram como ícones ou símbolos de nacionalidade. Nesse sentido, entre os anos 2011 e 2012, nas idas à Cidade Maravilhosa, procurei na Biblioteca Nacional, Museu da Imagem e do Som, Museu Histórico Nacional, Cidade do Samba, Instituto Moreira Salles e Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA), documentos que me possibilitassem identificar as contribuições das Tias Baianas para a história das práticas culturais do país. Na LIESA, com auxílio de Hiram Araújo e Fernando Araújo – ambos do Centro de Memória da Liga – tive acesso ao acervo fotográfico e fonográfico dos samba enredo das Escolas Salgueiro, Mangueira e Portela. Entretanto, sobre esse acervo, nos limites deste texto, não cabe uma análise pormenorizada, ficando esta para um próximo escrito.

Na história da configuração das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, foram intensas as contribuições das Tias Baianas. Na Bahia, em meados do século XIX, já se notava a presença dos Ternos e Ranchos no contexto das homenagens celebrativas nas Festas de Reis,



sobretudo em Salvador, no bairro da Lapinha. Tornou-se comum entre as famílias das classes populares o costume de render homenagens ao Menino Jesus, em menção ao seu nascimento. Os Ternos perfilavam-se em suas performances o nascimento de Jesus a partir de elementos das práticas litúrgicas católicas. Por sua vez, os Ranchos o fizeram introduzindo uma versão burlesca, cômica, satírica, o que os conferiu uma dimensão mais carnalizada. No Rio de Janeiro, o processo de configuração das Escolas de Samba pode estar associado à existência e experiência que as Tias Baianas obtiveram nos Ranchos e Sujos de Salvador, uma vez que, ao longo de muitos anos, era na Pequena África que se realizavam as reuniões entre os membros daquelas associações. Logo, notamos que no contexto de invenção do samba como ritmo musical, os morros cariocas se converteram em reduto onde os bambas tornaram possível inventar as Escolas de Samba. Estas, desde o seu nascedouro, receberam forte influência de mulheres negras como as Tias Baianas, podendo-se dizer que nasceram sob a sua batuta. Portanto,

o carnaval perdia a sua feição bruta da primeira metade do século XIX ao africanizar-se para uma feição moderna mais sofisticada, o ciclo dos grupos festeiros chegando até à criação das escolas de samba, gênero complexo e que se mostraria duradouro, valendo-se da estrutura dramática do enredo, personagens e alas já definidos pelos ranchos, e trazendo as novidades rítmicas do samba e de sua coreografia. Hilário, um dos grandes do samba do tempo imediatamente anterior ao das escolas, quando as festas populares deslocadas para o Carnaval ganham nova feição renovando o próprio Carnaval, é também considerado juntamente com Getúlio Marinho, o Amor, como um dos criadores da empostação e da coreografia do mestre-sala, inda hoje elemento central de desfiles, numa recriação negra dos códigos corporais de elegância e cortesia das elites. (MOURA, 1995, p. 90).

Dessa maneira, assim como o mestre-sala, não por um acaso as Baianas converteram-se em personagens que, em alas, passaram a compor a estrutura das Escolas de Samba. Da história da configuração das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, as Tias Baianas participaram de forma que não se poderia pensar naquelas agremiações carnavalescas sem a personagem e personalidade das Baianas. As primeiras Escolas de Samba surgiram em torno de 1928-1929 com a Deixa Falar, do Estácio de Sá, a Estação Primeira de Mangueira, a Vai como Pode, precursora da atual Portela, a Para o Ano Sai Melhor, a Verde e Amarelo e Azul e Branco, do Salgueiro, e a Vizinha Faladeira, de Santo Cristo.

As Baianas – personagens reais presentes nas alas das Escolas de Samba – representam uma importante permanência na história do carnaval do Rio de Janeiro. Seus corpos configuram uma linguagem, como assegura Maria Aparecida Donato de Matos, para quem

quando olhamos para uma baiana de carnaval, não vemos mais as si-nhás das cortes francesas ou portuguesas; ou mesmo as mulçumanas. Quando apreciamos uma baiana em desfile, vemos a mãe-de-santo, as mães-pequenas, a mulher negra. É assim que o samba, prática nascida a partir da necessidade do negro de dançar e de responder com o corpo aos chamados do tambor, cresce e ganha força, sendo zelado e alimentado pelas mulheres negras, nos instantes de oração. Samba e Mãe Baiana são, portanto, unívocos e inseparáveis, pois os mistérios que os constituem brotam nos momentos de reza e homilia. Instaurando o mistério, o sagrado comparece, garantindo o vigor dos mitos. Diante do sagrado as ações humanas se tornam verdadeiras e a verdade desabrocha se fazendo linguagem; o corpo-linguagem da Mãe Baiana firmando uma escritura da resistência. (MATOS, 2007, p. 175).

Importa salientar que este ícone atravessou gerações imbricando tradição e modernidade, o que pode, por exemplo, ser observado na quantidade de elementos e adereços assimilados a esta personagem. Mulheres negras ou não, baianas de nascença ou não, continuam conferindo sentido a esse poderoso ícone-símbolo de nacionalidade. Nas leituras realizadas nos jornais encontramos notas, matérias e reportagens sobre a presença das Baianas no Rio de Janeiro. Na edição de *A Tarde*, de 9 de janeiro de 1951, encontramos a reprodução de uma crônica de costumes muito curiosa, de um jornal carioca, que põe à prova a autenticidade das Baianas presentes no Rio de Janeiro. Segundo o articulista, em decorrência do processo de civilização dos costumes e modernização das práticas culturais, as Baianas foram empurradas da Zona Sul e demais regiões centrais posto que punham em xeque o ideal de civiltude que a capital do país queria alcançar. Naquele processo de expurgamento, as poucas Baianas foram transferidas para periferia da cidade, passando a não mais representar a ancestralidade e a tradição de matriz africana que, vinda da Bahia, conquistava espaços no Rio de Janeiro. Curiosamente, a crônica estabelece um paralelo entre as poucas Baianas existentes no Rio de Janeiro nos anos de 1950 do século XX com a falsa Baiana da música composta por Geraldo Pereira em 1944 e interpretada por João Gilberto. Segundo a crônica, as Baianas que se encontravam no Rio de Janeiro naquele contexto eram

baianas-cariocas, aquarela calcada nas outras, as quais, por sua vez, são águas-fortes reproduzindo Baianas anteriores à Bahia, baianas-africanas. Vendendo o seu bolinho de soldado, vestindo, no lugar do traje característico e complicado, as vezes vestidos e blusas que estariam bem em qualquer senhora modesta do Leblon, as nossas Baianas bem merecem ser aliviadas pela prefeitura, para continuar a viver e conservar na fisionomia carioca um traço que já é seu. E merecem, além disso, pelo amor que elas dedicam à classe. Nascidas e criadas aqui, em Cascadura, na Mangueira, em Vila Isabel, adquiriram uma como que mentalidade de baiana, feita de certo dengo, de uma espécie de delicadeza de que é dona absoluta a negra da Bahia.

Baianizaram-se e tornaram-se, assim, nas agentes únicas do ramo mais simpático do pequeno comércio de rua, em que não há sequer, a língua-solta e irritante como camelô da Avenida. Se a prefeitura continuar a batê-las com o imposto, elas desaparecerão dos seus pontos. Tirando o torso, substituirão os chinelos por sapatos comuns, vão ser empregadas domésticas, vender talvez bugigangas griladas sem originalidade. Mas continuarão baianas sob qualquer forma e estarão, talvez, consoladas, porque “orixá loman, lá oché Egbéji, ore, aiê”. Isto, no mundo nada está oculto para Deus. (Jornal A TARDE, 9 de janeiro de 1951).

Querelas à parte, decorrente do processo de urbanização e dos pesados impostos, as Baianas de tabuleiro existentes no Rio de Janeiro, aos poucos, foram sendo afastadas da Zona Sul e regiões centrais, não sendo comum encontrá-las como cartões postais na Cidade Maravilhosa. Um esclarecimento: a alusão estabelecida pelo cronista entre as remanescentes Baianas no Rio de Janeiro com a falsa Baiana da letra da música parece não encontrar nexo com a história sobre a letra da música encontrada. Vejamos,

na noite de segunda-feira do carnaval de 1944, Roberto Martins estava no Nice, conversando com Geraldo Pereira, quando chegou sua esposa, dona Isaura, fantasiada de baiana. Acontece que, não tendo temperamento carnavalesco, a Sra. Martins era a própria imagem da desanimação, em contraste com os foliões, o que levou o marido a observar: “Olha aí, Geraldo, a falsa baiana...”. O que Roberto não sabia era que, inconscientemente, estava oferecendo a Geraldo Pereira o mote para ele criar “Falsa Baiana”, o maior sucesso de sua carreira. Neste samba de ritmo sacudido, bem característico de seu estilo, Geraldo estabelece uma divertida comparação entre a falsa baiana - que “Só fica parada / não canta, não samba / não bole, nem nada” - com a verdadeira - “Que mexe, remexe / dá nó nas cadeira / e deixa a moçada com água na boca”. Disponível em <http://www.cifrantiga.com.br>. Acesso em 9 de setembro de 2013.

Entre os meses de janeiro e fevereiro de 1968, aconteceu no Rio de Janeiro um encontro emblemático reunindo sambistas de todo o país. O Congresso Nacional do Samba teve como objetivo principal discutir as questões em torno das práticas culturais brasileiras no âmbito da produção da musical popular, então entendida como pertencente ao universo do folclore brasileiro. Com músicos do Pará, Pernambuco, Bahia, Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul, o encontro visava, ao mesmo tempo, criar registro e memória do samba como gênero musical popular brasileiro e das Escolas de Samba existentes no Brasil. Por meio de questionários, os representantes das Escolas de Samba informavam o nome da agremiação, o ano de fundação e os temas por elas já trabalhados no Carnaval do Rio de Janeiro, então concebido como o maior espetáculo folclórico do planeta. Daquele Congresso, deveriam sair as ações que cuidariam da inserção e valorização do sam-

ba como gênero da música popular produzida no Brasil, sobretudo no contexto em que no eixo Rio-São Paulo pululavam os festivais da canção. Naquele Congresso, os participantes visavam estabelecer – do ponto de vista da origem e características – o que consideravam como samba. As querelas e disse-que-disse em torno da origem do samba já suscitaram intensos, históricos e calorosos debates. Naquele contexto, considerava-se que samba era

uma palavra angolosa (proveniente de semba, umbigada em Luanda) que se vulgarizou no Brasil consagrando-se – segundo Luís da Câmara Cascudo em seu Dicionário do Folclore Brasileiro – no segundo lustro do século passado. Em seu sentido mais amplo designa essa palavra dança ou baile popular ou dança de roda, sendo sinônimo de pagode, função, arrasta-pé. O mesmo autor enumera várias formas de samba que existiram ou ainda existem em várias regiões do Brasil. No passado, o lundu e o baiano. No presente, as variedades de côco (no Nordeste), incluindo o bambelô e o mineiro pau. O jongo e o caxambu (Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo). O tambor de crioulo (Maranhão), o bate-baú (Bahia), o partido alto (Guana-*bara*), o samba de roda, o samba rural, o samba-lenço (São Paulo). Assim, em seu sentido mais largo, a palavra samba designa uma série de modalidades de músicas e danças autenticamente populares, com características estruturas de origem africana e que contribuíram – ao lado de outros elementos – para a formação do samba (no sentido mais restrito e hoje generalizado dessa palavra), isto é, gênero musical de criação culta ou semiculta, que se irradia das grandes cidades (notadamente o Rio de Janeiro) para todo o País. (Jornal DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 13 de janeiro de 1968).

A partir dos anos de 1930 do século XX, o samba produzido no Rio de Janeiro assumiu a condição de símbolo de nacionalidade difundido tanto nas gravações em vinil quanto no rádio, passando também a ser executado em países da Europa e nos Estados Unidos. Com relação à origem do samba como ritmo, se as Tias Baianas são consideradas partícipes de sua configuração e se esse nascimento ocorreu no Rio de Janeiro, o certo é que, no contexto da emigração da Bahia para a então capital do país, elas já se encontravam musicalmente grávidas, tendo, no desenvolvimento da gestação, recebido possíveis influências de músicos locais.

A denominação *samba* parece ter ganhado melhor contorno a partir do ano 1917. Por meio do rádio, veículo pioneiro no processo de comunicação de massa no Brasil, inúmeros compositores e intérpretes ligados à história do samba deram visibilidade às suas composições. Dentre eles podemos destacar J. B. Silva (Sinhô), autor de *Dor de cabeça*, *Jura*, *A malandragem*, *Gosto que me enrosco*; José Luiz de Moraes (Caninha), que compôs *Batucada*, *Onde está o dinheiro?*, *Leva esta figa*, *Domingo eu vou lá*; Ernesto dos Santos (Donga), compositor de *Pelo telefone*, *Não te quero mais*; Alfredo Viana (Pixinguinha), com *Samba de Nêgo*, *Promessa*, *Festa de Branco*. Apareceram em seguida, dentre outros, João da Baiana e Ari

Barroso, que compuseram *Rancho Fundo*, *Faceira* e *Foi ela*; Noel Rosa, com *Feitiço da Vila*, *Palpite infeliz*, *Com que roupa* e *Quem dá mais?*, *Um minuto de silêncio* e *Último desejo*.

Outros nomes também vieram, como Assis Valente, Lamartine Babo, Dorival Caymmi, André Filho, Ismael Silva, Heitor dos Prazeres, Wilson Batista, Ataulfo Alves. Dentre os intérpretes que conseguiram notoriedade no samba nas primeiras décadas do século XX, destacamos Francisco Alves, Mário Reis, Almirante, Patrício Teixeira, J. B. de Carvalho, Luiz Barbosa, Silvio Caldas, Orlando Silva, Araci de Almeida, Linda e Dircinha Batista, Ciro Monteiro, Jorge Veiga – além dos conjuntos musicais o Bando de Tangarás (do qual participavam Noel e Almirante), o Bando da Lua, os Anjos do Inferno e o Trio de Ouro. A partir de 1952, o samba ganhou novos arranjos musicais por meio dos compositores que criaram a Bossa Nova, inventando o sam(ba)lanço, embora alguns observadores e críticos da música popular brasileira mantenham que a Bossa Nova, como nova linguagem ou forma musical, tenha se caracterizado, principalmente, como uma nova maneira de tocar e cantar o samba, sob a inspiração das interpretações de João Gilberto.

Como fruto da renovação da música popular brasileira surgiram outras variantes de samba. Dentre alguns representantes podemos citar compositores e intérpretes como Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Hermínio Belo de Carvalho, Cartola, Ciro de Sousa, Ataulfo Alves, Baden Powell, Billy Blanco, Chico Buarque de Holanda e outros nomes, (Jornal DIÁRIOS ASSOCIADOS, 13 de janeiro de 1968). No universo dessa produção musical, as Baianas figuram como tema ou mote de muitas composições. Interessa-nos aqui contribuir com as questões em torno da consagração das Baianas como ícones de nacionalidades a partir da experiência da Pequena África como lugar que interferiu fortemente nas práticas culturais no âmbito da música, Carnaval, religiosidade e culinária no Rio de Janeiro. No cenário musical destacamos algumas dentre as composições produzidas no Brasil entre os anos de 1930 e 1990 do século XX que se referem às Baianas. Seleccionamos e analisamos algumas músicas compostas por Ary Barroso, Herivelto Martins, Roberto Martins, Pedro de Sá Pereira, Gastão Viana e Benedito Lacerda, Humberto Porto, Dorival Caymmi, Vicente Paiva, Geraldo Pereira, Moreira da Silva, Manezinho Araújo, Denis Brean, Pedro Caetano e Joel Almeida, Bala e Manoel, Baden Powell, Vinicius de Moraes, Riachão, Gilberto Gil, Osmar Macedo, Moraes Moreira, Caetano Veloso e Lucas Santtana. Composições que ganharam notoriedade nas interpretações de Aracy Cortes, Elisa Coelho, Silvio Caldas, Chiquinha Jacobina, Carmem Miranda, Dircinha Batista, Aurora Miranda, Dalva de Oliveira, Chiquinho Sales, Heleninha Costa, Isaura Garcia, Linda Batista, Marta Rocha, Emilinha Borba, Anjos do Inferno, Trio de Ouro, Trio Nordestino, Paulinho Boca de Cantor, Gal Costa, quando não por eles próprios.

As Baianas como tema na música popular do Brasil, em alguma medida, também se relacionam com a forte presença e contribuição das Tias Baianas no contexto da reorientação das práticas culturais populares e subalternas no Rio de Janeiro, a partir de meados do século XIX. As Baianas, mulheres negras cujas casas se converteram em *locus* de produção

musical, passaram – por conta do respeito e admiração que conquistaram – a protagonizar as letras de muitas músicas produzidas no Brasil, como musas inspiradoras. Nesse sentido, podemos afirmar que há, no país, uma quantidade expressiva de composições que tomam as Baianas – sejam as do culto festivo ao Senhor do Bonfim, as do tabuleiro ou simplesmente as baianas de nascença na cartografia de Salvador e cidades do Recôncavo – como musas inspiradoras. Em função da sua presença nos cenários e nas paisagens urbanas tanto na Bahia como no Rio de Janeiro, podemos afirmar serem as mulheres negro-mestiças baianas – diferentemente das paulistas, cariocas, mineiras e sulistas – historicamente, aquelas que se inscreveram no imaginário das práticas de composição musical no Brasil, por congregarem os elementos das tradições de matrizes africanas e afro-baianas relacionados aos discursos de uma ancestralidade pertinente às origens da formação cultural brasileira. Pelo símbolo que se constituem ou ocupam no imaginário popular no Brasil, somado à vasta produção musical que as toma como tema, notamos haver lacunas a serem preenchidas por meio de outras pesquisas, o que configura essa possibilidade temática como um fecundo campo de pesquisa.

Apresentamos, entretanto, algumas notas sonoras sobre a sedução que as Baianas parecem ter exercido entre os compositores e intérpretes no Brasil. O ano de 1917 revela o contexto em que as contribuições das Tias Baianas, no âmbito da produção musical no Rio de Janeiro, ganharam outros contornos. Registra-se a gravação de *Pelo Telefone*, considerado o primeiro samba gravado no Brasil, estando seu nascimento inscrito nos limites da Pequena África, reduto das Tias Baianas. Sobre a propriedade dessa composição, há inúmeras controvérsias, inclusive sobre se se trata ou não de um samba como gênero musical. Na Pequena África,

entre os frequentadores da casa dessa Tia Ciata (...) contavam-se Sinhô, Pixinguinha e Donga, este último autor da música “Pelo Telefone”, a primeira gravada com a indicação de samba em 1917. Acha mesmo Lúcio Rangel que o samba é um só – escrevendo à propósito, em seu livro *Sambistas e Chorões*: “Os amantes de classificações mais ou menos arbitrárias falam de samba de morro, como o da primeira fase, samba da cidade, segunda etapa, esquecendo-se de que a subida ao morro, das populações da cidade, por motivos única e exclusivamente econômicos, só seu deu depois do aparecimento oficial do primeiro samba”. Entretanto, o novo gênero musical popular não se fixou logo de forma perfeita, nem sua denominação se impôs de pronto. O famoso conjunto Oito Batutas – que se organizou em 1919 e chegou a se exhibir na Europa em 1922 – reunindo Pixinguinha, Donga e outros instrumentistas da época, incluía em seu repertório básico apenas lundus, maxixes, batuques, cateretês e canções sertanejas. Sobre o gênero de música elaborado ou definido entre os frequentadores da casa da Tia Ciata – o samba carioca, profundamente urbano – Oneida Alvarenga observa que pode ser considerado uma derivação do maxixe, pois o “Pelo Telefone” de Donga,



bem como as peças de autoria de Sinhô, pouco se distinguiram dos maxixes cantados. (Jornal DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 13 de janeiro de 1968).

A gravação de *Pelo Telefone* se inscreve num contexto em que as Tias Baianas representavam no Rio de Janeiro as tradições de matrizes afro-baianas. Logo, a Bahia e as Baianas, não por um acaso, passaram a ocupar lugar de relativo destaque entre os compositores populares no Brasil, tenham eles relação de origem ou não com as favelas e morros cariocas. É necessário dizer que as favelas e morros do Rio de Janeiro se configuraram como lugares onde os encontros musicais ganharam sentidos, sendo frequentados, intensamente, por membros de diversas condições e classes sociais, ali proporcionando o estabelecimento de uma intensa *circularidade cultural*, (GINZBURG, 1998). Marilda Santanna apresenta pistas importantes sobre o contexto histórico em que as Baianas passaram a figurar nas representações musicais sobre a Bahia entre os compositores-intérpretes na cena cultural do Rio de Janeiro. Segundo analisa,

a construção da figura da baiana/mulata nos palcos e no cancionário popular aponta para a sensualidade, que abrange o duplo sentido e as danças impressas nos corpos sensuais e olhares; para a etnicidade, impressa nas matrizes que vão da preta, morena, mulata, cabocla, cafuza, dentre outras; e para a culinária, indissociável da sensualidade e do duplo sentido das letras; para a indumentária, carregada de significados religiosos que vão se diluindo à medida que vão se re-inventando; e para a performance (...) Entretanto, esta construção normalmente se estende ao próprio tipo de mulher brasileira, construído de fora para dentro e de dentro para fora como uma figura dotada de sensualidade e malícia “naturalizada”, bem como um corpo dotado dos ingredientes também encontrados na construção da figura da baiana. (SANTANNA, 2009, p. 152 – grifos do autor).

Na citação anterior, penso que a utilização da palavra *matizes* em vez de *matrizes* resolveria de maneira mais compreensível a questão proposta pela autora, uma vez que *matriz*, tal como utilizado por uma vertente da Antropologia, vincula-se à etnia, ao passo que *matiz*, tal como utilizado por outros cientistas sociais, refere-se à cor da epiderme. Dessa maneira, a ideia de *matriz* parece se relacionar com etnia como categoria analítica; nesse caso, preta, morena, mulata, cabocla e cafuza são categorias comumente utilizadas na definição da epiderme, portanto raça. Levando-se em consideração as importantes pistas abertas por Marilda Santanna, e tomando como referência os elementos em destaque grifados na citação anterior, guardando-se as devidas proporções entre o contexto histórico em que as letras a serem apresentadas foram criadas, enfocaremos os seguintes aspectos: i) corpo e sensualidade, ii) corpo e culinária e iii) Baiana e religiosidade, posto que, majoritariamente, são os elementos com os quais as representações sobre as Baianas na música popular do Brasil

são elaboradas. Igualmente, as Baianas também funcionam como vetores a partir do qual algumas representações sobre a Bahia são tecidas.

No que se refere ao binômio corpo e sensualidade, como bem pontuado por Marilda Santanna, recorrentemente, utiliza-se como recurso estético o duplo sentido, passível de verificação no cancionero popular brasileiro nas composições que tomam a Baiana como tema. No que se refere à Bahia, historicamente, a maior parte das representações sobre as Baianas, no âmbito das músicas consagradas, invariavelmente, justapõe corpo e sensualidade como elementos indissociáveis. A justaposição entre esses elementos remonta à condição social imposta às mulheres negras que, na condição de escravizadas nos limites da casa-grande, ali foram alvo da cobiça entre os senhores de escravos que, por muitas vezes, abusaram sexualmente daquelas mulheres cujos corpos eram entendidos e tratados como extensão de suas propriedades. (SANCHES, 1998).

### 3. A configuração de um ícone de identificação nacional

Aqui nos interessa analisar apenas como, em decorrência da presença e importância que as Tias Baianas alcançaram no Rio de Janeiro, aquelas mulheres emergiram no cancionero popular brasileiro. Ainda não há, entre as pesquisas e estudos que pontuam esta questão, um estudo cuja envergadura contemple de maneira densa esta problemática, o que denuncia a existência de uma lacuna a ser devidamente preenchida, dada a sua complexidade. Nos anos de 1930 do século XX notamos já haver uma significativa utilização do duplo sentido como recurso estético na enunciação do corpo e da sensualidade das negras Baianas, como em *O que é que a Baiana tem*, composta por Dorival Caymmi, em 1939. Assim diz a canção:

*O que é que a baiana tem?  
O que é que a baiana tem?  
Tem torço de seda, tem!  
Tem brincos de ouro, tem!  
Correntes de ouro, tem!  
Tem pano da Costa, tem!  
Pulseira de ouro, tem!  
Tem saia engomada, tem!  
Sandália enfeitada, tem!  
Tem graça como ninguém...  
Como ela requebra bem...  
Quando você se requebrar,  
Caia por cima de mim...  
Caia por cima de mim...  
Caia por cima de mim...  
O que é que a baiana tem?  
O que é que a baiana tem?  
Só vai no Bonfim quem tem...  
Só vai no Bonfim quem tem...*

*Um rosário de ouro  
 Uma bolota assim.  
 Quem não tem balangandãs  
 Ô não vai no Bonfim,  
 Ô não vai no Bonfim...*

Na letra, percebemos que o corpo e a sensualidade da Baiana aparecem nos versos “tem graça como ninguém”, “requebra bem” e “caia por cima de mim”, numa flagrante enunciação de fascínio e desejo. E o compositor resolve fazendo uma alusão ao balangandã no verso “só vai no Bonfim quem tem” como um elemento que também compõe a musicalidade nos requebros das Baianas. Curiosamente, também em 1939, Dircinha Batista interpretou a música *O que é que a Baiana tem*, esta, composta por Pedro Caetano e Joel de Almeida, como uma espécie de resposta a Caymmi. Na versão de Pedro e Caetano, observamos que, como diziam os mais antigos, por meio dos ditos populares, “quem desdenha quer comprar” ou, dito de outra forma, a maneira como a Baiana é preterida em detrimento da carioca só reforça o lugar ocupado pelas primeiras no imaginário não apenas dos compositores da época:

*Eu quero que me digam o que a baiana tem,  
 Ela pra mim não é melhor que ninguém,  
 Porque a carioca até vestida de chita  
 Andando pela rua é mais bonita.  
 E não quer cair por cima de ninguém,  
 Não tem balangandãs, porque não lhe convém  
 Pois sendo carioca não precisa de nada,  
 Nem torço de seda, nem sandália enfeitada.  
 Não vai ao candomblé nem gosta de magia,  
 Não usa no pescoço figa de guiné,  
 E não troca um croquete de confeitaria  
 Por um tabuleiro de acarajé.*

O compositor reivindica para as cariocas um lugar de destaque e prestígio no contexto em que o Rio de Janeiro, além de ser a capital do país, funcionava como porta de entrada para os ideais de modernidade, urbanidade e civilização dos costumes. Toda a letra revela o desejo do compositor, em sua representação, de negar as Baianas como tipo ideal no universo onírico masculino, sendo o verso “ela pra mim não é melhor do que ninguém” bastante significativo para o que dissemos anteriormente. Como as cariocas viam as Baianas naquele contexto? Quais significados atribuíam à convivência com as Baianas? Sentiam-se preteridas? Quando, utilizando-se de quais estratégias e por meio de que tipos de agenciamento as mulheres cariocas ascenderam à condição de musa nacional? Em 1962, com *Garota de Ipanema*, de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, as cariocas parecem ter começado a gozar de um espaço no cancionário popular no Brasil, sobretudo, obviamente, entre os compositores da recente ex-capital do país. Em 1967, Vinícius de Moraes e Baden Powell em *Mulher Carioca*, registram:

*Ela tem um jeitinho como ninguém  
 Que ninguém tem  
 A gaúcha tem a fibra  
 A mineira o encanto tem  
 A baiana quando vibra  
 Tem tudo isso e o céu também  
 A capixaba é bonita  
 É de dar água na boca  
 E a linda pernambucana  
 Ai, meu Deus, que coisa louca!  
 A mulher amazonense  
 Quando é boa é demais  
 Mas a bela cearense  
 Não fica nada para trás  
 A paulista tem a erva  
 Além das graças que tem  
 A nordestina conserva  
 Toda a vida e o querer-bem  
 A mulher carioca  
 O que é que ela tem?  
 Ela tem tanta coisa  
 Que nem sabe que tem  
 Ela tem o bem que tem  
 Tem o bem que tem o bem  
 Tem o bem que ela tem  
 Que ninguém tem, que tem  
 Ela tem um pouquinho que ninguém tem  
 Ela faz um carinho como ninguém  
 Ela tem um passinho que vai e que vem  
 Ela tem um jeitinho de nhem-nhem-nhem  
 A carioca tem um jeitinho de nhem-nhem  
 Tem o carinho também  
 A carioca faz um passinho de nhem-nhem-nhem.*

Em 1931, Elisa Coelho interpretou a música *Nega Baiana*, composta por Ary Barroso, na qual o compositor já utilizava o recurso estético do duplo sentido justapondo corpo e sensualidade, porém acrescentando outro elemento, a bravura:

*Sou nega, nega baiana  
 Revolucionaria das caatingas do sertão  
 Sou bamba, no bamboleio  
 Ô minhas comidas  
 É entre os soldados do batalhão  
 De faca pernambucana  
 Não vejo home na minha frente  
 Não vejo não!  
 Porém na hora dos meus pecados*

*Ninguém resiste aos meus requebros de sedução  
 Não venham de covardia, oi  
 Que eu respeito lenço encarnado junto de mim  
 Dou tudo pela Bahia  
 Só tenho medo de Nosso Senhor do Bonfim.*

Quando Ary Barroso diz “na hora dos meus pecados”, notem que ele está claramente se referindo ao fascínio que o corpo e a sensualidade da “nega baiana”, com seus “requebros de sedução”, exercia em setores do imaginário masculino. À bravura da Baiana de Ary Barroso em sua sensualidade corporal, Humberto Porto, em *Iaiá Baianinha*, interpretada por Dalva de Oliveira e a dupla Preto e Branco, em 1938, acrescentou ardor e dor, assim ditos:

*Iaiá baianinha, pimenta de cheiro,  
 Cheirando a leite de coco, arruda, manjericão,  
 Machuca, machuca um coração,  
 Sacode mulata a saia engomada,  
 E ver assim toda rendada.  
 Êta, baiana bonita!  
 Iaiá baianinha que fala gostoso,  
 Tem voz de juriti, de juriti amoroso,  
 Que quando morre o dia  
 Chora saudoso.  
 Bate a sandália bem no terreiro,  
 Machuca bem o moreno faceiro.  
 Êta, baiana bonita!*

Nessa letra, a Iaiá Baianinha se confunde com os elementos pimenta de cheiro, leite de coco, arruda e manjericão, a temperar o coração machucado do moreno faceiro. Para a apimentada Iaiá Baiana, Pedro de Sá Pereira já havia preparado a solução em *Abana, baiana*, interpretada por Araci Cortes, em 1931:

*Baiana eu dou o meu carinho  
 Aqui no meu cantinho para quem quiser,  
 Baiana assim tão desprezada,  
 Eu dou cocada e tudo mais que aqui houver,  
 Amendoim torrado.  
 Baiana lhe encontram no caminho  
 E muita gente boa faz fé no meu bolinho,  
 Benzinho, meu tabuleiro, sou desse ioiô,  
 Com todo orgulho, baiana eu sou.  
 Abana, baiana  
 Abana, abanador,  
 Fogo, foguinho do meu amor  
 Fogo acendeu, fogo apagou,  
 Cadê a cocada pra meu ioiô.*

Não é necessário dispor de uma legenda para entender com exatidão a expressão “muita gente boa faz fé no meu bolinho” quando associada a “fogo acendeu, fogo apagou”, elementos de um tipo discursivo sobre uma masculinidade brasileira. Dessa maneira, as Baianas iam se firmando e/ou sendo afirmadas pela sua distinção entre as outras mulheres brasileiras, como bem dito por Gastão Viana e Pixinguinha numa gravação de Patrício Teixeira, em 1938, com *Mulata Baiana*:

*Mas a mulata baiana, você conhece quem é  
Ela usa sandália bordada na pontinha do pé  
Quando ela passa com seu tabuleiro  
Que vem mercando ioiô, que quer comprar.  
E vai efô,  
Vai caruru,  
Vai acarajé,  
Acaçá,  
Ioiô quer comprar...*

Parece haver um diálogo – ou uma discussão, ou mesmo um debate, a depender dos interlocutores – por meio das letras quando um desdobra, enfatiza ou complementa algum elemento dito por outro, mesmo quando há entre as produções um relativo distanciamento cronológico. No decorrer dos anos de 1940, o binômio corpo e sensualidade continuou sendo utilizado na música popular do Brasil, sobretudo, nas letras dos sambas produzidos no Rio de Janeiro. Os diálogos continuaram presentes entre os compositores em suas letras. *Senhor do Bonfim me enganou*, composta Pedro Caetano, Wilson Batista e Claudionor Cruz e gravada por Dircinha Batista e Nuno Roland em 1940, revela:

*Iaiá  
Ioiô  
Iaiá eu quero pra sempre o teu amor  
Ioiô  
Iaiá  
Se quer me levar pra Bahia, eu juro que vou  
Ioiô, eu não!  
Não posso porque já empenhei meu coração  
Iaiá, já sei que queres fazer um baiano  
Morrer de paixão  
Uma baiana vestida assim com bata de renda  
E saia de morim  
Um amor no peito, um colar no pescoço,  
Foi tudo que um dia implorei ao Bonfim  
Eu sou a baiana que está na berlinda  
A culpa é da minha Bahia linda  
Eu gosto de ti, mas contigo não vou  
Desta vez o Senhor do Bonfim te enganou, Ioiô.*



Nos anos de 1940, decorrente do processo de intensificação da urbanização, modernização e civilização dos costumes na capital do país, entre algumas famílias baianas ali instaladas, operacionaliza-se uma espécie de atachamento das condições econômicas, fator que imperou como limitante da possibilidade de permanência. Em 1945, em *Mais um milagre*, Geraldo Pereira faz alusão a essa questão:

*A baiana que eu tanto adorava  
Me desenganou  
Partiu e não quis mais saber de sambar  
Pra mim  
E agora que eu já nem sonhava  
A baiana voltou  
É mais um milagre do Nosso Senhor do Bonfim  
Eu tenho em casa à cabeceira da cama  
Um Senhor do Bonfim  
A quem me queixei e pedi que olhasse  
Por mim  
E o senhor soberano e bondoso  
Pra não ver seu filho perdido  
Foi piedoso, atendendo meu pedido.*

É muito curioso como, no contexto da construção desse tipo de representação, flagramos aspectos do cotidiano das práticas culturais, estejam elas no âmbito da religiosidade, do sentimento, da ludicidade, da angústia ou todas elas juntas. Emblemático do que diz Dorival Caymmi em *Lá vem a baiana*, composta em 1947:

*Lá vem a baiana  
De saia rodada, sandália bordada  
Vem me convidar para sambar  
Mas eu não vou  
Lá vem a baiana  
Coberta de contas, pisando nas pontas  
Achando que eu sou o seu ioiô  
Mas eu não vou  
Lá vem a baiana  
Mostrando os encantos, falando dos santos  
Dizendo que é filha do Senhor do Bonfim  
Mas pra cima de mim?!  
Pode jogar seu quebranto que eu não vou  
Pode invocar o seu santo que eu não vou  
Pode esperar sentada baiana  
Que eu não vou  
Não vou porque não posso resistir à tentação  
Se ela sambar eu vou sofrer  
Esse diabo sambando é mais mulher  
E seu deixar ela faz, o que bem quer*

*Não vou, não vou, não vou  
 Nem amarrado porque bem sei  
 Se ela sambar  
 Hum, hum, hum, hum  
 Hum, hum, hum, hum!*

Três décadas mais tarde, em Salvador, Osmar Macedo compôs *Baiana Brejeira*, gravada pelo Trio Elétrico Dodô e Osmar:

*Baiana do olhar brejeiro  
 Corpo feiticeiro  
 Que dá gosto de ver  
 Quisera ser a sua mortalha  
 A sua tanga de malha  
 Para me envolver  
 Baiana do olhar brejeiro  
 Corpo feiticeiro  
 Que dá gosto de ver  
 Quisera ser a sua mortalha  
 A sua tanga de malha  
 Eu quero é você  
 Quando atrás do trio passa  
 Você causa arruaça  
 E no salão, pega, larga, tira a mão  
 Pode tudo, não faz mal  
 É carnaval.*

Entre finais dos anos de 1990 e início do século XXI, o discurso ou a representação regionalista feminina na música popular do Brasil cedeu espaço a outros discursos e representações femininas para o binômio corpo-sensualidade – como no axé e pagode baianos e no funk carioca – que passam a tratar as mulheres de maneira homogeneizante e totalizadora, promovendo uma espécie de nivelamento – pelo menos na ordem do discurso – como se não houvesse as especificidades culturais, regionais e locais brasileiras. Assim, nas composições musicais feitas entre finais dos anos de 1990 e início do século XXI, as mulheres – quando citadas nas letras – passaram a ser ditas fora do âmbito geocultural de uma maneira generalizada, tais como “mulheres”, “as mulheres”, “todas as mulheres”. O que esse tipo de enunciação pode revelar? Quais condicionantes imperaram na maneira como as mulheres passaram a ser ditas na música popular do Brasil? Como não cabe nos limites deste texto essa discussão, mais uma vez afirmamos ainda haver lacunas a serem preenchidas no que se refere à presença feminina na música popular do Brasil.

Em nossos dias, nas letras de música do axé e pagode baianos e no funk carioca, constatamos que as mulheres, agora niveladas – brancas, negras, mulatas ou mestiças – passaram a ser depreciadas e subjugadas aos desejos masculinos. Será o empobrecimento musical ou uma outra forma de enunciar o desejo pelo corpo feminino?

No âmbito do binômio corpo e comida as representações elaboradas sobre as Baianas nas letras das músicas também aparece de maneira indissociável. Tomando como referência essa observação, apresentaremos algumas dentre as tantas músicas populares do Brasil, nas quais o duplo sentido é utilizado como estratégia discursiva ou suporte estético para estabelecer associações entre elementos da culinária de matriz africana ao corpo das negras Baianas. Na formação da cultura afro-brasileira a culinária de matriz africana passou a exercer forte influência por representar, como os demais elementos culturais africanos trasladados para o Brasil, a ancestralidade e as tradições africanas, fortemente fincadas na religiosidade. Ary Barroso compôs, em 1931, a letra da música *Terra de Iaiá*, que foi gravada por Silvio Caldas e Elias Coelho. Na letra da música, o binômio corpo e comida é assim dito:

*Cocada preta, ioiô  
 Quem quiser conhecer  
 O Brasil brasileiro, meu bem  
 Tem que uma vez ir à Bahia  
 Se tem,  
 Ver o batuque assim...  
 Ver o Senhor do Bonfim  
 Mamãezinha que morreu  
 Muita vez me ensinou  
 Que na Bahia  
 De Iaiá  
 E ioiô  
 Foi que o Brasil nasceu  
 Chorou, canjiquinha  
 Acará que mofou  
 Pra Iaiá e ioiô  
 A baiana é feiticeira  
 Tem todo o xodó da brasileira  
 Amor diferente daqui  
 É o de lá  
 Doce amor de Iaiá  
 Nosso Senhor do Bonfim  
 Guarde uma baiana pra mim  
 Canjiquinha quente sinhá!*

Nessa letra, o “doce amor de Iaiá” associa-se à “canjiquinha quente”. Na história das relações de gênero no Brasil situadas no âmbito da casa-grande, como já pontuamos, as negras escravizadas tornaram-se vítimas das investidas dos senhores. As práticas sexuais no seio do casal oficial nessa concepção se destinavam à procriação, à continuidade, à ampliação da família. Logo, era entre as escravas domésticas que o ato sexual lascivo, ardente e intenso acontecia, o que tornou possível construir em torno das mulheres negras o mito de serem quentes sexualmente, fogosas e boas de cama, como tão bem discutido por Ana Cláudia Lemos Pacheco (2008) em seu estudo. No decorrer dos anos de 1930, outros au-

tores compuseram letras em que articularam, a partir das mulheres negras, corpo e comida. Em *Compra ioiô*, gravada por Chiquinha Jacobina em 1935, Roberto Martins e Waldemar Silva, escrevem:

*Compra ioiô,  
Mungunzá, aqui há, ôroe vatapá.  
Tem vatapá, tem caruru,  
Se ioiô não gostar também tem angu.  
Ioiô olha a baiana  
Que está ao seu lado  
Que tem pra oferecer,  
Só pra você peixe apimentado.  
Tem peixe apimentado,  
Tem cuscuz e cocada,  
Canjiquinha bem quentinha,  
Compra, ioiô, que está tudo em casa.*

Nota-se que, por meio da associação entre “se ioiô não gostar também tem angu” e “só pra você peixe apimentado”, o compositor estabelece uma relação de intimidade entre a Baiana e seu freguês. Prolongando a relação de intimidade, o compositor resolve: “está tudo em casa”. A partir deste tipo de composição, podemos tecer a seguinte problematização: por que as negras Baianas passaram a ser representadas nas letras das músicas como objetos de fácil alcance da realização dos desejos sexuais masculinos no Brasil? Quais dispositivos tornaram possíveis esses tipos de representação? Aurora Miranda em *Goma de gomá*, letra composta por Herivelto Martins em 1938, diz:

*Olha a goma de gomá  
Quem é que vende a Iaiá.  
Passa a baiana sorrindo  
Com seu tabuleiro gingando,  
Batendo a chinela faceira,  
Lá vem a baiana mercando.  
Olha a goma de gomá,  
Como é que é ô dona,  
É goma de gomá.*

Nos anos de 1940, duas letras são significativas desse tipo de associação de duplo sentido. A primeira é *Vatapá*, composta por Dorival Caymmi, em 1942; a segunda, *Lembranças da Bahia*, é composta no mesmo ano por Geraldo Pereira e Moreira da Silva. Na primeira, temos:

*Quem quiser vatapá, ô  
Que procure fazê  
Primeiro o fubá,  
Depois o dendê*

*Procure uma nega baiana, ô  
 Que saiba mexê  
 Que saiba mexê  
 Que saiba mexê  
 Bota castanha de caju  
 Um bocadinho mais  
 Pimenta malagueta  
 Um bucadinho mais  
 Amendoim, camarão, rala o coco  
 Na hora de machucar  
 Sal com gengibre e cebola, Iaiá  
 Na hora de temperar  
 Não para de mexer, ô  
 Que é pra não embolar  
 Panela no fogo,  
 Não deixa queimar  
 Com qualquer dez mil-réis e uma nega, ô  
 Se faz um vatapá  
 Se faz um vatapá,  
 Se faz um vatapá.*

O leitor pode identificar facilmente a ambivalência e o duplo sentido quando o compositor associa os versos “procure uma nega baiana, ô” com “que saiba mexê”, e completa com “bota”, “um bocadinho mais”, “na hora de temperar”, “não para de mexer” e “que é pra não embolar”. É direta a associação entre o corpo da Baiana com o prazer que o compositor a ela credita poder oferecer. Na segunda letra, ainda que de maneira aparentemente mais sutil, nas entrelinhas, notamos:

*Quando eu desembarquei na Bahia,  
 Linda baianinha de sandália no pé  
 Já me esperava cheia de alegria,  
 Com uma figa no pescoço feita de guiné,  
 E me disse:  
 Temos uma igreja que hoje festeja  
 O dia do Bonfim  
 E perguntei onde era, e fomos lá  
 Ver ioiô e iaiá, sambando, oi, pra mim.  
 E nessa terra de baianas e bons moços,  
 Mil virtudes encontrei por lá.  
 Tive convites para bons almoços,  
 Comi efô, também comi vatapá,  
 Acarajé, xinxim apimentado,  
 Com as peixadas com arroz e caruru,  
 E ainda assim com sabor nos lábios,  
 No jenipapo, da canjica e do angu.*

Ainda em 1944, Isaura Garcia gravou *Pregão da Baiana*, letra composta por Denis Brean. Nesta música, temos:

*Quando eu tenho uma vontade  
De comer qualquer quitute  
Eu procuro o tabuleiro de sinhá,  
Seu ponto é lá na rampa do mercado,  
Com o tabuleiro armado fazendo o seu pregão  
Tem cuscuz para ioiô  
E também para iaiá  
Tá quentinho, tá gostoso,  
Se quiser pode provar.  
No tabuleiro a gente  
Encontra o que quiser,  
Pamonha, caruru,  
Vatapá e o acaçá  
Azeite de dendê e acarajé  
Pé-de-moleque, o bom efó e o mungunzá.  
Mas a arte de sinhá está no prato,  
E este prato é o cuscus de camarão,  
Com quitutes e a arte do fogão,  
É que sinhá se serve pra pegar um coração.*

Por meio do arremate dos versos “com quitutes e a arte do fogão” e “é que sinhá se serve pra pegar um coração”, mais uma vez percebemos como o binômio corpo e comida foi recorrentemente utilizado entre os compositores nesse tipo de música como recurso para dizer a respeito da atratibilidade e do fascínio que as Baianas exerciam no imaginário daqueles compositores da música popular do Brasil.

Ainda na perspectiva da utilização do binômio como recurso estético, a associação entre Baianas e religiosidade é tema de um sem-número de letras de música no cancioneiro popular brasileiro. Apresentamos três dentre as muitas composições que articulam as Baianas à religiosidade. No cancioneiro que trata das festas populares da Bahia, mais precisamente as que ainda acontecem em Salvador, a Festa do Senhor do Bonfim é sempre associada à figura das Baianas, o que, mais uma vez reiteramos, contribuiu para que estas, como ícones identitários, ascendessem da Bahia para o Brasil, posto que sua imagem informa um símbolo de nacionalidade. Nesse sentido, na maioria das letras de música sobre a Festa do Senhor do Bonfim, as Baianas, com Ele, compõem a natureza do cenário da prática cultural festiva. Assim, as composições a seguir, de alguma maneira, atestam a relação a que aqui fazemos referência. Em 1944, Francisco Alves gravou *Oração ao Bonfim*, composta por Vicente Paiva e Chiquinho Sales:

*Eu vou fazer uma oração  
Ao Senhor do Bonfim, ô, ô,  
Pra dar vida a esta baiana  
Que é tudo pra mim, ô, ô,*



*Que tem no olhar a candura,  
 E no riso a doçura,  
 E abençoe o nosso amor.  
 Eu vou fazer uma oração  
 Ao Senhor do Bonfim, ô, ô,  
 E ele por certo ouvirá,  
 Minha prece de fé,  
 Com os olhos voltados pro céu,  
 Deposito a minha devoção,  
 Ó Senhor do Bonfim,  
 Esperança do meu coração.  
 Linda boneca, sem vida e sem cor,  
 Anda depressa para o nosso amor,  
 Na sua boca a ânsia louca de mil beijinhos dar,  
 Quero dos seus beijos sentir o calor,  
 Quero dos seus lábios sentir o dulçor,  
 Vem para o amor,  
 Pra dá vida sentir o prazer,  
 Vem meu amor,  
 Vem viver.*

Dez anos depois, em 1954, O Trio de Ouro gravou *A Baiana sambou*, composta por Herivelto Martins e Ciro Monteiro. Assinalam os compositores:

*A baiana sambou,  
 Remexeu tanto,  
 Que eu tive que ir ao Bonfim,  
 Rezei uma prece, pedi que me desse  
 Aquela baiana todinha pra mim.  
 Ai! Senhor do Bonfim não negou.  
 Ai! Senhor do Bonfim me entregou.  
 Aquela baiana todinha pra mim.*

Na música popular do Brasil, as representações estabelecidas sobre as Baianas e o Senhor do Bonfim atravessam todo o século XX. Paulinho Boca de Cantor gravou, em 1990, *Terreiros e Catedrais*, composta por Moraes Moreira e Bêu Machado, numa clara referência às discussões sobre o sincretismo religioso na Bahia, mas sem perder de vista as Baianas, agora tomada numa dimensão de religiosidade. Vejamos:

*Meu Senhor do Bonfim  
 Meu começo  
 Reconheço Senhor Oxalá  
 Se vem chuva  
 Pra planta crescer  
 Trago água de flor  
 Pra te dá  
 Sexta-feira é dia de branco  
 Pele negra*

*Colina e colar*  
*Trago rezas e incenso*  
*Pro santo*  
*Canto e danço*  
*Pro meu orixá*  
*Da Conceição ao Bonfim*  
*Quem tem fé vai a pé ora veja*  
*Vão lavar a escada*  
*Da igreja*  
*Baianas do Candomblé*  
*Na Bahia é assim*  
*O que vale é a fé*  
*Nada mais*  
*Vão subindo*  
*A ladeira se unindo*  
*Terreiros e catedrais*

Dessa maneira, na tradição do culto ao Senhor do Bonfim, que é celebrada em Salvador nos meses de janeiro, é impossível dissociá-la da presença das Baianas que também funcionam como emblemáticos ícones da prática cultural festiva.

### **Considerações finais**

Finalizando a discussão, buscamos contribuir para o entendimento de como as Baianas se converteram em ícones de nacionalidade a partir do contexto de meados do século XIX, quando, tendo saído de Salvador e de cidades do Recôncavo da Bahia, um conjunto de mulheres se instalaram na então capital nacional e aí, em decorrência da conjunção de sua notável presença e dos valores culturais a que representavam no Rio de Janeiro, as Tias Baianas passaram a ser lidas como representantes da tradição e de uma ancestralidade nacional. Como representantes da tradição e de uma ancestralidade, o personagem Baianas converteu-se, ao mesmo tempo, em vetor e ícone de nacionalidade por meio do qual é possível dizer histórias sobre o Brasil.

Ainda hoje, tanto em sambas como em outros ritmos musicais do amplo repertório brasileiro, as Baianas continuam sendo notadas e acionadas no contexto das representações culturais nacionais. É também possível dizer que, da maneira como se notabilizaram em um imaginário coletivo, as Baianas continuam sendo acionadas no contexto de outras formas de representações como as literárias e as do campo das artes plásticas, cênicas, rítmicas, fotográficas, dentre outras.

Assim, ícones de identificação de uma nacionalidade, as Baianas continuam sendo acionadas como guardiãs e bastiões que, a um só tempo, vetorizam e congregam histórias, memórias e ancestralidades de tal maneira que a imagem que este ícone remete continuará atravessando gerações futuras, possibilitando a continuidade dos processos de identificação e construção identitária no país.

## REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios**. 40ª ed., São Paulo: Cia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **Tenda dos Milagres**. 16ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1976.

ARAÚJO, Hiram. **Carnaval. Seis milênios de história**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

BITAR, Nina Pinheiro. **Agora, que somos patrimônio. Um estudo antropológico sobre as baianas do acarajé**. UFRJ: Rio de Janeiro, 2010. (Dissertação).

CAYMMI, Stela. **O que é que a baiana tem? Dorival Caymmi na Era do Rádio**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Cia ds Letras, 1998.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 10ª ed., Rio de Janeiro: DP & A, 2005.

HOBSBAWM, Eric J; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

JOAQUIM, Maria Salete. **O papel da liderança feminina na construção da identidade negra**. Rio de Janeiro: Palias, 2001.

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

MOURA, Milton. **Carnaval e Baianidade. Arestas e Curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador**. Salvador: FACOM/UFBA, 2001. (Tese).

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural/Divisão de Editoração, 1995. (Coleção Biblioteca Carioca).

NUNES NETO, Francisco Antonio. **A invenção de uma tradição: a Festa do Senhor do Bonfim em jornais baianos**. Salvador: Universidade Federal da Bahia; Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Proferror Milton Santos; Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade. 2014 (Tese).

OLIVEIRA, Paulo Cesar Miguez de. **A organização da cultura na “Cidade na Bahia”**. Salvador: FACOM/UFBA, 2002. (Tese).

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. **“Branca para casar, Mulata para f..., Negra para trabalhar”: Escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia**. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2008. (Tese).

SANCHES, Maria Aparecida Prazeres. **Fogões, Pratos e Panelas: poderes, práticas e relações de trabalho doméstico, Salvador 1900-1950**. Salvador: FFCH/UFBA, 1998. (Dissertação).

SANTANNA, Marilda. **As donas do canto. O sucesso das estrelas-intérpretes no Carnaval de Salvador**. Salvador: EDUFBA, 2009.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

## JORNAIS

**A Tarde**, 9 de janeiro de 1951. Bahia, Salvador.

**Diário de Notícias**, 13 de janeiro de 1968. Bahia, Salvador.

**Diários Associados**, 13 de janeiro de 1968. Bahia, Salvador.

## THE CONFIGURATION OF AN ICON OF NATIONALITY: THE *TIAS BAIANAS* IN THE RIO DE JANEIRO

**Abstract:** The text analyzes how the Baianas became a powerful icon of Brazilian nationality. To do so, we used as main references the clues found in some researches and some studies, as well as those observed in other types of representations such as the journalistic texts and the lyrics of the popular national songbook. In this sense, this article presents in what context, to what extent and in what ways the Baianas - black women from Salvador and the cities of the Recôncavo of the state of Bahia - disembark in Rio de Janeiro in the middle of the 19th century, then national capital, there emerging in the collective imagination as spokesmen of an ancestry that represents a perspective of nationality that announces, enunciates, integrates and identifies a significant part of the population of this country socioculturally. A striking and unmistakable presence in some celebrations such as the carnival of Rio de Janeiro or in those read as public and popular in Bahia such as Santa Barbara, Senhor do Bonfim and Yemanjá, the Baianas vectorize and congregate tradition and modernity in different temporalities.

**Key-words:** Baianas; Brazil; Parties; Carnival; Representations.

**RECEBIDO EM 31 DE MARÇO DE 2018**  
**APROVADO EM 21 DE AÇOSTO DE 2018**