

### 3ª MESA REDONDA

#### 1. A estética pobre de Roger Bastide

Gilda de Mello e Souza

Desde o momento de sua chegada ao Brasil em 1938, Roger Bastide pode ser considerado um brasileiro em potencial. Seus primeiros escritos já atestam o esforço admirável de compreensão com que se debruça sobre o país que o acolhe, e é tão diferente do seu. Durante os dezessete anos que vive entre nós, procura informar-se exaustivamente sobre a realidade brasileira, através dos viajantes estrangeiros, dos historiadores, dos sociólogos, dos escritores, da arte em geral. Traduz, com uma modéstia exemplar, *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre. E escreve muito — sobre o que lê e sobre o que vê. A vasta produção jornalística desse período abrange a crítica literária, os estudos sobre folclore, poesia popular, religiosidade afro-brasileira, o barroco. . . São análises importantes que, desenvolvidas, irão aparecer depois sob forma de livro — como em forma de livro, surgirão mais tarde os cursos de estética, ministrados na faculdade de Filosofia.

É difícil escolher numa produção tão rica alguns exemplos de análise, que nos dêem uma idéia aproximada das suas abordagens no campo da arte. Por isso, nesta breve comunicação quase não me reportarei aos livros, que são conhecidos de todos. Procurarei fixar-me antes na parte mais provisória de seu pensamento, ora nos escritos curtos e brilhantes com que comparecia na imprensa diária; ora em certos cursos de estética, como aquele sobre o barroco, dado na Faculdade de Filosofia, no 2º semestre de 1940. Encontramos aí observações muito agudas que sugerem o esboço de uma estética da paisagem, dos cartazes, dos salões, da cidade moderna; de uma estética do barroco brasileiro e, mesmo, de uma estética afro-brasileira.

1. O primeiro escrito a que vou-me referir é de 1951 e surgiu n' *O Estado de São Paulo*, sob a forma de 2 artigos e o título geral de "Uma Estética de São Paulo". A análise se aplica inicialmente ao cartaz publicitário e à função estética que pode assumir, ao lado da função comercial, quando se distribui, não nos centros urbanos, mas ao longo dos trechos mais insípidos das rodovias. Em se-

guida se refere ao efeito da velocidade na percepção das massas coloridas, que só permitindo sínteses geométricas das impressões, encaminha o artista para as soluções do cubismo e da arte abstrata. É na segunda parte do ensaio que encontramos as idéias mais engenhosas, quando focaliza a estética da cidade vertical.

Para Roger Bastide, o espaço de uma cidade como São Paulo — que naquele momento iniciava o surto vertiginoso de seu crescimento — é um **espaço vertical**. Ora; este espaço está em contradição com a mentalidade horizontal, descrita por Gilberto Freyre e característica do complexo Casa-Grande-e-Senzala ou Sobrados-e-Mucambos. — Como faz a cidade para acomodar às imposições novas da arquitetura a velha mentalidade? E quais as conseqüências dessa acomodação?

Pois na Europa, o prédio de apartamentos corresponde ou traduz, na sua disposição interna, a sociedade estratificada de classes superpostas: no 1º andar localiza-se a burguesia rica, nos andares intermediários a classe média e nos sótãos, os empregados. A estrutura arquitetônica repete, por conseqüente, a estrutura da sociedade: separa os grupos, mostrando que as relações entre a família do patrão e do empregado são profissionais; que este é independente, ama a liberdade, é cioso de suas prerrogativas e está comprometido com a luta de classes.

Mas em São Paulo, ao contrário, o prédio de apartamentos repete a organização **horizontal** da Casa-Grande: distribui no mesmo andar os cômodos destinados a patrões e empregados; situa as acomodações dos domésticos ao lado da cozinha, fazendo-as ocupar um espaço próximo e dependente. O arranha-céu é, assim, uma espécie de grande monstro anacrônico, que inscreve na paisagem dinâmica a velha, a retrógrada estrutura patriarcal.

Mas o conflito arquitetônico pode gerar conflitos mais profundos e difíceis de resolver. Outrora, a casa tinha uma função de refúgio, de proteção, de abrigo; enfim, de volta ao regaço materno, como a concebe Otto Rank. A casa-grande ou o sobrado eram defendidos pelas suas paredes grossas, pelas salas que se abriam para os terraços ou para os pátios internos. A habitação voltava-se pois, para o interior, para o silêncio dos jardins e das lembranças.

O apartamento, ao contrário, devido ao seu caráter moderno, liga-se a outra estética, incompatível com esta estrutura: a estética das aberturas rasgadas, das paredes de vidros que não sugerem anteparos. Assim, a família paulista que se transfere para uma habitação coletiva não muda apenas de casa, mas de estética e de estilo de vida. O seu morador não se sente mais protegido pela espessura das paredes; agora é prisioneiro numa gaiola de vidro onde a antiga intimidade do lar foi substituída pelo devassamento. Por outro lado, inverteu-se a hierarquia do prédio europeu e são os andares mais altos, menos atingidos pelo ruído e menos sujeitos à promiscuidade da rua, que serão preferidos pelas classes economicamente favorecidas.



Há ainda mais: o apartamento é “uma máquina de morar” e as idéias normativas que presidiram à sua fatura são o despojamento, a simplificação, a geometria — enfim uma visão ascética e hospitalar da moradia. Os arquitetos procuram compensar esta aridez, recuperando um pouco de natureza perdida, através das plantas nos vasos, dos seixos rolados e das raízes com formas insólitas, que espalham à guisa de enfeite. Mas é possível concluir que uma transformação tão radical do espaço doméstico leve a uma neurose e acabe abalando a célula familiar.

II. O segundo escrito, de que vou me utilizar, é o comentário que faz aos *Salões e Damas do 2º Império*, de Wanderley Pinho. O aparecimento do livro serve de pretexto para que Roger Bastide discorra sobre a sociologia dos salões — tema pelo qual tem certa predileção e que irá retomar em *Arte e Sociedade*.

A seu ver, os salões mundanos, sob a aparência de futilidade, podem ser um excelente instrumento para se conhecer o estilo de vida de uma época, a transformação das maneiras, o advento dos gêneros artísticos etc.

Em primeiro lugar, os salões variam com a estrutura das sociedades, conforme elas sejam centralizadas ou autônomas, de classe dominante recrutada na aristocracia de sangue (séc. XVII), ou na aristocracia de dinheiro (séc. XIX). No Brasil, a vida dos salões liga-se intimamente à ascensão da mulher, que por sua vez é decorrência da concentração da população, do desenvolvimento da vida urbana e da desintegração dos quadros do patriarcalismo rural.

Como a vida dos salões gira em torno da mulher, implica numa transformação profunda dos costumes e na exaltação da figura feminina. Agora ela não é mais louvada como o esteio do lar, mas como a rainha da festa, onde surge entre as luzes, a música e o esplendor das vestimentas. No Brasil, como em toda a parte, se estabelece uma relação recíproca entre o romantismo e a vida mundana. Pois se, por um lado, o culto apaixonado da mulher no movimento romântico auxilia a dominação feminina nos salões e festas mundanas, por outro lado, a dominação feminina fornece ao romantismo o alimento e a matéria que o sustentou. É o prestígio da mulher nos salões que explica uma certa poesia amorosa; que explica o advento dos pequenos gêneros hoje desaparecidos: como os jogos de sociedade, os versos de circunstância, o desenvolvimento da crônica elegante. É a vida dos salões que impulsiona a evolução do romance e aprofunda a análise psicológica; e — poderíamos acrescentar — explica a curva ascendente que vai de José de Alencar a Machado de Assis.

Em resumo — as idéias expostas por Roger Bastide neste pequeno artigo — e em outros momentos, como nas aulas que irão dar origem mais tarde a seu livro *Arte e Sociedade* — são tão inspiradoras, que devem ser colocadas na base de muitas pesquisas posteriores de estética, realizadas entre nós.

III. Uma das contribuições mais importantes de Roger Bastide ao estudo da arte brasileira, são as análises sobre o barroco, feitas em vários momentos de

sua obra e reunidas sobretudo num curso não publicado, que ministrou na Faculdade de Filosofia de São Paulo em 1940.

As aulas começavam com um conselho preliminar, que considerava fundamental: nos trabalhos de estética brasileira o estudioso deveria substituir o brilho às vezes infundado das hipóteses pela pesquisa minuciosa das fontes: documentos de arquivos, de confrarias religiosas, das Atas das Câmaras locais — enfim, por toda uma tarefa modesta e paciente que, no entanto, podia esclarecer uma série de problemas. Por exemplo: para se compreender o problema complexo da mestiçagem estética (que a seu ver, regia em grande parte o barroco brasileiro), não devíamos nos apoiar em considerações gerais, mas procurar nos assentamentos quem desenhou o plano do edifício, quem foi escolhido para mestre da construção, onde se foi buscar a mão-de-obra etc... Da mesma forma, era na medida em que se podia estudar as corporações de ofícios, que se conseguiria abordar com mais segurança certos problemas, como a influência do negro ou do mestiço sobre o barroco brasileiro.

Opondo-se à tese romântica e fantasiosa de Keyserling, que atribuíra a originalidade do barroco hispano-americano, sobretudo a exuberância da sua decoração, às influências telúricas da flora tropical, Bastide prefere explicar a peculiaridade do barroco brasileiro por fatores diversos:

- a. pelas condições econômicas;
- b. pela distância da metrópole e dos núcleos populacionais;
- c. pelo contacto das raças;

combinando em sua abordagem 2 enfoques: o histórico, que traça a evolução da arquitetura brasileira e o ecológico, que descreve os tipos regionais. A bibliografia de que lançava mão era, para a época, a mais extensa possível e abrangia tanto os grandes teóricos universais do barroco, de Weisbach a Eugênio d'Ors, como os estudiosos do fenômeno brasileiro (José Mariano Fô, Anibal Matos, Salomão de Vasconcelos, Augusto de Lima Jr., Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Mário de Andrade etc.); as publicações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional ou a perspectiva tão pessoal de Robert C. Smith em *O caráter da arquitetura colonial no Nordeste*.

Como o problema é muito vasto, vamos aludir apenas a dois dos aspectos tratados por Bastide: a caracterização dos dois barrocos brasileiros (o nordestino e o mineiro) e a análise do mito do Aleijadinho.

A. O despojamento maior das igrejas mineiras — afirma ele — não foi intencional, derivando do temperamento seco e reservado dos habitantes da região; resultou antes da escassez do ouro e da distância. Quando as igrejas começaram a cobrir a paisagem montanhosa de Ouro Preto, as minas já se estavam exaurindo. E como era penoso fazer chegar àquela distância, em lombo de burro, os grandes blocos de mármore, que vinham da metrópole e desembarcavam na costa, os cons-



trutores tiveram de apelar para o seu gênio improvisador e barroco por outros mais modestos, encontrados na redondeza, como a **madeira** e a **pedra sabão**. É a este fenômeno econômico que o barroco mineiro deve a sua feição peculiar; é dele que derivam a graça rococó da matriz do Carmo — toda de madeira pintada de branco, com leves ornamentos dourados; ou a beleza severa da igreja de São Francisco — onde o portal e os púlpitos do Aleijadinho sugerem, em seu ascetismo, a arte gótica de Klaus Sluter.

B. Mas um outro elemento se junta ao primeiro, para explicar esta oposição dos dois barrocos brasileiros: a unidade territorial não corresponde, no Centro-sul e no Nordeste, a uma sociedade estruturada de maneira uniforme.

A sociedade no Nordeste é **centrífuga**, ganglionar, rural, centrada no engenho da cana-de-açúcar e na autoridade independente do patriarca; a sociedade de Minas, no final da época de mineração, é uma sociedade **centrípeta**, urbana, favorecendo a disseminação de um espírito novo, contestatário, como o que vai caracterizar a Independência. Ora, a diferença destas duas estruturas sociais confere à Igreja funções diferentes e deixa marcas diversas na estrutura arquitetônica.

No Nordeste, devido à dispersão populacional, a igreja barroca é levada a recuperar o papel de centro de comunhão (mística, econômica, política) que tivera na Idade Média. Ela é, ao mesmo tempo, a capela, o traço de união entre os senhores de engenho e o salão de festas. Por isso é uma **igreja de sacristias**. Em Minas, inscrita na vida urbana, a igreja reflete a luta de classes, que se exprime na disputa das confrarias religiosas. É uma **igreja de confrarias**, de duelos de festas religiosas, com seus cânticos, seu aparato, suas procissões.

Ma a igreja da Bahia não é apenas uma igreja de sacristias, é uma **igreja de conventos**. Ora, tanto a sua divisão tríplice em **capela**, **pátio** e **ordem terceira**, quanto a decoração interna de cada uma destas partes, liga-se a uma concepção filosófica e mística, que foi trazida para o Brasil junto com a igreja barroca: a **concepção aristotélica-tomista**.

Com efeito, segundo a concepção tomista, a ascensão do cosmos em direção à divindade faz-se através de níveis da realidade, de etapas dos diferentes domínios — domínio da **ação prática**, da **filosofia racional**, da **teologia** — que mesmo autônomos e conservando o seu caráter original, comunicam-se entre si. Ora, esta concepção se inscreve na própria estrutura arquitetônica; e viajamos como Roger Bastide a analisa, detalhadamente, no **convento de São Francisco da Bahia**.

A **capela** — onde se reza — é rutilante de ouro, movimentada pelos jogos trágicos de luz e sombra; representa um grito exaltado de amor místico, que se eleva em direção ao céu. É o **domínio da ação teológica**. O **pátio** — onde se passeia e lê — é penetrado de doçura terrestre, com sua fonte, seus canteiros de flores, arcadas e galerias superpostas. É o **domínio da filosofia racional**. A **ordem terceira** — ao mesmo tempo separada e unida ao corpo principal — é, com



sua capela menor e seus santos, um recinto onde a prece já perdeu o aspecto místico e de ascetismo e, imbuída dos problemas profanos, aproxima-se das virtudes morais. É o domínio da ação prática.

A decoração dos azulejos repete e sublinha esta divisão tomista de planos do real, que fez com que se considerasse São Tomaz o primeiro dos livre-pensadores. Assim, os azulejos da igreja são religiosos e descrevem a majestade do Monarca, senhor absoluto do céu e da terra; mas como concepção e estilo, são barrocos. Os azulejos do pátio são morais e afirmam a existência, abaixo da ética cristã, de uma moral natural, comum a todo ser pensante. E os azulejos do convento (ordem terceira) são mundanos e representam cenas de gênero, caçadas, passeios pela cidade. Quanto ao estilo, os dois últimos são rococó e já significam, portanto, uma nítida preparação para o romantismo.

Concluindo, Roger Bastide afirma que a estrutura arquitetônica do convento e a sua decoração manifestam com eloquência o liame que une a filosofia natural de São Tomás de Aquino — apoiada em Aristóteles — ao romantismo e, portanto, à natureza instintiva.

A parte final do curso sobre o barroco é dedicada ao problema do Aleijadinho, focalizado sobretudo do ponto de vista das representações coletivas. A seu ver, haveria dois tipos de representações que, recobrando a vida real do artista, explicavam a lenda que se formara à sua volta: a concepção oriental do artista-místico e a concepção ocidental do artista-herói. Os argumentos de que se serve para apoiar a sua tese são, em resumo, de dois tipos: estético e biográfico.

1. A opinião crítica dominante via em Antonio Francisco Lisboa um inovador, um criador de valores estéticos originais, que substituirá a velha igreja retangular brasileira pela igreja curva, barroca, borromínica. Se bem que ainda fosse difícil estabelecer um julgamento objetivo — pois haveria necessidade de pesquisar nos arquivos, para restabelecer a ordem de precedência das igrejas borromínicas do Rio e de Minas — Bastide conclui que vários indícios fortaleciam a hipótese de que esse novo tipo de barroco fora importado.

Em primeiro lugar, era um barroco contrário aos modelos portugueses vigentes no Brasil. Portanto não poderia ter derivado dos ensinamentos dos mestres de obras contemporâneos ao Aleijadinho e pertencentes todos à tradição portuguesa. Por outro lado, se a igreja curva tivesse nascido espontaneamente no Brasil, encontraríamos, entre o plano inicial retangular e o plano borromínico, formas intermediárias, e não esse contraste brusco e absoluto. Aliás, a utilização da linha curva na arquitetura não tinha apenas uma explicação estética, pois derivava das transformações da matemática, sendo por conseguinte um fenômeno tipicamente europeu que não poderia valer para o Brasil. Não era possível, portanto, menosprezar a influência européia, muito mais poderosa que a do meio brasileiro — sobretudo tendo em vista o hábito corrente na época de importar da Europa os planos já prontos das igrejas (riscos). A conclusão final de Bastide é que não só era impossível atribuir ao Aleijadinho a criação de um novo barroco, como a

solução que ele havia encontrado representava, na verdade, um retrocesso na evolução geral da arte brasileira: era a tentativa de adaptar um estilo desconhecido na colônia à igreja retangular tradicional. Essa contradição é que explicava, aliás, as formas híbridas que encontramos em algumas de suas obras, como a fachada da igreja de São Francisco, à combinação de linhas curvas e formas retangulares. Nesta perspectiva, o que se tomava como inovação do artista representava, no fundo, um desejo de não se afastar excessivamente da tradição.

2. Mas é sobretudo na análise da biografia do Aleijadinho que Roger Bastide vê delinear-se com mais nitidez os traços da lenda. Com efeito, as narrativas de sua vida o descrevem como filho natural, marcado pela cor e pela feiura, sem instrução, valendo apenas pela força da inspiração e — sobretudo — estigmatizado pela doença. Esta o teria feito perder os dedos dos pés, o polegar, o index, os dentes, as pálpebras; o teria transformado num monstro, que trabalhava escondido, envolto numa capa preta, com o camartelo amarrado à mão.

Ora, comenta Bastide, todos os elementos dessa biografia transpiram a lenda e são fáceis de destruir. É falso que o Aleijadinho fosse ignorante: a utilização de certas técnicas eruditas, como a do medalhão, ou a escolha dos profetas do adro de Congonhas, desmentem a idéia de um artista inculto. Da mesma forma, a boa caligrafia dos autógrafos, encontrados nos contratos e recibos, quando já tinha perto de 66 anos, afasta a hipótese de que não tivesse dedos. Enfim, as lendas que correm sobre a sua vida são análogas às que circulam sobre tantos outros artistas e nelas vemos superpor-se, como já dissemos no início, a concepção do artista-místico e do artista-herói. Aliás, ao lado do mito do Aleijadinho seria possível apontar, ainda, na imagem dos dois escravos, Agostinho e Januário, que o serviam com abnegação, a lenda do bom escravo.

IV. Mas uma visão mesmo fragmentária, como a que estou procurando apresentar, dos estudos de estética de Roger Bastide, seria falsa e incompleta se não se referisse à contribuição que trouxe ao estabelecimento de uma **estética afro-brasileira**. Portanto, abandonando agora as análises admiráveis que dedicou ao nosso barroco, vou adotar outra perspectiva isto é, referir-me a certos estudos menos conhecidos, enfiados sob o título "Ensaio sobre uma estética afro-brasileira", publicados em 6 partes no *O Estado de São Paulo*, em fins de 1947 e inícios de 1948 que, ao que eu saiba, nunca foram reunidos em livro. Esta tentativa de demonstrar a relação existente entre algumas manifestações estéticas modestas do candomblé baiano e as categorias do pensamento místico, constitui talvez a contribuição mais curiosa da meditação estética do nosso autor.

A idéia central do ensaio, exposta na primeira parte, é que o pensamento místico apresenta uma **estrutura dualística básica** que, manifestando-se nas religiões mais diversas, também caracteriza o pensamento afro-brasileiro e se revela numa série de manifestações do candomblé, como nas danças rituais dos orixás.



A primeira impressão dada pelo candomblé, de que os orixás são múltiplos (há vários Xangôs, vários Oguns, vários Exus provavelmente em consequência da diversidade das tribus importadas), não deve ser tomada ao pé da letra. O exame atento do fenómeno irá demonstrar que sob a massa das divindades, tendem a predominar sempre dois orixás privilegiados: o **velho** e o **moço**. O problema é saber donde se originou essa **duplicação**, que cinde os orixás em entidades distintas, caracterizando cada um por uma linha melódica própria, por uma determinada equivalência católica e mesmo por cores distintivas especiais.

A primeira hipótese é que o dualismo derivaria da influência católica. E isso, por várias razões. Um dos orixás mais populares é Oxalá, que no processo de aculturação é identificado com Jesus Cristo e se subdivide, como os demais, em Oxalá Moço e Oxalá Velho. Ora, apesar de ter morrido com 33 anos, Jesus Cristo também é conhecido no candomblé como o **Velhão**. Um outro elemento reforçaria o anterior: a história da vida de Cristo, tal como vem narrada nos Evangelhos, expressa nas imagens e conservada na representação popular, se refere apenas a duas fases: a infância, onde Jesus surge sob a forma de um menino, no colo da Virgem, e a idade adulta, onde é representado ora entre os apóstolos, ora na tragédia do Calvário. Esta oposição entre um Cristo-menino e um Cristo-homem é que estaria na base da oposição Oxalá-Moço/Oxalá-Velho, daí se difundindo para os demais orixás.

No entanto, sem rejeitar a possibilidade do contacto de culturas ter tingido a oposição de matizes originais, Roger Bastide prefere aceitar o dualismo como um fenómeno universal, "uma exigência do pensamento místico, uma lei geral da estrutura do sagrado".

O método comparativo pode auxiliar a entender como a bi-polaridade é um impulso estético-religioso; por isso Bastide aproxima, de passagem, o candomblé da mitologia grega, que a seu ver fornece excelentes exemplos desse processo. Por exemplo:

a. **Baco**, deus do vinho, é representado sob dois aspectos, como uma criança e como um velho bêbado; ou como o Baco triunfante da juventude e Sileno, o velho decrépito, encarapitado no burro;

b. outras vezes o dualismo pode afetar a forma de **desdobramento**, como por exemplo quando a mesma divindade se personifica em divindades de idades diferentes: é o caso da Terra que pode se desdobrar em Demeter (a Mãe) e Coré (a Filha); ou quando a mesma divindade assume **aspectos opostos**: é o caso da Lua, que sob o seu aspecto bom é adorada como Artemis e, sob o seu aspecto mau, como Hécate.

Ora, a peculiaridade do candomblé é que ele reproduz esse impulso estético-religioso, conservando toda a frescura do concreto e da observação do real, característica da mentalidade africana. O estilo realista, familiar, cheio de pormenores, das duas idades é apreendido ao vivo: por exemplo, no andar trôpego



do velho curvo, ou no ar brincalhão e alegre da criança. A dança funde a seriedade do ritual religioso com a comicidade do jogo, pois a mentalidade mística não separa, como a ocidental, o território do sagrado e da diversão. E mesmo que em seu desenrolar se entregue a uma emoção puramente lúdica, mesmo assim permanece uma dança religiosa, reflexo da bipolaridade mística.

Pode-se afirmar, por conseguinte, que independentemente das particularidades culturais, a bipolaridade é uma exigência estrutural da mentalidade mística. Aliás, Frobenius — um dos que melhor estudou a mentalidade africana — e os psicanalistas da escola de Jung, já haviam constatado a sua universalidade, ao encontrarem nos sonhos dos africanos os mesmos mitos da Grécia (por exemplo o de Electra). Daí a ser possível admitir um certo número de representações comuns, uma espécie de quadro geral das categorias ao mesmo tempo estética e religiosas — bem diversas das categorias kantianas — que acolhem e plasmam as emoções elementares, as quais, surgidas das camadas subterrâneas mais sagradas, cristalizam-se nos ritos e na arte. Religião e Arte seriam, dessa maneira, o reflexo daquilo que Frobenius chamou de **consciência paideumática**. E da mesma forma que o entendimento se divide em categorias, o paideuma possui uma estrutura: a bipolaridade seria uma dessas estruturas paideumáticas básicas e corresponderia, em última análise, à distinção Eu e Tu, ou Si Mesmo e Outro.

A segunda parte do ensaio é dedicada à análise dos **pontos riscados**, que constituem uma forma de representação gráfica da divindade, feita no chão do terreiro, junto ao poste central. Usando uma analogia grosseira, eu diria que os pontos riscados correspondem ao que são, na sociedade de consumo, as marcas industriais. São a maneira gráfica de evocar o orixá, como os cantos são o seu **leitmotiv** melódico, a dança o seu **leitmotiv** gestual e assim por diante.

No Vodou haitiano, os pontos riscados (**vévés**) são esteticamente muito mais ricos e elaborados. Sofreram a influência do trabalho de ferro dos negros que, fundindo os símbolos daomeanos à preciosa arte rococó de Luiz XV, conseguiram uma arte encantadora. O indianismo da macumba não pode alcançar a mesma perfeição, por causa das condições diferentes do trabalho africano no Brasil. No Haiti houve uma coincidência feliz entre a cristalização de tradição vodou, a época do artesanato e o período rococó; mas no Brasil, os pontos riscados só assumiram a sua forma definitiva no século XIX, portanto, num período de decadência artística, quando o negro estava mergulhado no operariado e já se estabelecera o divórcio entre a beleza e o trabalho.

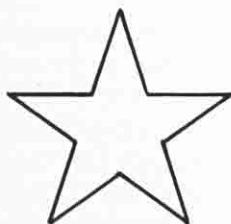
Os pontos riscados podem se apresentar em combinações **simples e complexas**. As primeiras, são os pontos particulares de cada espírito. Nelas a imaginação trabalha um pouco ao sabor das associações, recorrendo à **vida interior**, aos recursos retirados da estrutura do **inconsciente**. As segundas, combinam vários pontos simples, visando um efeito mágico qualquer. A imaginação, neste caso, é sustentada por apoios externos, sólidos, recorrendo à **vida social**.

Em ambos os casos, os elementos de que o babalaô se serve são pouco numerosos: flechas, cruzeiros, estrelas etc., o que o obriga a demonstrar nos arranjos a sua capacidade inventiva. Por outro lado, como as combinações devem ser apreendidas rapidamente, devem ser fáceis de desenhar e de memorizar, têm de organizar-se de acordo com a **boa forma (gestalt)**, isto é, esteticamente.

A hipótese de Roger Bastide é que, ao arranjar livremente os elementos do desenho num conjunto harmonioso, o babalaô deixa-se guiar pela estrutura mística do espírito, a qual faz brotar, das profundezas do Eu, o que Jung chamaria de **arquétipos**.

#### 1º exemplo:

Freqüentemente os elementos dos pontos riscados se organizam para formar uma estrutura estrelada, de raios múltiplos. Ora, o que logo chama a atenção, é que a linha central da estrela de cinco pontas é horizontal e não vertical:



Sim



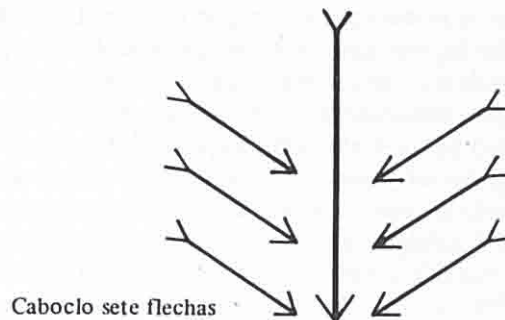
Não

Qual a explicação dada por Bastide? O espírito apreende de maneira mais ou menos consciente — diz ele — que a mitologia afro-indiana se situa no plano da **manifestação** e não na linha que liga Deus ao Cosmos. Que se trata, portanto, de **demonstração** do Divino e não de **emanação**. Desta forma, as tendências estéticas, expressas pela estrutura dos pontos, revelam sentimentos interiores profundos, que atingem o domínio do sagrado.



## 2º exemplo:

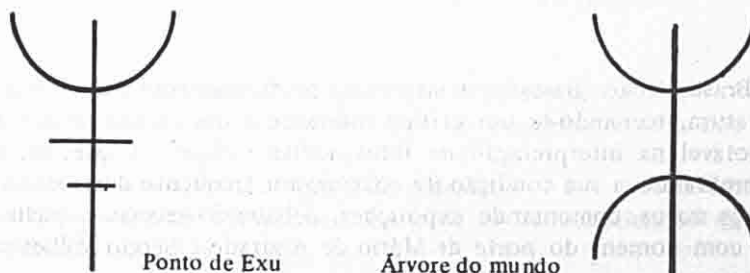
Na maioria dos pontos, os elementos que os compõem — flechas, lanças, espadas — apresentam as pontas voltadas para baixo:



Roger Bastide acredita que, ao traçar os pontos, o babalaô se deixou levar por uma penetração muito justa, embora inconsciente, que assinala a diferença entre a mística cristã e a afro-brasileira. A primeira, caracteriza-se pelo esforço de subir até Deus e perder-se na Unidade; a segunda, é a mística da descida dos deuses nos homens, como aliás atesta o termo corrente no candomblé, de *descida de santo*. O movimento para baixo indica a direção de descida fluidica, de visitação do divino no mundo corporal.

## 3º exemplo:

Na maioria dos pontos de Exu, aparece o *tridente*. Mas, porque o tridente, emblema das divindades do mar, quando Exu é uma divindade da terra? Porque Exu também é o deus da orientação, dos caminhos, das encruzilhadas e na África o representam por um elemento em forma de cone, significando o mastro que liga o céu e a terra. Ora, essa coluna que liga o céu à terra reaparece no candomblé da Bahia sob a forma de mourão central e nada mais é que a sobrevivência da árvore da vida do Gênesis — a qual é desenhada tradicionalmente com 3 ramos e 3 raízes, estas últimas vistas como o reflexo invertido das primeiras. Deste modo, o tridente de Exu, com seus 3 ramos terminais e seu punho com 3 pontas menores, sugere-nos imediatamente a árvore do mundo, da vida ou da morte.



Portanto, conclui Roger Bastide, a estrutura paideumática da mística do Cosmos, que os antigos iorubas preservam até hoje na África, sobrevive entre nós na mentalidade popular brasileira.

Creio que esta visão rápida e fragmentária do pensamento estético de Roger Bastide é suficiente para que o possamos caracterizar em suas linhas gerais. Como estamos vendo, a sua meditação não gira em torno do polo racional, como costumam ser as estéticas do Ocidente; não destaca, na evolução histórica, momentos mais perfeitos de arte; não elege, como o mais alto, um determinado ideal de beleza. É sintomático aliás que, entre as manifestações estéticas do passado, tenha erigido como objeto de estudo justamente o barroco, isto é, o período artístico menos afinado à sensibilidade de um francês. E que ao barroco europeu, apesar de tudo já reconhecido pela crítica, prefira a feição peculiar que este estilo de corte assume na colônia, quando o meio pobre e a mestiçagem dos artistas lhe imprimem tantas deformações.

A estética de Roger Bastide é pois uma estética de antropólogo, de estudioso dos fenômenos de misticismo religioso. Mas é também uma estética de vanguarda. Na extrema mocidade Bastide passou pelo crivo do dadaísmo e do surrealismo, pelas experiências radicais que questionaram, para toda a posteridade, os valores externos da obra de arte. Era natural pois, que chegando a um país sem grande tradição cultural, tivesse se dedicado à elaboração de uma *estética pobre* — usando o termo em analogia com o que hoje se costuma designar por *arte pobre* — isto é, uma estética que, voltando as costas para os grandes períodos e as grandes manifestações artísticas, fosse desentranhar o fenômeno estético do cotidiano, dos fatos insignificantes e sem foros de grandeza, que compõem no entanto o tecido de nossa vida. Uma estética, enfim, que não se preocupando com a obra de arte — muitos menos com a obra prima — tentasse surpreender como se revelava, através de certas categorias, como o pensamento místico, uma das formas mais válidas e mais altas do conhecimento.

## 2. Roger Bastide e a Literatura Brasileira

Antonio Candido

No Brasil, Roger Bastide se interessou profundamente pela nossa arte e a nossa literatura, tornando-se um crítico militante e um estudioso que pesou de maneira notável na interpretação de fatos, idéias e obras. É preciso, portanto, começar lembrando a sua condição de colaborador freqüente dos jornais — registrando livros novos, comentando exposições, debatendo teorias e, inclusive, estabelecendo com homens do porte de Mário de Andrade e Sérgio Milliet polêmicas