

O candomblé (barroco) de Roger Bastide*

Fernanda Arêas Peixoto¹

Universidade de São Paulo

RESUMO: Este artigo propõe uma releitura de *Imagens do Nordeste místico em branco e preto* (1945), de Roger Bastide, à luz de outros textos que ele publicou na imprensa paulistana, na mesma década de 1940. Trata-se de artigos que examinam a arte popular e a arte moderna, as cidades e a arquitetura, nos quais ele esboça uma reflexão sobre o barroco brasileiro, distinta das análises sociológicas do barroco que empreendera em seus ensaios de feitio mais acadêmico. O exame desse conjunto evidencia que, desde o momento de sua chegada ao Brasil em 1938, Bastide realiza pesquisas simultâneas sobre o barroco e sobre o candomblé. Esses dois grandes temas de interesse do autor, explorados lado a lado, longe de revelarem interesses divergentes, se entrecruzam, um esclarecendo o outro. E mais: o barroco não apenas constitui uma das matérias de análise de Bastide, como fornece elementos decisivos para que ele ajuste sua visada crítica.

PALAVRAS-CHAVE: Roger Bastide, barroco, imagens do Nordeste místico em branco e preto, artes e arquitetura, candomblé.

O volume *Imagens do Nordeste místico em branco e preto*, relato da primeira viagem de Roger Bastide (1898-1974) ao Nordeste brasileiro, permite acompanharmos as pesquisas iniciais realizadas pelo sociólogo francês no Brasil, que têm como foco o barroco e as religiões de matriz africana. Equilibrada entre a “ciência pura e o canto lírico”, a narrativa apresenta plasticamente, desde o título, as cidades de Salvador e de Recife, que ele descreve por meio de um “feixe de imagens”.

O tom do livro oscila de modo deliberado entre a narrativa de viagem – colorida por impressões subjetivas e estados de espírito – e a interpretação sociológica. Seu estilo híbrido e entrecortado (em que se mesclam experiência pessoal, descrição etnográfica e vocação literária), por si só mereceria tratamento à parte. Mas não é essa a dimensão central da análise, embora ela se faça de algum modo presente ao longo desse exercício de leitura.² Trata-se, isto sim, de localizar no texto certas pistas e sugestões pouco consideradas pelos comentadores, tendo em vista a elucidação de novas faces da perspectiva analítica de Bastide, exercitada em função de objetos muito diferentes.

De modo a seguir essa trilha interpretativa, a leitura da obra será realizada à luz de outros textos de Bastide publicados na imprensa paulistana, na mesma década de 1940, que fornecem assim um contexto para a sua compreensão. Trata-se de artigos que examinam a arte popular e a arte moderna, as cidades e a arquitetura, e nos quais ele esboça uma reflexão sobre o barroco brasileiro distinta das análises sociológicas do barroco que empreendera, seja em seus ensaios de feitio mais acadêmico,³ seja nos cursos oferecidos na Universidade de São Paulo.⁴ Nesses escritos, Bastide lança uma reflexão ampliada sobre as potencialidades do barroco e suas projeções em domínios variados: na arte popular, na arquitetura e na religião.

O exercício aqui proposto perturba algumas certezas da crítica. Se os leitores de Bastide (e eu própria) têm razão em apresentá-lo como responsável por uma inflexão sociológica nos debates brasileiros sobre o barroco,⁵ nas produções aqui referidas as reflexões que empreende sobre a matéria conhecem formato distinto. Nesses textos, o autor toma a noção de barroco em sentido alargado – como explosão criativa capaz de interpelar criticamente a modernidade –, alinhando-se a uma perspectiva que conhecerá desdobramentos de toda a espécie nas discussões

sobre o “barroco moderno” e “pós-moderno”, na Europa e na América Latina, a partir dos anos 1950 (Moser & Goyer, 2001).

O exame desse conjunto de textos deixa ver que, desde o momento de sua chegada ao Brasil em 1938, Bastide realiza pesquisas simultâneas sobre o barroco e sobre o candomblé. Esses dois grandes temas de interesse do autor, explorados lado a lado, longe de revelarem interesses divergentes, se entrecruzam, um esclarecendo o outro. E mais: o barroco não apenas constitui uma das matérias de análise de Bastide, como fornece elementos decisivos para que ele ajuste sua visada crítica. Em outras palavras, o acompanhamento das projeções barrocas em diversos domínios da cultura, que esses escritos evidenciam, permite flagrar o ponto de vista barroco do autor a informar suas análises das artes, das cidades e também do candomblé.

As motivações desta interpretação são de diversas ordens. Em primeiro lugar, a escolha revê (e redefine) as interpretações de Bastide sobre o barroco brasileiro, fornecendo ainda um novo acesso aos debates sobre o barroco latino-americano que florescem nas décadas de 1950 e 1960 em solo latino-americano. Em segundo, permite expandirmos sua compreensão das “religiões africanas”, inseparável das interpretações que empreende sobre as artes. Finalmente, esses escritos lançam novas luzes sobre o seu pensamento, sublinhando a heterogeneidade (na forma e no conteúdo) de sua produção, a polissemia de conceitos com os quais trabalha e as finas imbricações entre arte e ciência no desenho de sua perspectiva crítica.

Quando Bastide chega ao Brasil em 1938, os debates sobre o barroco ocupam o primeiro plano na cena intelectual brasileira.⁶ A descoberta do barroco e da arquitetura colonial mineira pelo grupo modernista nos anos 1920 – que encontra tradução na famosa caravana que percorreu as cidades de Minas Gerais em 1924 e nos textos de Mário de

Andrade sobre o tema⁷ – vai adquirir ancoragem institucional e política quando da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1937. A política cultural do órgão dirigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade, como sabemos, faz do acervo arquitetônico e artístico mineiro do século XVIII o representante máximo da tradição nacional (Rubino, 1991).

A escolha imediata do barroco brasileiro como motivo de exame relaciona-se ao interesse de Bastide pelo tema dos contatos culturais, precocemente anunciado no livro de 1935, *Éléments de sociologie religieuse*; trata-se de reavê-lo por meio do material artístico, domínio no qual o intérprete se movimenta com desenvoltura desde os anos 1920. O barroco possibilita também o conhecimento de nossa “genuína tradição cultural”, com o auxílio de grandes intelectuais nacionais que se debruçaram sobre o tema (Mário de Andrade, por exemplo). Traz ainda a problemática do sincretismo, que se oferece plasticamente ao analista em fachadas, igrejas e elementos decorativos; sincretismo ou “interpenetração de civilizações”, que se tornará o grande eixo de sua reflexão do período brasileiro em diante.

A discussão sobre o barroco tem lugar destacado na crítica regular assinada por Bastide na imprensa brasileira. Em “Igrejas barrocas e cavalinhos de pau” (*O Estado de S. Paulo*, 25 de maio de 1944), ele divide com o público, pela primeira vez, as impressões da viagem feita ao Nordeste do país, em 1944, durante a qual, diz ele, “foi-me dada a oportunidade de continuar as pesquisas que começara sobre o barroco brasileiro”. O artigo revela de imediato a inclinação de Bastide pelos elementos da decoração e da ornamentação, retomado em textos posteriores sobre o tema (“Variações sobre a porta barroca”, 1951) e sobre arte e arquitetura (“O leão do Brasil atravessa o Atlântico”, 1972a).

Na crônica sintética – relato do passeio pelo Nordeste intercalado por recordações de infância e de seu país de origem –, chama a atenção

o deslocamento do olhar do analista, que deixa os interiores e frontões das igrejas, dirigindo-se para a arte popular, domínio no qual ele localiza expressões do barroco. Os cavalinhos de madeira, confeccionados por artistas anônimos para compor os carrosséis infantis – aqueles que ele conhecera menino e os que pode ver agora em Recife –, constituem “as últimas relíquias da arte barroca ou do rococó”.⁸ A tradução do estilo em universo não erudito recriaria, segundo ele, um espírito de encantamento análogo ao que cerca o barroco e que se nota facilmente nas igrejas, que arrancam o pensamento da vida cotidiana, lançando-lhe em um universo onírico e simbolicamente superior, encenado por linhas ascendentes, jogos de luzes e ilusionismos visuais.

O carrossel pretende ser um encantamento, um momento de graça na vida da criança, levada sobre o turbilhão de seu cavalo de pau num redemoinho de ouro, de mulheres estranhas, de anjos que lhe sorriem por entre as nuvens pintadas. (Bastide, 2011[1944], pp. 67-71)

A atenção dedicada à decoração e à arquitetura circular dos carrosséis mostra, de forma eloquente, o fascínio do autor “pelo cataclismo irracional do barroco”, nos termos de Gilda de Mello e Souza (1980), que irá informar (eu acrescento) a visão do autor sobre as cidades, as artes e também as religiões.

Outros textos publicados na mesma década de 1940 percorrem movimentos de expansão do barroco sobre outros domínios: arte e arquitetura modernas. São eles: “Post-scriptum aos artigos de Lourival Gomes Machado. O surrealismo ultrapassado” (*O Estado de S. Paulo*, 17 de janeiro de 1944a); “Post-scriptum aos artigos de Lourival Gomes Machado II. Surrealismo e barroquismo” (*O Estado de S. Paulo*, 22 de janeiro de 1944b) e “A volta ao barroco ou a lição de Brasil” (*Diário de Notícias*, 17 de janeiro de 1947).

Nos dois primeiros artigos, Bastide estabelece um diálogo com Lourival Gomes Machado, discordando das ressalvas feitas ao surrealismo pelo seu colega na Universidade de São Paulo e crítico de artes plásticas, tanto a certos procedimentos (a escrita automática e as metamorfoses excessivas da linguagem), quanto ao espírito geral do movimento (seu “narcisismo profundo”). Bastide se pergunta pelo legado surrealista, recuperando positivamente a utopia desse segmento de vanguarda, comprometido com a “criação de um mundo melhor”. Na contramão do juízo crítico de Lourival (receoso da importação de modas adventícias pelos artistas nacionais), defende as condições de possibilidade de um “surrealismo brasileiro”, criação original antecipada, segundo ele, pelas expressões barrocas nacionais. O surrealismo, perigoso se convertido em “cópia mais ou menos adaptada de escola estética atualmente ultrapassada” (1944b), deve ser recuperado como inspiração para criações futuras; surrealismo nacional, antecipado pelo barroco.

Acrescenta:

Eu gostaria de tentar demonstrar que o barroco constitui uma antecipação do surrealismo; por conseguinte, poderia haver aqui um surrealismo brasileiro o qual, mau grado o cubismo do urbanismo moderno das cidades em cimento armado, reencontraria a tradição colonial e se aproximaria de uma arte verdadeiramente nacional. Não seria pequeno paradoxo se esta forma estética ultramoderna permitisse ao Brasil retomar raízes em seu antigo tropicalismo, e o ajudasse a superar uma arte internacional, eternamente igual em todas as latitudes. (Ibidem)

Ao apelar para os domínios do inconsciente e da imaginação onírica, o surrealismo forneceria uma alternativa ao racionalismo construtivo, matriz adotada por parte dos movimentos artísticos do início do século XX. Nesse sentido, pode ser lido, indica Bastide (ibidem), como reno-

vação da tradição barroca, marcada pelo “triunfo do sonho, do delírio e da fantasia dionisíaca na arquitetura”. O autor argumenta, assim, a favor de uma apropriação moderna do barroco como força crítica e/ou sensibilidade alternativa, corroborando, neste sentido, as leituras reabilitadoras do barroco que chamam a atenção, entre outras coisas, para o modo como os experimentos das vanguardas do começo do século XX recorrem a inspirações barrocas.⁹ Ao argumento, acrescenta os rendimentos que a retomada barroca poderia adquirir no Brasil, em função da maneira como abre as vias para a combinação de invenção artística e tradição nacional. Uma poética barroca, surrealista e brasileira, eis em síntese o prognóstico de Bastide para a arte moderna nacional.

Parece difícil não localizar, nessa deriva crítica de Bastide, elementos que reaparecerão, um pouco depois, nas propostas latino-americanas de releituras do barroco como fonte para a constituição de um projeto artístico moderno, alternativo e crítico aos modelos europeus e norte-americanos. O barroco como fator de identidade cultural, capaz de produzir novas linguagens na América Latina, como sabemos, encontra formulações diversas nas obras de Alejo Carpentier, Lezama Lima e Severo Sarduy, os principais artífices do neobarroco latino-americano a partir dos anos 1950 (Chiampi, 1998).

Essas reflexões de Bastide sobre as possibilidades de um barroco moderno brasileiro, esboçadas nos anos 1940, não possuem caráter sistemático, nem tomam proporções americanas, como nos escritores mencionados. Além disso, a literatura, terreno privilegiado para os experimentos barrocos latino-americanos, não é mencionada pelo intérprete francês nesse momento, que se concentra nas expressões plásticas, visuais e arquitetônicas. Guardadas as diferenças, observa-se nele o mesmo esforço de reinscrever o passado – mediterrâneo, ibérico e colonial – no presente, em prol da invenção de uma arte nacional e moderna, diferencial e dissonante em relação aos modelos de modernidade disponíveis, de

modo a “superar uma arte internacional, eternamente igual em todas as latitudes” (cf. Bastide, 1944b).

Se as pesquisas de Bastide sobre o barroco têm início no Brasil, não parece difícil supor ter ele tomado contato com as discussões sobre o tema no momento em que elas aportam em território francês, em torno de 1928 (Hatzfeld, 2002, p. 20). Além disso, sua análise da obra dos escritores místicos, entre os quais San Juan de la Cruz, mostra seu conhecimento minucioso da poesia espanhola de timbre barroco (Bastide, 1931).¹⁰

O interesse pelo universo onírico e pelo surrealismo é também anterior ao período brasileiro. Os tempos de formação na França, entre 1920 e 1930, encontram-se marcados pela voga surrealista, que repercute, de modos muito diferentes, em toda uma geração de antropólogos: Michel Leiris, Alfred Métraux e Lévi-Strauss, entre outros. O trânsito entre etnologia e vanguardas artísticas na França do período é perceptível nas experiências da revista *Documents* (1929-1930) e do *Collège de Sociologie* (1937), e em instituições como o *Musée de l'Homme* (1937), no qual se cruzam pesquisadores e artistas de distintas procedências.

Bastide não integrou esses círculos específicos, mas poderia tê-los integrado, indica Jean Duvignaud (1995): flertou com as artes e com a literatura em sua produção primeira, estabelecendo nexos permanentes entre arte e sagrado (entendido em sentido amplo). Os repertórios em circulação naquele momento tocaram-no de algum modo. Não é à toa que, em 1928, ao responder a uma pesquisa sobre a idéia de revolução, afirme:

É por isso que pertenço ao partido que vocês diriam, com desgosto, aburguesa a revolução: o protestantismo, o socialismo SFIO e, em literatura, ah em literatura, digamos que é preciso comprar o surrealismo, mas negociando-o em parcelas. (Bastide, 1994[1928], p. 98)

Quase vinte anos depois, Bastide parece seguir o que ele próprio havia indicado: compra o surrealismo (ou parcelas dele), pensando-o como uma projeção barroca. E mais que isso: como possibilidade de criação de uma arte moderna original em solo brasileiro. Lança, então, nos três artigos antes mencionados, de 1944, um convite aos potenciais “surrealistas brasileiros”: “encontrar a *déraison* brasileira pelo recurso às fontes propriamente nacionais e, principalmente, ao imaginário que se revela na cultura popular e no folclore, que deveria servir de matéria ao ‘surrealismo barroco brasileiro’” (1944b).

O ponto é retomado de forma contundente no texto de 1947, “A volta do barroco ou a lição do Brasil”, no qual ele se dirige diretamente à arte e à arquitetura moderna, reeditando ressalvas indicadas, em outros momentos, ao “cubismo do urbanismo moderno das cidades”. O texto pode ser lido como um manifesto: uma defesa da “volta ao barroco” como matriz e fonte de criações originais. Tal plataforma encontra-se amparada em exemplos retirados da produção artística da época, na qual é possível localizar, defende ele, ecos barrocos que subvertem a simplicidade e o despojamento do modernismo arquitetural:

Vemos esboçar-se uma volta ao barroco e isso no próprio interior da arquitetura de cimento armado. Sabe-se que o barroco tem sido, por vezes, definido como a predominância da linha curva sobre a reta. Ora, inúmeras fachadas modernas já se curvam, tornam-se sinuosas, no alinhamento das ruas formam como vagas imóveis, como ondas quebrando-se num rio asfaltado, sobre as calçadas escuras. (Bastide, 1947)

Toda vez que se trata de sublinhar as derivas perversas da arte contemporânea, Bastide lança mão do modernismo arquitetônico como exemplo. E a paisagem urbana observada, desde São Paulo, é sistemati-

camente avaliada do ponto de vista da “exuberância barroca”. O funcionalismo de corte moderno é um dos elementos de sua apreciação. À “simplicidade clássica”, diz ele, a nova arquitetura agrega a funcionalidade, adaptando “a construção ao fim a que se destina (...)”. O importante não é, pois, a beleza, mas a perfeita adaptação ao fim almejado. Mais precisamente ainda: a beleza nasce dessa adaptação” (ibidem).

Bastide não esconde o seu desgosto diante do utilitarismo artístico, que deixa “um vazio na imaginação, uma espécie de lacuna na sensibilidade”. E a saída para essa arte subsumida a finalidades práticas ele localiza nas projeções modernas do barroco. O surrealismo reaparece aí, lido como expressão barroca, ao lado da arte abstrata,¹¹ que redescobre também soluções barrocas; afinal, o “barroco tendia para a decoração abstrata”, diz ele (ibidem).

As linhas desse artigo trazem um forte elogio à beleza, antítese da função, recuperável nas trilhas da imaginação desinteressada, nas elaborações simbólicas e oníricas, de grande proximidade com o léxico barroco. E ele se dirige expressamente aos artistas e arquitetos que deveriam voltar-se aos ensinamentos do passado colonial para projetar e decorar as cidades brasileiras, de modo a harmonizar estilos que convivem contraditoriamente no espaço da cidade de São Paulo.

O cubo de cimento esmaga com sua sombra retangular a igreja barroca, impede o sol de desenhar nelas seus jogos de luz em função dos quais a fachada toda foi construída. Uma antiga rua colonial, com seus muxarabis, seus balcões arredondados, termina com imóveis padronizados, em arranha-céus estranhamente lisos. Não se trata de iniciar uma guerra contra esses imóveis modernos, eles correspondem a necessidades, às novas necessidades criadas entre os homens pela civilização moderna e ao nascimento de uma multidão de novas ocupações que não existiam na época dos so-

brados e mucambos. Mas, as transformações a que me referi acima, que vão do modernismo clássico ao modernismo barroco permitiriam às cidades do Brasil tomar um aspecto mais harmonioso. Não mais arranha-céus espremidos entre os quais se percebem ilhas do passado, mas conjuntos orgânicos em clima estético unificado. (Ibidem)

O diálogo crítico estabelecido com urbanistas e arquitetos é retomado em “Estética de São Paulo II: A cidade vertical” (*O Estado de S. Paulo*, 27 de junho de 1951), agora em função de uma reflexão sobre a casa, construção que deve estar adaptada, segundo ele, a um novo meio e a uma nova cultura, e não projetada como “máquina de morar” concebida para o homem genérico, nos termos de Le Corbusier.

Le Corbusier e os preceitos do novo urbanismo defendidos pelos Congressos Internacionais de Arquitetura Modernas (CIAM), a partir de 1928, são as referências de Bastide para falar de modernismo arquitetônico e de habitação, neste e em outros textos. A despeito das críticas ao modernismo internacional, que tem no arquiteto franco-suíço sua maior expressão, Bastide vê em seus projetos tentativas de quebrar a assepsia realista dos espaços modernos:

Le Corbusier sente-o tão bem [a falta de fantasia] que coloca no compartimento nu, em alguns lugares estratégicos, seixos rolados pelo mar, raízes barrocas, conchas, para que a imaginação do homem possa prender-se a esses objetos e sonhar com eles” (Bastide, 2011[1951], p. 130)

Neste texto, como em outros, anteriores e posteriores,¹² o sociólogo trava um debate com os especialistas para pensar e propor caminhos à cidade que se verticaliza. Não se trata de recusar a “cidade vertical” – nem do ponto de vista prático, nem do estético –, mas de tentar equili-

brar modernização e tradições culturais. A arquitetura “deve transpor, em outro ritmo, vertical, a estrutura da sociedade brasileira”, como também “respeitar as necessidades profundas das almas forjadas por essa estrutura e tirar dela nova forma de beleza” (ibidem, p. 131).

As soluções barrocas são mais uma vez acionadas para resolver tal impasse; e os arquitetos brasileiros as reencontram, indica Bastide, seja nos jogos de luz e sombra mobilizados, seja na escolha dos materiais empregados, seja em detalhes decorativos – arquitetos brasileiros só mais tarde mencionados em *Brasil, terra de contrastes* (1957), entre eles Lucio Costa, responsável por uma arquitetura moderna de timbre nacional e regionalista.¹³

A volta ao barroco permite, simultaneamente, a recuperação da tradição nacional (o passado colonial) e a projeção de modelos para o futuro, articulando temporalidades, modelos e visões de mundo. Assim, a discussão das formas e intervenções urbanas que esses textos lançam é inseparável da consideração da cultura, das mentalidades e da projeção de utopias. Por isso mesmo não parece estranho que, ao propor “soluções barrocas” para as produções artísticas, Bastide esteja se referindo à reabilitação do sonho, do imaginário e da fantasia. Afinal, o barroco para ele não é somente estilo arquitetônico, capaz de oferecer soluções formais e/ou ornamentais, mas é também estilo de vida e sensibilidade que se dirige aos domínios do inconsciente, mobilizando a imaginação onírica e os percursos dionisíacos da liberdade criadora. Ele se afasta assim das discussões formais e estilísticas da matéria, reencontrando as diversas linhagens que se valem da noção em sentido expandido (também vago e impreciso) para exprimir certa concepção do homem e do mundo (Hansen, 2008).

A dupla face (mística) do Nordeste

A perspectiva ampla de tratamento do barroco esboçada nesses textos que vêm à luz na imprensa dos anos 1940 ganha novos contornos em *Imagens do Nordeste místico em branco e preto* (Bastide, 1945a). A viagem de 1944 permite o contato direto com o barroco – entrevistado antes em cursos, imagens e leituras –, bem como a descoberta do mundo dos candomblés. A descrição retira sua força expressiva do mergulho na experiência: “(...) divaguei, sonhei nas velhas igrejas, imiscui-me aos candomblés, perdi-me no carnaval” (ibidem, p. 9).

O “Nordeste místico” a que faz referência o título da obra contém dupla face, barroca e africana, encontrando traduções distintas no espaço e na vida cotidiana das cidades de Salvador e Recife, então visitadas pela primeira vez. Os universos são apanhados fundamentalmente pelas festas e pelos rituais, que se oferecem, lado a lado, ao olhar encantado do observador, e se aproximam na perspectiva (barroca) do intérprete, que tende a privilegiar os espetáculos que agradam aos olhos.¹⁴

Os trajetos de Bastide pelas cidades do Nordeste desenhavam cartografia dúplice, diferentes rotas, temporal e espacialmente traçadas. A primeira dirige-o ao passado, ao Brasil Colônia, berço originário das igrejas barrocas, de modo a compreender a formação de um barroco original entre nós (bem ao gosto da agenda modernista). Tal viagem no tempo encontra inscrição particular no espaço, conduzindo-o ao centro da cidade e às ruas que de lá saem “como raios descendentes dessa circunferência religiosa” (ibidem, p. 27).

Embora atento à arquitetura das fachadas e às decorações de interiores, Bastide não se contenta com elas, lançando-se ao movimento das calçadas e de suas gentes, entrando e saindo de casas e igrejas; perambulando pelas cidades no momento de preparação de festas e cortejos. E não podia ser de outro modo. Afinal, o barroco brasileiro, sobretudo

o da Bahia, indica Bastide, é um “barroco das ruas”, que organiza o calendário festivo e o ritmo da vida cotidiana. Barrocas são as igrejas, fachadas, ornamentos e interiores, que ele interpreta pelas alterações que o estilo conhece no Brasil, em função das condições econômicas, da estrutura social e da mestiçagem, em sua sociologia do barroco brasileiro, produzida na mesma época e amparada em pesquisa minuciosa das fontes.¹⁵ Mas barroca é também uma estética do “maravilhoso”¹⁶ e da “sensualidade”, que se descola das edificações, tomando a vida ao redor.

A procura pelo mundo dos candomblés, por sua vez, afasta-o do centro da cidade, levando-o por uma segunda rota, em direção aos subúrbios e às paisagens mais “africanas”. Ao contrário das igrejas barrocas que ocupam o primeiro plano da paisagem citadina e que mobilizam fortemente o olhar, os santuários africanos “se escondem na verdura, cobrem-se e se adornam com folhas de palmeiras, de bananeiras, são verdadeiros jardins místicos onde se entra por veredas de grama, atravessando regatos murmurantes, plantações de milho ou matagais floridos” (ibidem, p. 64). Estamos aí não apenas em cenário urbano diverso – bem mais próximo à natureza –, mas diante de outro estilo de vida mística, igualmente festiva, tingida por cores e sons, de forte impacto no corpo e nos sentidos dos que dele participam.

Ambas as rotas se impõem ao viajante, ainda que de modos diversos. O circuito barroco é incontornável para qualquer passante: as igrejas se enfileiram nas partes litorâneas e elevadas da cidade, mobilizando a visão, fortemente atraída pela “civilização do ouro” e dos azulejos. O roteiro africano, por sua vez, menos evidente (já que localizado “lá embaixo”), “penetra pelos ouvidos, pelo nariz e pela boca, bate no estômago, impõe seu ritmo ao corpo e ao espírito”.

Os sentidos são mobilizados ao longo dos dois caminhos, ainda que no candomblé o privilégio da visão (da pintura dos azulejos e das roupas nas festas barrocas) ceda lugar aos demais sentidos, os apelos visuais

concorrendo com os sons (dos tambores, gritos e risos na preparação das festas) e os cheiros (de “essências e fumos”) dos terreiros. Nas palavras do autor: “À vossa paisagem [dos santuários africanos], as árvores deixam cair sobre vós a polpa sucosa e perfumada de seus frutos bem maduros, que se esmagam com um ruído doce e açucarado” (ibidem, p. 64).

Ou:

As horas passam, marcadas por tambores, agitadas pelas danças. Frequentemente a festa termina por uma refeição em comum onde os petiscos deliciosos da Bahia [...], com aquele cheiro apetitoso do azeite de dendê, são servidos respeitosamente aos presentes em pedaços de folha de bananeira. (Ibidem, p. 95)¹⁷

A despeito das diferenças existentes entre as duas formas de vida mística, Bastide evita construir uma oposição entre elas; ao contrário, o livro aproxima expressamente os universos das igrejas barrocas e os “santuários” do candomblé:

Quando se visita igrejas e candomblés, mesmo contra a vontade, uma analogia se impõe ao nosso espírito, entre as duas metodologias do êxtase. Lá em baixo, entre palmeiras, bananeiras e matagais espessos, que têm o nome de santos ou de “orixá”, espadas de Ogum ou pau de santo, tapete de Oxalá ou chagas de São Sebastião, o tã tã dos negros penetra pelos ouvidos, pelo nariz e pela boca, bate no estômago, impõe seu ritmo ao corpo e ao espírito. Aqui é o tã tã do ouro e dos adornos que nos penetra, não pelos ouvidos, mas pela vista, mas que, no entanto, também não nos abandona [...]. (Ibidem, pp. 27-8)

A entrada nos templos barroco e africano conduz o viajante por duas modalidades de aventura mística, ambas vigorosas do ponto de vista das

expressões plásticas. O barroco não é apenas uma “forma de arte”, apreensível pelo olhar, reitera, mas “um estilo de vida”, que “toma posse do corpo humano” e atinge “as almas”, o domínio das subjetividades e dos sentimentos (ibidem, p. 33). Aos efeitos de vertigem produzidos pelos templos barrocos soma-se “o esplendor” das procissões, que reúnem multidões. No “espetáculo maravilhoso” dos candomblés, que tem lugar nos terreiros, por sua vez, tudo é festa: da preparação das cerimônias à sua realização. Nos rituais, as músicas contagiam músculos e vísceras, o corpo transforma-se no transe, o aspecto teatral domina a possessão, ensinam as análises de Michel Leiris (1989[1938]).¹⁸

Ao descrever a “mística das pedras e da madeira esculpida”, ou a mística cristã, Bastide vê plasticamente a pátria lusa transportada para o Brasil e as alterações pelas quais passou o barroco europeu no Brasil, perceptíveis nos elementos decorativos. No relato, a arquitetura barroca se apresenta ainda intimamente relacionada à paisagem local e ao feitio das cidades, frequentemente aproximadas do corpo feminino, o que o leva a reeditar o conhecido tópico da “cidade-mulher”:

Um rosário de igrejas cerca a cidade. Monteserrate, Boa Viagem, Nosso Senhor do Bonfim, Mares, São Francisco de Paula, Corpo Santo, Santo Antonio da Barra, Santana do Rio Vermelho, Nossa Senhora da Luz, Conceição da Praia formam, por assim, dizer, o broche majestoso que fecha este conjunto de pérolas místicas ao redor do pescoço da Bahia, enquanto o oceano prolonga a cidade com um vestido de esmeraldas, que se ergue e se abaixa como um coração oprimido por excesso de amor. (Ibidem, p. 19)

A sensualidade, atributo primeiro do mundo africano, não está ausente nem das descrições que Bastide faz do mundo cristão, nem da arquitetura. É possível entrever – diz ele alguns anos depois retomando quase literalmente trechos do livro de 1945 – certa sensualidade nas igrejas

católicas quando “a barbárie do ouro” entra em contrato com a “simplicidade dos azulejos” e quando “as colunas transformam-se em mulheres, cariátides de seios opulentos, a oferecer ventres arredondados, umbigos rosados, às vistas dos fiéis” (Bastide, [1957]1979, p. 60). Isto é: quando as linhas barrocas, curvas e retorcidas perturbam a retidão dos edifícios.

No interior do mundo do candomblé, a possessão ocupa o centro de atenção do observador, como não poderia deixar de ser. Trata-se de ensaiar nova interpretação do fenômeno como fato social total (contra as interpretações que o associavam à histeria) e, sobretudo, de recuperar os seus aspectos teatrais (de novo, Leiris): os diversos personagens que se sucedem na cena; as mudanças das atitudes físicas e alterações de personalidade, que se manifestam no corpo, no rosto, nos gestos; as metamorfoses que marcam a *performance* do começo ao fim. De fato, nesse primeiro contato com o candomblé é a sua dimensão estética e seu aspecto festivo que irão tocar o observador. “O candomblé não é um lugar de estadia”, diz ele, “mas um lugar de festas” (1945a, p. 69); festejos que marcam todos os momentos do ritual, antes e depois:

Não conheço espetáculo mais encantador que o do candomblé preparando-se para a festa [...]. Poderia acreditar que me encontrava em plena África. Não passam de colméias zunindo, cheias de gritos, risos, canções, movimento, vida. As filhas de santo dirigem-se, atarefadas, de uma casa para outra; algumas de pernas nuas, lavavam no rio os tecidos sacramentais, com um ruído de água, salpicos de sabão e conversas infinitas [...]. (Ibidem, p. 80)

A face estética do candomblé, descrita com riqueza de detalhes, é inseparável de sua mitologia “rica e complexa” (ibidem, p. 134). Se o barroco define-se como forma arquitetônica, estilo de vida e certa psicologia, o candomblé é uma religião, mas também uma estética e uma filosofia, afirma (p. 238).¹⁹

É justamente o interesse pela face estética do candomblé que permite ao intérprete o estabelecimento de analogias explícitas com os templos e festas barrocas, o que se evidencia na conclusão do livro destinada a pensar o que ele chama da “civilização de ritmos” do Nordeste brasileiro: civilização de ritmos composta pelos ritmos estéticos africanos – pelas músicas, danças e também por sua “plástica” – e pelos ritmos traçados pelo barroco português aclimatado no Brasil, por curvas, formas arredondadas e “cadências de anjos” (ibidem, pp. 222-5).

Experimentados lado a lado, os universos da mística barroca católica e o mundo africano se aproximam do ponto de vista da interpretação, que opera uma espécie de espelhamento: a estética barroca fornece um parâmetro de observação e de análise do candomblé, ele mesmo barroco em suas manifestações teatrais e labirínticas, noturnas e catárticas, repletas de mascaramentos e metamorfoses.

Se Bastide olha (e avalia) os planos geométricos e funcionais da arquitetura e do urbanismo moderno de um ponto de vista barroco – aquele recusa a funcionalidade, a retidão das linhas e a transparência do vidro pela valorização dos interiores, das formas retorcidas, dos ornamentos e da profusão imagética –, ele também olha (e avalia) a maior simplicidade e pobreza rituais do catimbó e xangôs visitados no Recife, tendo como parâmetro a exuberância (barroca) do candomblé da Bahia. O barroco buscado como solução para abrandar a geometrização da forma arquitetônica moderna, visto também como matriz de novas soluções artísticas (surrealistas) e que se espraia, ainda, pelos domínios da criação popular, encontra expressão maior no candomblé, talvez a mais acabada das projeções barrocas localizadas pelo autor.

Não se trata de estabelecer analogias entre o modelo teórico-sociológico de Bastide e os preceitos oriundos da arte e arquitetura barrocas (ainda que ele as tenha buscado todo o tempo), mas de sublinhar como sua preferência pelos traços materiais e pela força extática barrocos ter-

mina por infletir em sua visada analítica e em sua tentativa de estender seus limites para além de um período histórico particular e para fora de um domínio específico. Ao falar em ponto de vista barroco e, portanto, em certa atividade – do olhar e da reflexão – de inspiração barroca, não há como evitar a menção à análise de Deleuze (1988) sobre a filosofia de Leibniz, lida em função da “operatória barroca” que mobiliza: quer dizer, o barroco, para além de um conjunto de traços estilísticos, informa certa operação do olhar e do pensamento, ancorada em movimentos permanentes de diferenciação.²⁰

Não parece exagerado entrever uma sensibilidade barroca a informar a visão de mundo projetada por Bastide com base na consideração de objetos precisos: arte, arquitetura e religião – sensibilidade ou imaginação forjada com o auxílio da observação e da descrição de detalhes concretos, nos quais ele localiza a complexidade das coisas e do mundo.²¹

Gilda de Mello e Souza (1978 e 1980) define a estética de Bastide como uma “estética pobre”, isto é, uma estética “de antropólogo”, voltada para o misticismo religioso e para os fenômenos do cotidiano, desinteressado pelos grandes períodos e pelas obras-primas; pobre ainda no sentido da “arte pobre”, que nos anos 1960 elimina as fronteiras entre arte e vida, aproveitando-se de materiais não convencionais. Ensaçando trilha diversa, eu diria que é por uma visada estético-antropológica fundamentalmente barroca que Bastide vai pensar as artes, as cidades e as religiões. E, no plano das vanguardas, menos que a precariedade dos materiais e das soluções da “arte pobre”, é o surrealismo, recuperado em função de uma suposta matriz barroca, que irá inspirar, no sentido forte do termo, as reflexões do autor.

A estética barroca, que se alimenta de jogos permanentes de correspondências, anamorfoses e disfarces, tem em Bastide não apenas um intérprete atilado, mas um adepto fervoroso, que se vale dessa matriz para a definição de sua forma de ver-pensar o mundo.

Notas

- * ‘Esta reflexão articula-se diretamente a outra, dedicada às análises de Bastide sobre as cidades brasileiras, “Roger Bastide e as cidades: dois ângulos e uma perspectiva”, in Lanna et alii (2011); os dois textos, na origem um só, foram separados por razões de coerência argumentativa e narrativa. Este artigo liga-se ainda ao Projeto “Ilicia – Incripciones literarias de la ciencia. Ámbitos interdiscursivos, transferencias conceptuales y procesos semióticos” (Universidad de Salamanca y Dirección General de Universidades e Investigación de la Junta de Castilla y León), que integro.
- ¹ Fernanda Arêas Peixoto é professora do Departamento de Antropologia da USP, pesquisadora do CNPq e autora, entre outros, de *Diálogos brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide* (2000).
- ² Uma dificuldade (mas não um impedimento, é claro) que se coloca para um exame estilístico da obra diz respeito à sua deriva particular. Publicado pela primeira vez em português com base em um original francês extraviado (sem informações sobre o tradutor), o texto foi vertido ao francês por Charles Beylier, em 1995, baseando-se na tradução brasileira.
- ³ Cf. “A arte e as influências raciais”, “Sociologia do barroco no Brasil” e o “Mito do Aleijadinho” in BASTIDE, R., *Psicanálise do cafuné: estudos de sociologia estética brasileira* (1941).
- ⁴ Em 1939 e 1940, Bastide ministra um curso sobre arte e sociedade (cf. *Arte e sociedade*, 1945b) e outro, em que se volta para a análise de casos empíricos, entre os quais o barroco (o mineiro e o nordestino) e o Aleijadinho. Sobre estes últimos, além dos textos de Bastide reunidos em *Psicanálise do cafuné* (1941), cf. os comentários de sua ex-aluna, Gilda de Mello e Souza (1978 e 1980).
- ⁵ Guilherme S. Gomes Jr. fala na “lição inovadora” de Bastide em relação aos debates brasileiros sobre a noção (Gomes Jr., 1998, p. 17). Eu mesma, em livro anterior, corroboro essa visão: o ponto de vista sociológico de Bastide sobre o barroco auxilia a afastar as ambiguidades e imprecisões que rondam as discussões travadas no Brasil até esse momento (Peixoto, 2000).
- ⁶ O livro de Guilherme Simões Gomes Jr., já mencionado, é indispensável para a compreensão dos debates sobre o barroco no país. Indica o autor como a retomada da arte colonial pelos modernistas, sobretudo por Mário de Andrade, não elimina as grandes ambiguidades que cercam as considerações sobre o estilo nesse momento:

na produção de Mário, a associação entre arte colonial brasileira e o barroco não é imediata, mostra o comentador; ao contrário, nota-se nele um incômodo recorrente com o barroco. É no final dos anos 1930 que se observa uma alteração no debate, com a incorporação mais efetiva dos termos “barroco” e “barroco colonial brasileiro”. Nesse contexto é que Gomes Jr. indica ser decisiva a entrada em cena dos especialistas, sobretudo dos estrangeiros, Hanna Levy e Roger Bastide (1998, pp. 56-70).

- ⁷ Sobre a caravana modernista que reuniu Mário de Andrade, Oswald de Andrade (e seu filho Nonê), Blaise Cendrars, Tarsila do Amaral, René Thiollier, Olívia Guedes Penteadó e Gofredo da Silva Teles, cf. Aracy Amaral (1997[1970]). As primeiras reflexões de Mário de Andrade sobre o barroco foram publicadas, em 1920, na *Revista do Brasil* (n. 51 ao 54), em uma série de quatro artigos intitulada “Arte religiosa no Brasil”.
- ⁸ Bastide indica nesse momento a lei do “desnívelamento estético” – isto é, o modo como a arte popular reelabora elementos da criação culta –, matéria de polêmica posterior travada com Mário de Andrade e Câmara Cascudo. Sobre o ponto, cf. Peixoto (2000).
- ⁹ Lembremos as sugestões de W. Benjamin (1985) sobre como o expressionismo do século XX admite e incorpora o barroco.
- ¹⁰ Sobre a forma barroca da lírica espiritual de San Juan de la Cruz, cf. ainda Hatzfeld (2002, p. 308).
- ¹¹ Bastide localiza, na falta de vínculos diretos e funcionais da arte abstrata com a realidade, mais um índice de sua potência. Tal recusa do funcionalismo artístico guarda proximidades com o seu desconforto em relação à arte engajada, voltada para as massas, e que por isso se quer didática e/ou acessível. A arte, diz ele, é sempre reconstrução de “outro mundo que não o mundo real”, e, nesse sentido, o artista está sempre à parte, não “procura agradar nem convencer mas dizer os ritmos segundo as regras, atingir e realizar a beleza”. O ponto é discutido no “Post-Scriptum III aos artigos de Lourival Gomes Machado”, *O Estado de S. Paulo*, 27 jan. 1944.
- ¹² Por exemplo, “Sobre a estética da paisagem” (1945c) e *Brasil, terra de contrastes* ([1957]1979).
- ¹³ Oscar Niemeyer, que finaliza o Conjunto Arquitetônico da Pampulha nos anos 1940, é sem dúvida uma referência fundamental para Bastide quando se refere às

curvas que tomam as fachadas modernas, ainda que ele não cite o arquiteto nos artigos em questão.

- ¹⁴ Affonso Ávila chama a atenção para a predileção barroca pelos “espetáculos para os olhos” (1980, p. 216).
- ¹⁵ Cf. Bastide, *Psicanálise do cafuné* (1941), além dos artigos de Gilda de Mello e Souza (1978 e 1980).
- ¹⁶ O ponto é destacado em *Imagens do Nordeste místico em branco e preto* (1945a) e retomado, quase literalmente, em *Brasil, terra de contrastes* ([1957]1979), quando Bastide descreve as igrejas de fachadas austeras, mas que escondem interiores que nos levam a penetrar “no mundo maravilhoso das Mil e uma Noites. Ouro a cintilar, orgia de riquezas, torrentes de cores suntuosas, imensa sinfonia de sombras e luzes a brincar, a se perseguir, a se separar, a se enlaçar, forçando o espírito do devoto, ao mesmo tempo ferido pelas fulgurações do ouro e acalmado pela carícia das sombras, a se refugiar no êxtase, a se abismar na oração” (p. 60).
- ¹⁷ Difícil evitar aqui a referência ao *Guia do Recife*, de autoria de Gilberto Freyre (1934). No volume, Freyre estabelece um contraponto entre o centro e os subúrbios da cidade, construído com o auxílio de uma série de oposições encadeadas, que se organizam em torno do par “subúrbios mais orientais” (da pequena burguesia, do comércio barato e de sociabilidade intensa) e o centro, “grave, masculino e europeu do Recife”. Ricardo Benzaquen de Araújo mostra como, ao longo da narrativa, quanto mais nos afastamos do centro, mais os sentidos são despertados: cheiros de fruta madura, repique de sinos, cores de gentes e festa (1994, p. 167). Bastide, leitor cuidadoso do escritor pernambucano, seguramente conhece o guia escrito pelo colega, embora tenha comentado o guia posterior, dedicado à cidade de Olinda (1939). Nesse texto, “Evocações de Olinda”, não por acaso publicado no mesmo ano de 1945d (*Diário de S. Paulo*, 12 de janeiro), Bastide destaca o “estilo sensual” de Freyre – “seus livros são uma festa para todos os sentidos” –, que encontra reverberações na narrativa do seu *Nordeste místico* (1945a). Para uma leitura dos guias de cidades de Gilberto Freyre, cf. Peixoto (2005).
- ¹⁸ A menção a Leiris refere-se a seu artigo publicado no *Journal de Psychologie* de 1938, “La croyance aux génies ‘zar’ em Éthiopie du nord”, que é retomado, posteriormente, no livro *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar* (1958).

- ¹⁹ Mesmo sem desenvolver o ponto nesse momento, ele chama a atenção aí para a existência de uma filosofia sutil no candomblé (1945a, p. 134), aspecto sobre o qual só irá se deter em *O candomblé da Bahia* (1958) com o auxílio das formulações de Marcel Griaule. Lembremos que as eideias de Griaule chegam até Bastide por intermédio do volume *Dieu d'eau* (1948), que consiste numa série de entrevistas feitas pelo africanista francês com Ogotemméli, o caçador Dogon, o que permite ao intérprete enveredar pelos enredos da complexa cosmologia africana.
- ²⁰ Operatória definida pela potência da dobra, entendida ao infinito: “*pli selon pli*” (Deleuze, 1988, p. 47). Em entrevista sobre Leibniz do mesmo ano, Deleuze volta a esclarecer o conceito de dobra, “sempre um singular, e só pode ganhar terreno se bifurcando, se metamorfoseando” (1998, pp. 194-5).
- ²¹ John Law (2004) realiza uma proposta interessante de pensar o barroco como uma visão alternativa da complexidade – “*looking down*” –, que ele contrapõe a uma “visão romântica” (“*looking up*”). É curioso perceber como o autor inverte, assim, o sentido das discussões artísticas propriamente ditas, nas quais o barroco é contraposto ao “clássico”. Agradeço a Márcio Goldman a indicação desse texto.

Bibliografia

- ACERVO: FONDS Roger Bastide, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (Imec), Abbaye d'Ardenne, St.Germain-La Blanche-Herbe, France.
- ACERVO: ARQUIVO Roger Bastide, Instituto de Estudos Brasileiros/IEB – USP.
- AMARAL, A.
1997 [1970] *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, São Paulo, Editora 34/Fapesp.
- ANDRADE, M.
1993 *Arte religiosa no Brasil*, São Paulo, Experimento/Giordano.
- ARAÚJO, R. B.
1994 *Guerra e paz: Casa-Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre dos anos 30*, São Paulo, Editora 34.

ÁVILA, A.

1980 *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, São Paulo, Perspectiva (Debates).

BASTIDE, R.

1928 “Réponse à une enquête sur l'idée de révolution”, *Signaux*, Laon, n. 6 (republicado em *Bastidiana*, vol. 6: 97-8, 1994).

1931 *Les problèmes de la vie mystique*, Paris, Armand Colin (trad. port. Eugénio Car-digos, *Os problemas da vida mística*, Lisboa, Europa-América, s.d.; reed. franc. PUF, 1996).

1935 *Éléments de sociologie religieuse*, Paris, A. Colin.

1941 *Psicanálise do cafuné: estudos de sociologia estética brasileira*, Curitiba, Guairá (reed. francesa *Bastidiana*, Hors-Série, 1, 1996).

1944a “Post-scriptum aos artigos de Lourival Gomes Machado. O surrealismo ultra-passado”, *O Estado de S. Paulo*, 17 jan.

1944b “Post-scriptum aos artigos de Lourival Gomes Machado II. Surrealismo e barro-quismo”, *O Estado de S. Paulo*, 22 jan.

1944c “Post-Scriptum III aos artigos de Lourival Gomes Machado”, *O Estado de S. Paulo*, 27 jan.

1944d “Igrejas barrocas e cavalinhos de pau”, *O Estado de S. Paulo*, 25 maio (republi-cado in BASTIDE, R., *Impressões do Brasil*, org. de F. Frehse e S. Titan Jr., São Paulo, Imprensa Oficial, 2011).

1945a Imagens do Nordeste místico em branco e preto, Rio de Janeiro, O Cruzeiro. .

1945b *Arte e sociedade*, trad. Gilda de M. e Souza, São Paulo, Martins (reedição franc. L'Harmattan, 1997).

1945c “Sobre a estética da paisagem” (conferência realizada na exposição do pintor Oswald de Andrade Filho, em 18 abr. 1945), *O Estado de S. Paulo*, 18-20 abr.

1945d “Evocações de Olinda”, *Diário de S. Paulo*, 12 jan.

1947 “A volta do barroco ou a lição do Brasil”, *Diário de Notícias*, 21 set.

1951a “Estética de São Paulo. II: A cidade vertical”, *O Estado de S. Paulo*, 27 jun. (republicado em BASTIDE, R. *Impressões do Brasil*, org. de F. Frehse e S. Titan Jr., São Paulo, Imprensa Oficial, 2011).

1951b “Variações sobre a porta barroca”, *Habitat*, fotografias de Pierre Verger (republi-cado em *Novos Estudos Cebrap*, trad Samuel Titan, v. 75, jul. 2006: 129-37).

1957 *Brésil, terre des contrastes*, Paris, Hachette (tradução brasileira: *Brasil, terra de contrastes*, trad Maria I. P. de Queiróz, São Paulo, Difel, 1979, 9.ed.).

- 1958 *Le candomblé de Bahia (rite nagô)*, Paris, La Haye-Mouton (nova edição revista e ampliada, trad. Maria Isaura P. de Queiroz, rev. técnica Reginaldo Prandi; apres. Fernanda Peixoto, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.)
- 1972a “O leão do Brasil atravessa o Atlântico”, *Revista de Etnografia*, Porto/Portugal (replicado in BASTIDE, R., *Estudos afro-brasileiros*, São Paulo, Perspectiva, 1983).
- 1972b *Le rêve, le transe, la folie*, Paris, Flammarion.
- 2011 *Impressões do Brasil*, org. de F. Frehse e S. Titan Jr, São Paulo, Imprensa Oficial.

BENJAMIN, W.

- 1985 *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sibylle Muller e André Hirt, Paris, Flammarion.

BRETON, A. & LÉGRAND, G.

- 1991[1957] *L'arte magique*, Paris, Phébus/Adam Biro.

CHIAMPI, I.

- 1998 *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*, São Paulo, Perspectiva/Fapesp.

DELEUZE, G.

- 1988 *Le pli: Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit.
- 1998 *Conversações*, trad. Peter Pál Pelbart, São Paulo, Editora 34.

DUVIGNAUD, J.

- 1995 “Préface”, in BASTIDE, R., *Images du Nordeste mystique en noir et blanc*, Paris, Babel.

FREYRE, G.

- 1934 *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*, ilustrações de Luis Jardim, Recife, s.n. (nova edição revisada e aumentada, Rio de Janeiro, J. Olympio, 1961, 3.ed.).
- 1939 *Olinda: 2º guia prático, histórico e sentimental de cidade brasileira*, ilustrações de Manoel Bandeira, Recife, Drechsler (nova edição com apresentação, textos de atualização e biobibliografia de Edson Nery da Fonseca, São Paulo, Global, 2007, 6.ed.).

GOMES JR., G. S.

1998 *Palavra peregrina: o barroco e o pensamento sobre letras e artes no Brasil*, São Paulo, Edusp/Fapesp/Educ.

GRIAULE, M.

1948 *Dieu d'eau: entretiens avec Ogotemméli*, Paris, Les Éditions de Chêne.

HANSEN, J. A.

2008 “Barroco, neobarroco e outras ruínas”, *Destiempos*, México, ano 3, n. 14: 169-215.

HATZFELD, H.

2002 *Estudos sobre o barroco*, trad. Célia Berrettini, São Paulo, Perspectiva (Stylos 8).

LAW, J.

2004 “And if the global were small and noncoherent? Method, complexity and the baroque”, *Environment and planning D: Society and space*, vol. 22: 13-26.

LEIRIS, M.

1989[1938] “La croyance aux génies ‘zâr’ en Éthiopie du Nord”, in LEIRIS, M. *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, Paris, Fata Morgana.

MELLO E SOUZA, G.

1978 “A estética pobre de Roger Bastide”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, IEB/USP, n. 20: 151-61.

1980 “A estética rica e a estética pobre dos professores franceses”, in MELLO E SOUZA, G. *Exercícios de leitura*, São Paulo, Duas Cidades.

MOSER, W. & GOYER, N. (éds.).

2001 *Résurgences baroques*, Bruxelles, La Lettre Volée.

PEIXOTO, F.A.

2000 *Diálogos brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide*, São Paulo, Edusp/Fapesp.

2005 “As cidades e seus duplos: os guias de Gilberto Freyre”, *Tempo Social*, São Paulo, Departamento de Sociologia da USP, vol. 17 (1): 159-73.

- 2011 “Roger Bastide e as cidades: dois ângulos e uma perspectiva” In: LANNA, A., LIRA, J., PEIXOTO, F. & SAMPAIO, M. R. (orgs). *Os estrangeiros e a construção das cidades*, São Paulo, Alameda/Fapesp.

RUBINO, S.

- 1991 *As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968*, Campinas, dissertação, Unicamp, mimeo.

ABSTRACT: This paper offers a reinterpretation of Roger Bastide's *Images du Nordeste mystique en noir et blanc* (1945), in light of other texts the author published in São Paulo in the same decade of 1940. In these articles he analyzes folk and modern art, the cities and the architecture, outlining a reflection about the Brazilian Baroque that differs from the sociological analysis of the Baroque presented in essays he had written in a more academic approach. The exam of this group of texts highlights that, since his arrival to Brazil in 1938, Bastide simultaneously researched the Baroque and the *candomblé*. These two major themes that interested the author, been explored side by side, far from revealing divergent concerns, are articulated, clarifying one another. And else: the Baroque not only is a matter of analysis for Bastide, but it provides decisive elements for him to settle his critical target.

KEY-WORDS: Roger Bastide, Baroque, *Images du Nordeste mystique en noir et blanc*, arts and architecture, *candomblé*.

Recebido em setembro de 2011. Aceito em novembro de 2011.

