

## Entre o arcaico e o pós-moderno: heranças barrocas e a cultura da festa na construção da identidade brasileira

Maria Lúcia Montes\*

Ainda na década de 20, fascinado pelo modo como uma categoria estética como o *barroco* pode desdobrar-se numa infinidade de projeções, inclusive para além do mundo das artes, escrevia um ensaísta espanhol:

*Sempre que encontramos reunidas num só gesto várias intenções contraditórias, o resultado estilístico pertence à categoria do Barroco. O espírito barroco, para dizê-lo vulgarmente e de uma vez por todas, não sabe o que quer. Quer, ao mesmo tempo, o pró e o contra. Quer – e eis aqui estas colunas cuja estrutura é um paradoxo patético – gravitar e voar. Quer – recordo-me de certo anjito numa certa grade de uma certa capela de certa igreja de Salamanca – levantar o braço e baixar a mão. Afasta-se e acerca-se em espiral. Ri-se das exigências do princípio de não contradição (D'Ors, s/d:25)*

E, em outro ensaio, como a precisar o significado de definição tão ampla, acrescentaria:

*... Oportet haereses esse. A exceção, a aventura, a evasão, são indispensáveis com a plenitude de suas possibilidades, com a sua riqueza. Convém que, assim como Anteu no contacto com a terra, a Cultura venha de quando em quando refrescar-se nas águas vivas – vivas e turvas – do barroco Carnaval, férias da história (D'Ors, s/d:113).*

Ao reunir sob a mesma designação do *barroco* o mundo mais erudito da arte sacra e a mais profana e orgiástica celebração popular do Carnaval, Eugenio D'Ors nos oferece uma importante chave de leitura para se entender porque, quando se enfrenta o desafio de mergulhar fundo nas matrizes da cultura brasileira, seja necessário retornar ainda uma vez ao tema clássico de nossas heranças barrocas, para explorar a riqueza e a multiplicidade dos seus significados que, ao longo da história, se sedimentaram na construção do que somos, definindo os múltiplos e ambíguos contornos da construção de nossa identidade.

Na verdade, para quem, longe do olhar do crítico ou do historiador da arte, se acerca do fenômeno artístico no interior da História da cultura no Brasil, mais que enquanto um estilo de arte, o barroco se impõe como um *fato de civilização*. Para além das periodizações canônicas que o confinam em limites temporais razoavelmente determinados, ao mesmo tempo em que insistem sobre suas variantes de época, locais e sociais – distinguindo assim as nuances maneiristas ou rococós daquelas herdadas de um certo naturalismo clássico, uma arte fundada no realismo político daquela que retoma o espírito da cavalaria romântica, um barroco das cortes católicas daquele da burguesia protestante (Hauser, 1954) – o que a designação de *barroco* assinala talvez seja, antes de tudo, uma *forma de sensibilidade* e uma *visão de mundo* que, no caso brasileiro, conformam, na *longa duração* da História, o *ethos* de uma cultura, desde os primórdios da nossa formação. Para um antropólogo ou historiador das mentalidades, a revelação desta extraordinária continuidade viria através da descoberta de que uma verdadeira *cultura da festa, barroca em suas matrizes*, impregna em profundidade o fazer e o sentir brasileiro, visível ainda, longe dos cânones eruditos da arte contemporânea dos

---

\* Maria Lúcia Montes é Professora Doutora do Departamento de Antropologia Social da FFLCH, na Universidade de São Paulo.

museus, nas formas da chamada *cultura popular*. Lugar de confluência da vida social, ou, no dizer de Burckhardt, "*momento solene da existência de um povo, onde um ideal moral, religioso e poético ganha forma visível*", a festa, "*transição da vida comum para a arte*" (Burckhardt, 1958), torna-se assim índice privilegiado de mentalidade e estilo de vida, permitindo-nos explorar o significado da marca barroca que como herança ela carrega e a que ela permite ainda manifestar-se, forma viva de cultura e não simples sobrevivência, no mundo contemporâneo.

De fato, a qualquer pesquisador que se debruce sobre o tema da cultura popular não poderá passar despercebido o lugar que nela ocupa o motivo da festa, e com tal força que acaba por fundir em uma única realidade tema e motivo, quando se tentam desvendar os significados da cultura em meio ao povo deste país. Ao longo de anos de trabalho nesse universo, deparei-me com festas de devoção – como uma dança de São Gonçalo ou uma cantoria de Folia de Reis, por exemplo – em humildes fundos de quintal de casas pobres da periferia da grande metrópole, assim como em sítios escondidos por quebradas de serra. Vi festas comunitárias realizadas na praça da matriz e envolvendo toda uma cidade – a celebração de *Corpus Christi* em Santana do Parnaíba ou uma festa do Divino Espírito Santo em Mogi das Cruzes – assim como diante de humildes capelinhas, conduzidas por um grupo pobre da comunidade, como uma reencenação do batismo de São João na *lavagem do santo* num riacho em Jucituba, ou uma celebração de negros em louvor a N. S. do Rosário ou São Benedito, um Moçambique em Nazaré Paulista, no interior de São Paulo, ou uma Congada em Monsenhor Paulo, MG (Reily, 1990). Assisti a festas comemorativas de eventos nacionais com um significado específico para um grupo social particular – como o 13 de maio e o fim da escravidão, que ainda se comemora com Batuque, Samba-de-lenço ou de umbigada entre comunidades negras de Mauá ou do Cururuquara – ou festas de valor regional e significação social restrita – uma festa do peão de boiadeiro no interior de São Paulo, por exemplo – que, graças à prestidigitação da mídia e o acaso de circunstâncias do momento, acabam por se transformar em eventos maiores, inseridos no calendário turístico-comercial do Estado.

Ao lado destas, há que lembrar ainda os ciclos de festas sazonais que se desdobram em variações regionais aparentemente infinitas, como nas festas do ciclo junino – o indefectível mastro dos três padroeiros, foguetório e fogueira, o quentão, a pipoca, a batata e o milho verde assado em toda parte, mas também o Bumba-meu-boi que exhibe a riqueza dos seus sotaques em São Luís do Maranhão e se transubstancia em puro imaginário amazônico nos Bumbás de Parintins (Pellegrini, 1997), para migrar subitamente de tempo e feitio convertido no Boi-de-mamão catarinense e nos bois de Maceió, reapropriados pelas crianças na esteira dos mestres mais velhos, como folguedos típicos do Carnaval. Isto, para não falar justamente nesta celebração que quase arquetipicamente representa o modelo da festa como rito de inversão e no Brasil ganha foros de marca de identidade nacional (DaMatta, 1990), o próprio Carnaval que, apesar da hegemonia que a *mass-media* propiciou ao modelo das escolas de samba do Rio de Janeiro (Montes, 1997), ganha extraordinária variedade de formas, fundindo-se a expressões do sagrado, na versão do Olodum baiano ou dos Maracatus de Olinda e Recife, assim como à modernidade protestatária internacional do *reggae* e outros ritmos afro ou caribenhos em Salvador.

A tudo isso se acrescentariam ainda as infindáveis celebrações pelas quais se definem rito e devoção nos terreiros de candomblé e umbanda por todo o Brasil, fazendo do povo-de-santo um *povo de festa* (Amaral, 1992), como resultado da iniciativa da própria comunidade dos devotos, para opô-las às festas que ganham foro institucional, por iniciativa de governos, instituições ou patrocinadores locais, como aquelas que são apresentadas nos festivais de folclore, em Olímpia como em Parintins e em outras partes do país. E por fim haveria ainda que lembrar as comemorações cívicas – o 21 de abril ou a Semana da Pátria – que se propõem

como festas mas constituem apenas hiatos festivos, na escola onde as crianças são obrigadas a aprendê-las, ou para o público espectador, nunca participante ativo ou ator principal nos desfiles do 7 de setembro – para opô-las a outras celebrações que, de significado universal e sem se proporem como festas, acabam por sua própria dinâmica por adquirir um caráter festivo. Disto é exemplo, entre outros (Meyer & Montes, 1986), o paradoxal o azáfama que toma conta das ruas em torno dos principais cemitérios da capital num dia de Finados, fazendo a festa da criança mas também de muitos adultos que, sem esquecer o luto, não perderam o senso de oportunidade de poder adquirir com facilidade esses *gadgets* da modernidade, tudo proporcionado pelos *trabalhadores da festa*, esses ambulantes que vendem de tudo – de cachorro quente, pipoca, doce, churro e refrigerante a balões de gás, bichinhos de pelúcia e artigos utilitários como canetas, sacolas e pochetes, de brinquedos e eletrônicos importados a bolsas e malhas bolivianas ou do Peru – que ali se encontram presentes tal como no circuito das outras festas em torno do qual se organiza seu modo de vida...

Qual o significado dessas formas de cultura características do mundo popular que parecem indicar que, qualquer que seja o motivo ou pretexto, no Brasil tudo tende a acabar em festa? Uma primeira e evidente questão naturalmente se coloca frente a esse universo: confrontados com a multiplicidade e heterogeneidade dessas manifestações, como falar ainda, no singular, de *festa* e *cultura popular*? Ao enumerá-las nesse rápido inventário, foram mencionadas manifestações culturais comumente designadas como *folclore* – uma Congada ou uma Folia de Reis, por exemplo – ao lado de outras que são pura criação da moderna sociedade urbana industrial de massas – o *reggae* e o *axé music* da Bahia; festas que manifestam a autonomia de um grupo ou de uma comunidade – um Batuque ou uma dança de São Gonçalo – ao lado de outras que não subsistem sem o apoio institucional externo, como os Festivais de Folclore; celebrações de devoção, como o são a maioria das festas populares tradicionais, e outras quase escabrosamente profanas, como o Carnaval; comemorações de âmbito nacional – ainda o Carnaval, ou as celebrações das grandes datas do catolicismo – e outras de características puramente regionais – como o Boi-bumbá de Parintins – ou locais – a festa de Santa Cruz no antigo aldeamento indígena de Carapicuíba – e assim por diante. Frente a tal diversidade, o bom senso e o rigor científico recomendariam antes que se renunciasse a falar do *popular* e da *festa* no singular, para apreender em sua infinita diversidade as *festas do povo*, já que, não obstante todas as suas diferenças, o que essas distintas manifestações tem de comum, apesar de tudo, é o fato de serem predominantemente produzidas e consumidas pela gente simples deste país, das cidades e do campo, permitindo-nos englobá-las nessa designação descritiva genérica, mas suficientemente explorada para que se possa falar, grosso modo, de universo das *classes populares*, onde se poderia afirmar que uma *cultura da festa* aparece como marca característica neste país, do Oiapoque ao Chuí. Por outro lado, diante desse quadro, tomar a via da História se tornaria quase recurso obrigatório, na tentativa de buscar alguma unidade no universo desconcertantemente diverso das manifestações desta cultura popular, lugar talvez de uma origem comum, que desde sempre foi a tentativa dos folcloristas, na obsessão da origem como marca de autenticidade que impregna o vago difusionismo cultural do século passado ainda presente na maioria dos seus estudos<sup>1</sup>. Talvez em outra vertente se devesse então buscar esse lastro histórico.

Ocorre, porém, que, na historiografia brasileira, a extraordinária abundância e riqueza de fontes sobre as festas e celebrações no período colonial só recentemente passou a ser explorada de modo sistemático (Araujo, 1993; Reis, 1993; Del Priore, 1994; Mello e Souza, 1994; Kantor, 1996), o suficiente, porém, para evidenciar que a matriz barroca, para além do

---

<sup>1</sup>Isto, naturalmente, apesar da qualidade etnográfica da obra de um Câmara Cascudo (1954) ou um Mário de Andrade (1987), por exemplo.

domínio específico da arte, se impõe como importante fulcro de pesquisa sobre a cultura no Brasil, dada a realidade colonial em que, por importação, a festa se (re)produz como forma de sociabilidade e pedagogia de valores, ao mesmo tempo em que se organiza a vida da futura nação, no cadinho em que se fundem raças, etnias e culturas afro-ameríndias e européias, sob o império do poder colonial português que se estende no rastro da expansão mercantilista européia do século XVI.

Entretanto, da perspectiva dessa historiografia recente – tal como também muitas vezes no próprio campo da estética ou da história social da arte, com relação ao barroco em seu sentido mais estrito, referido ao domínio das produções eruditas – o eixo do poder parece ser tomado como evidência, por si só capaz, como fio condutor da análise, de dar conta do fenômeno festivo. Saídas de um mundo dominado pelo espírito autoritário da centralização política do Estado moderno e da defensiva espiritual da Contra-Reforma, tal como a grande arte barroca, as festas devem pois poder ser vistas como suscetíveis de uma multiplicidade de leituras, todas elas, porém, centradas na ótica do poder.

Seriam as festas, no território americano sob o domínio colonial português, um instrumento de integração obrigatória dos diferentes estoques étnicos e sócio-culturais que aqui convivem lado a lado por força de uma autoridade exterior, que os dizima enquanto *selvagens*, os domina como *escravos*, e a todos desqualifica enquanto *inferiores*? Seria ela, por esse mesmo viés, um poderoso instrumento de controle social dessas massas de subalternos que, pela própria miséria a que os condena sua condição de vida, estariam sempre à beira de uma rebelião, não fosse a força apaziguadora, integradora e, quando necessário, abertamente repressiva do poder colonial – do Estado colonial português – que promove a festa e, ao mesmo tempo, a regula minuciosamente, para melhor controlá-la? Ou seria a festa, ao contrário, pela sua natureza mesma, de quebra e hiato na rotina, quando não pelas suas características simbólicas de ritual de inversão, uma poderosa arma de resistência desses oprimidos, fornecendo-lhes a ocasião de explicitar e exercitar sua própria identidade e cultura, ou o que delas foi possível manter, sob as condições de existência da sociedade colonial? A festa promoveria assim a solidariedade intra e inter-grupos sociais ou, ao contrário, a dificultaria, afirmando a hierarquia e o controle no seu interior e entre eles? Ou, desrespeitosa do princípio de não-contradição, seria a festa, por fim, responsável por todos esses efeitos a um só tempo?

Esta é uma tese que não é difícil de demonstrar (Del Priori, 1994), analisando-se cuidadosamente os níveis da cultura, as diferentes vivências históricas que a festa suscita para os diferentes atores, grupos, estamentos e classes que nela tomam parte, bem como a própria circularidade desses níveis de cultura e a transitividade que graças a ela se produz entre os cânones, os conteúdos e os valores de suas formas eruditas e a reapropriação destas no polo dominado da sociedade, onde se sobrepõem ao mesmo tempo distintas visões de mundo, derivadas da origem européia dos senhores e das culturas dos diferentes grupos étnicos que formam o estoque afro-ameríndio da nova cultura brasileira em gestação. A partir daí se acumulariam portanto as tensões que o Estado português, promotor e gestor da festa, deveria gerenciar, ou suprimir quando necessário, para manter o caráter pedagógico da festa como lugar de definição de posições sociais e dos deveres e franquias a elas inerentes, que caberia a todos reciprocamente respeitar, em termos de uma escala hierárquica de riqueza, prestígio e poder, que a festa explicita e ao mesmo tempo ajuda a consolidar.

Em que pese a inegável correção desta análise, é preciso lembrar, contudo, que nas fontes, mais que a vertente social do poder, o que emerge com força – ou talvez seja apenas um foco de interesse diferencial que leva a percebê-lo – é antes a vertente por assim dizer espiritual, metafísica quase, mas sobretudo cognitivo-afetiva, vale dizer, *estética*, que vem desaguar na festa. Em outras palavras, parece possível dizer que, se a festa colonial funde num

mesmo todo a força de Estado e Igreja para dá-la a ver através da *performance* graças à qual a celebração tem existência como espetáculo do poder, seu caráter *barroco* confere, no entanto, uma conotação peculiar à *linguagem* através da qual essa fusão se evidencia.

O que significa, deste ponto de vista, o barroco? Significa a tradução de uma experiência de mundo marcada pela contradição que cinde sem separar totalmente e integra de modo precário duas metades indissociáveis de uma vivência ao mesmo tempo moderna e arcaica: de um lado, o sentimento moderno do poder criador do indivíduo, livre das amarras teológicas e sociais que em outras eras restringiam sua capacidade infinita de experimentação e expressão; de outro, o sentimento arcaico da sua limitação radical, frente a um mundo que, material e espiritualmente, escapa ao seu controle. Filho da Contra-Reforma, o barroco é obrigado a restaurar a idéia de uma ordem onde a natureza, a vida social e o poder político se suspendem a uma esfera sobrenatural já desde sempre predeterminada, ao mesmo tempo em que não quer de todo abrir mão da descoberta do poder criador do homem. Disso resultaria não só uma estética, mas uma visão do mundo, tensionadas ao extremo – uma estética e uma visão de mundo que oscilam entre extremos, precipitando-se da vertigem da liberdade ao abismo da impotência, frente ao que desde todo sempre é imutável. Daí o mote *todo es ensueño* da poesia de Góngora e Quevedo, que Affonso Ávila tão minuciosamente glosa ao explorar *o lúdico e as projeções do mundo barroco* na literatura setecentista mineira (Ávila, 1994).

Ora, esta literatura é precisamente a que descreve as grandes festas do período, como o *Triunfo Eucharístico*, de Simão Ferreira Machado, datado de 1734, narrando as festividades que no ano anterior assinalaram a inauguração da nova matriz de N. S. do Pilar, *mandada construir em Vila Rica pelos moradores do bairro de Ouro Preto, e a solene trasladação para esse templo da Eucaristia*, provisoriamente depositada na igreja de N. S. do Rosário dos Pretos. Ou, ainda, a celebração de cunho ao mesmo tempo religioso e profano que assinalou, em 1748, a posse de Dom Frei Manoel da Cruz, bispo cuja investidura marca a instalação da diocese em Mariana: obra de autor anônimo, a narrativa foi editada em Lisboa no ano seguinte pelo cônego Francisco Ribeiro da Silva, do cabido da nova sé, seguido o relato de uma coletânea de peças literárias alusivas ao acontecimento e dando-se ao todo o título de *Aureo Trono Episcopal* (Kantor, 1996). No mesmo veio se poderia analisar a *Relação das faustíssimas festas que celebrou a Câmara da Vila de Nossa Senhora da Purificação e Santo Amaro da Comarca da Bahia pelos augustíssimos desponsórios da Sereníssima Senhora D. Maria, Princesa do Brasil com o Sereníssimo Senhor D. Pedro, Infante de Portugal*, em 1762 (Calmon, [1762] 1982); dos *"obsequiosos festejos"* da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro pela notícia do nascimento do *"sereníssimo senhor príncipe da Beira, o Senhor D. José,"* em 1763; bem como todo o conjunto de outras *"relações"* de *"festas públicas"* que, em 1770, *fez celebrar o governador e capitão general na cidade de São Paulo em louvor a Sant'Ana, por ocasião de se colocar sua imagem no altar novo da Igreja do Colégio*; ou das numerosas outras e mais antigas *"entradas"* de excelentíssimos e reverendíssimos senhores bispos e arcebispos, quer se trate de ilustre dignatário e fiel servidor de Deus no Rio de Janeiro (a exemplo do que ocorre em 1747), quer, antes dele, do Arcebispo Primaz de todas as Espanhas, em junho de 1741.

Na análise desse vasto universo festivo, o que se chama de *lúdico*, aqui, na esteira de Affonso Ávila, é o sentido do *jogo* como força de invenção e experimentação a serviço da criação, que recombina incessantemente elementos antigos e o já conhecido em novas formas, para assim literalmente (re)criar em termos novos o arcaico e (re)inventar a tradição. O gosto da profusão, do ornamento excessivo, o horror do vazio são, nas artes plásticas – na arquitetura, na escultura e na pintura das igrejas, por exemplo – a contrapartida concreta, tornada visível, desse sentido do jogo que, na literatura, trabalha com a metáfora, a ordem

indireta do discurso, a linguagem preciosa, volutas verbais que respondem às formas arquitetônicas que se enrolam sobre si mesmas e à perspectiva que, da coluna ao teto pintado, abre para a ilusão do infinito, através do *trompe l'oeil*. Se é certo que, da ótica do poder que une o Estado absolutista à Igreja católica na Contra-Reforma, esta *arte da ilusão* está a serviço da causa conservadora do convencimento dos indivíduos e dos grupos que potencialmente representam o perigo da dissensão, com o fito de enquadrá-los frente a uma ordem fixa de poder temporal e espiritual, no rastro da contenção da rebelião do protestantismo, deve-se dizer, no entanto, que isto não esgota o sentido dessa arte, que também pode ser vista como tributo à *glória do efêmero*, na tensão existencial que o dilaceramento da visão de mundo barroca produz.

Esta descoberta essencial pode ser feita por qualquer um que estude não a grande arte barroca brasileira, mas a celebração do Carnaval, refletindo sobre o significado dos meios que este cortejo põe em ação para narrar uma estória em linguagem multimídia – os carros, as alas, as fantasias, o som dos instrumentos de percussão, o canto, a dança, as cores da escola ou a evolução dos passistas, do mestre-sala e da porta-bandeira em torno do estandarte da sua agremiação. Esta é uma narrativa que, retomando o cortejo que se inscreve nas matrizes barrocas da festa, redescobre para além delas, ainda mais longe, o mundo renascentista, que aprendemos a compreender graças, entre outros, a Burckhardt (1958) e Pierre Francastel (1967). O que através dele se vislumbra, já nesse tempo, é o gosto de artistas inventores em criar máquinas e autômatos com a mais virtuosa técnica para, por meio deles, traduzir através da alegoria – entre os triunfos romanos e a recriação dos mistérios medievais da Igreja – a invenção de uma Antigüidade clássica *sui generis*, apresentada nos grandes carros alegóricos, cuja forma canônica arcaica, nas Saturnais, o *carrus navalis*, se associaria em definitivo ao Carnaval. Assim se entende, nesses cortejos, que as Sete Virtudes, representadas por *máscaras* que encimam essas grandes estruturas móveis puxadas por cavalos invisíveis, convivam com divindades da mitologia greco-romana, com os continentes, os quatro pontos cardeais e os quatro ventos, ou que a coorte de anjos que voluteiam em torno de uma placa giratória se postem ao lado de tritões e ninfas, sem falar nos bandos de Turcos montados em camelos, simbolizando o perigo mouro, que desfilam ao lado dos cavaleiros mascarados vestidos em finos trajes e cavalgando montarias ricamente ajazadas, como representação indiscutível do Bem.

Assim, o que em tais cortejos se entende da festa barroca é o modo de ação de um imaginário que, num estoque de figuras simbólicas canônicas, coloca suas escolhas a serviço da celebração do dia, seja ela a da vida ou martírio de um santo, seja o cortejo triunfal de um príncipe ou dignitário da Igreja em visita à cidade. Por esta razão, ao retomar essas matrizes barrocas da festa, o Carnaval – mas, na verdade, toda festa, no Brasil – mostra sua natureza de *bricolage* material e intelectual – para falar com Lévi-Strauss (1962) – tentativa de construção de uma ordem inteligível do mundo a partir de sua expressão sensível. Ao mesmo tempo, ela também se revela como *fato social total* – dir-se-ia, usando o conceito de Mauss (1974) – acontecimento que expõe uma ordem moral e social evidenciada pelos lugares que cada um ocupa no cortejo, permitindo, deste modo, explicitar a forma de organização, bem como a hierarquia de riqueza, prestígio e poder que a sustentam<sup>2</sup>. Assim, como um *texto* a ser interpretado, ao se decifrar a *escrita* que ela inscreve no espaço e no tempo, a festa nos permite *ler*, através dela, *o que a sociedade diz sobre si mesma* (Geertz, 1978), mas na linguagem que lhe é própria, a linguagem das formas sensíveis de que é feita a arte.

---

<sup>2</sup> E deste modo que, na esteira de Clifford Geertz (1978), Robert Darnton (1989) analisa uma festa de *Corpus Christi* na França do *Ancien Régime*.

Na verdade, nos documentos sobre as festas coloniais, o que talvez mais chame a atenção é o caráter minucioso de sua descrição quase etnográfica dos *elementos materiais, visuais e sonoros*, através dos quais a festa compõe sua narrativa – arquitetura cênica, materiais, cores, trajes, máscaras, adornos, a evolução das danças, os instrumentos musicais e os ritmos com que cada grupo faz acompanhar sua evolução. Assim se evidencia que esta narrativa é, antes de mais nada, destinada a nos impregnar pelos cinco sentidos, remetendo-nos ao mesmo tempo a um acontecimento do presente e a estruturas arcaicas de um imaginário próprio da longa duração da História, quer seja a festa sagrada ou profana, promovida por um mecenas local, uma corporação de ofício, uma confraria ou irmandade religiosa, quer, ao contrário, seja ela propiciada pelo poder de Estado ou da Igreja, na celebração compulsória dos grandes da Terra e dos dignatários a serviço de Deus. Daí se compreende que esta festa barroca possa, como matriz simbólica, penetrar em profundidade as formas da cultura, nelas conservando seus elementos constitutivos, às vezes quase intactos, apesar da forma fragmentária, mas na maior parte das vezes submetidos a um processo de *ressignificação* em função de um contexto específico – o que também faz parte da própria lógica da festa, entendida como o *bricolage* material e simbólico em que ela de fato se constitui.

Pois não é apenas na festa do Carnaval que essas matrizes tornam visível a presença de uma mesma herança barroca. Também outras festas nesse vasto universo da cultura popular revelam, às vezes num arranjo totalmente insólito de um todo desconhecido, a permanência de elementos familiares que se podem encontrar, fragmentados, numa pluralidade de outras celebrações. Há que se prestar atenção aos detalhes, e a lista das evidências se estende quase indefinidamente, revelando as continuidades que essas matrizes são capazes de demonstrar ao longo do tempo e através do espaço e de que é exemplo a celebração ibérica *Corpus Christi*<sup>3</sup>. Os pequenos altares ainda hoje montados nas janelas, com cruces, quadros e imagens de santos, rodeados de flores e velas acesas e dispostos sobre uma rica toalha ornamentada, à passagem da procissão, em San Francisco de Yare assim como em Santana do Parnaíba, o pátio sob o qual se carrega a custódia, a descrição do velho costume de espalhar ervas aromáticas sobre a rota do cortejo, sem dúvida origem remota dos adornos de flores, serragem, pó de café, giz, cascas de ovos e outros materiais domésticos com os quais se compõem os *tapetes* que ainda hoje no Brasil enfeitam as ruas no dia da festa. Os arcos trançados de palmas e flores, os mesmos que, aqui, enquadram às vezes um altar humilde num fundo de quintal, outras vezes a trajetória de uma Folia de Reis, de uma estrada de chão batido até o interior das casas devotas. As figuras de cara coberta ou mascaradas, vestidas de tecido estampado vistoso, esta chita que adorna o *palhaço, bastião* ou *mateus* das Foliás assim como alguns membros de um grupo de *baianas* alagoano, assinalando a figura dos *donos do brinquedo*. As máscaras, muitas com características zoomorfas, as mesmas que também cobrem a cara de *Mestres Cazumbás* de um Bumba-meu-boi maranhense ou de cavaleiros *mouros* nas Cavalhadas de Pirenópolis, enquanto outras, pelo adorno que as encimam e do qual

---

<sup>3</sup> Cf. o número da Revista *Bigott* (nº 15, ano 8, 1989) produzida em Caracas pela Fundação de mesmo nome, dedicado à festa de *Corpus Christi*. Fartamente ilustrados por fotos belíssimas, os três artigos que compõem o número da revista tratam, respectivamente, da festa na Península Ibérica – em particular na Espanha –, outro da festa na Venezuela e um terceiro da presença, na festa, das *danzas de diablos*, trabalhando todos eles com documentação relativa a San Francisco de Yare, estado Miranda; San Rafael de Orituco, estado Guárico; Maracay, Chuao, Ocumare de la Costa, Cuyagua, Cata, Turiamo, estado Aragua; Patameno, Canoabo, estado Carabobo; Tunaquillo, estado Cojedes; e Naiguatá, Distrito Federal - todos ao norte do país). É sobretudo o impacto das *imagens* que registram os vários aspectos da celebração o que se enfatiza aqui e se comenta a seguir.

pendem fitas, somado ao manto multicolorido cobrindo os ombros dos *danzantes*, lembram irresistivelmente *guerreiros* das Alagoas.

E há ainda a pequena viola e os tambores – caixas, tamboretas, pandeiros e tamboris – indispensáveis acompanhamento de danças desde o Renascimento e que só muito mais tarde a Igreja iria banir oficialmente das celebrações litúrgicas, mas que aqui teimosamente permanecem, nas celebrações do *Corpus Christi* venezuelano assim como nas festas de devoção dos Congos ou acompanhando as Folias do Divino e dos Santos Reis. E se os bastões ornamentados carregados pelos *danzantes* na festa ibérica do Corpo de Deus são os mesmos encontrados nos ternos de Moçambique, os sinos e guisos que levam amarrados à cintura são também os dos *lanceiros* do Maracatu rural de Pernambuco, mas que os dançadores de Moçambique mineiros ou do Rio Grande do Sul trazem amarrados às pernas, instrumentos suplementares de música que acionam no próprio movimento da dança. De reis e rainhas dos ternos de Congo são no entanto os estandartes que os *danzantes* de San Francisco de Yare levam às mãos, e quanto à dança de fita, que também tem lugar durante a festa, é ainda a mesma que pode ser encontrada de Norte a Sul do país.

Na festa ibérica, a presença de máscaras sobredimensionadas, tais como os *cabeções* do carnaval de Olinda ou da pequena Santana do Parnaíba, e que são encontradas também numa festa do Divino de São Luís do Paraitinga: representação de figuras monstruosas, dragões, diabos e caveiras encobrindo a cabeça de figuras inteiramente vestidas de negro ou vermelho, tantas vezes encontradas na iconografia do carnaval brasileiro do século XIX. Por vezes, o extraordinário geometrismo indígena ou africano dos desenhos, e os materiais que exibem a mesma riqueza de invenção e criação, nas máscaras ou num maracá enfeitado de fitas das danças "*indígenas*" brasileiras, como os *caboclinhos* do Nordeste. A postura corporal dos *guerreiros de lança e de pena* do Maracatu rural, a mesma encontrada nos *danzantes* da celebração ibérica, ao se *renderem*, deitados no chão, ante o altar do Corpo de Deus, tanto quanto num terreiro de candomblé – ressaltando-se assim a identidade entre o gesto de humildade frente ao Cristo e a postura do iniciado ao saudar um *orixá* ou alguém mais velho na linhagem de sua casa de santo. Qual teria sido a matriz dessa linguagem corporal? O que teria precedência, a devoção cristã ou a memória ancestral das divindades de terras distantes, irremediavelmente deixadas para trás? Qual seria a experiência primeira – católica? africana? – que, *ressignificada*, teria contaminado a outra?

São imagens como estas que projetam uma nova luz sobre os velhos documentos coloniais, revelando como que num alumbramento o sentido profundo das descrições das *faustíssimas festas* de Santo Amaro da Purificação, ao referir-se ao Reinado de Congos que saiu na festa, rei e rainha negros coroados durante a celebração, exibindo-se com os "*sobas e máscaras de sua guarda*" que os rodeavam e que, depois de os saudarem, "*saíram a dançar as talheiras e quicumbis, ao som dos instrumentos próprios de seu uso e rito*", como escreve o narrador. Assim também as imagens de um Candombe dançado em comunidades negras no interior do Brasil (Moura, 1997) começavam lentamente a se juntar à música de mesmo nome que ouvira e vira dançar certa vez em Caracas, sem suspeitar de que algo tão semelhante poderia estar tão próximo, em meu próprio país. E seria possível continuar indefinidamente a esmiuçar essas imagens, nessas aproximações que se estendem em escala continental, atestando semelhanças, coincidências e continuidades entre essas formas de cultura popular, num e noutro lado da antiga linha de Tordesilhas, sem que parassem por aí os paralelos: pois não há também as *diabladas* do Peru e da Bolívia, o carnaval cubano, a festa dos mortos no México?

Na realidade, o que assim se atestam são semelhanças, coincidências e continuidades entre essas formas populares de cultura e sua remota ancestralidade barroca, reatando assim seus laços com as formas de uma cultura e uma arte eruditas às quais com exclusividade se

costuma reservar esta filiação e permitindo sugerir que, nos dois lados da América, espanhola e lusitana, uma mesma matriz ibérica da festa barroca enquadra essas formas de cultura, que se assemelham e se recriam, se redobram, se desdobram e se recombina, de modo às vezes insólito. Uma história comum de dominação sobre populações indígenas e escravos africanos explicaria então os processos de *ressignificação* por que acabaram por passar seus elementos constitutivos, dando conta de suas variações locais e regionais. No entanto, estas só podem ocorrer a partir de estruturas simbólicas a que a festa dá uma *existência material, corpórea, visual e sonora*, através das figuras que exprimem seus significados e que assim são *esteticamente* representadas. É deste modo que se põem em cena fragmentos de uma *outra visão de mundo*, em que, para além do ideário cristão que lhes dá origem, também outras culturas podem se reconhecer, e assim, incorporando-a, se tornar capazes de transfigurar a festa, conferindo-lhe novos usos e sentidos.

Articulada em torno de uma cosmologia arcaica que suspende ao sobrenatural a ordem da natureza e da vida social, a festa barroca, em suas remotas origens cristãs medievais e depois renascentistas, graças ao processo de *bricolage* que caracteriza sua produção, incorpora e *ressignifica* poderosos elementos simbólicos *pre-cristãos* e de valor *transcultural*. Por isso mesmo, estes podem, sua vez, ser novamente *ressignificados*, para traduzir outros conteúdos simbólicos através dos quais diferentes culturas procuram conferir significado ao Bem e ao Mal, à abundância e à carência, à fertilidade da terra e das mulheres, bem como à penúria da fome e à inexorabilidade do fim dos seres vivos – ou, numa palavra, ao nascer e ao morrer, com as alegrias e angústias que no viver se inscrevem, entre esses dois pontos de um intervalo. Daí os dragões, os diabos, os gigantes e anões, figuras da liminaridade e da anomalia e, portanto, do Mal – símbolos transculturais – mas também o fato de que, através deles, se representam males presentes, como a idolatria pagã, moura ou afro-ameríndia nas Américas. É a eles que se contrapõem o Cristo e os santos, ao lado dos quais, no entanto, se postam também anjos e Virtudes etéreas, facilmente assimiláveis, num outro registro, a espíritos tutelares dos lugares e das gentes, capazes de lhes assegurar o bem da vida e da abundância. E, dir-se-á mais: esses símbolos e seus significados transientes, que incorporam a um tempo *estruturas de longa duração do imaginário* e História *événementielle*, só podem ser decifrados através das formas *visuais, materiais, sensíveis*, com que são representados e literalmente incorporados nas *linguagens corporais e nas estruturas sonoras* que lhes dão forma como experiência subjetiva, diferenciadas em distintos contextos. É assim que a festa revela o verdadeiro sentido da transição que opera entre a vida comum e a arte, colocando-se como signo de mentalidade.

O que se conquista através deste tipo de enfoque é a possibilidade de entender a permanência e a continuidade de um mesmo *ethos* barroco na cultura brasileira – e mesmo latino-americana – numa história de longa duração, a partir da matriz ibérica comum da festa e, ao mesmo tempo, as rupturas, as transformações e a produção de novos significados, em função das variações de história local e regional, contexto sócio-político, composição étnica dos grupos em presença etc. Isto tudo é o que, em conjunto, faz ver a extensão e a profundidade do legado barroco que a cultura da festa carrega consigo. Por isso, em nossa cultura, o domínio do barroco não pode resumir-se ao mundo do que se convencionou chamar de *obras de arte*. No universo dessa arte essencialmente voltada para o sagrado, uma igreja é mais que um projeto arquitetônico e um conjunto de ornamentações, escultóricas ou pictóricas. É até mesmo mais que um mero local de devoção. Constitui, antes, um espaço em torno do qual se ordena toda uma experiência de vida, do nascimento à morte, do batismo ao cemitério plantado no fundo do jardim mesmo de uma humilde capela de irmandade. É um espaço de representação sensível do sagrado e, ao mesmo tempo, a via para o seu acesso, que a festa encena e comemora. É, mais ainda, o centro em torno do qual se ordena, física e

simbolicamente, o espaço público, onde a vida social desenrola sua ordem, permitindo a cada um decifrar nela seu lugar. Não há, pois, verdadeira ruptura entre o sagrado e o profano, quando um mesmo *ethos* preside à sua percepção.

O que é notável no Brasil é o quanto, para além das periodizações canônicas da História da Arte, o barroco se desdobra nesses *resíduos seiscentistas* que, como assinala com razão Affonso Ávila (1967)<sup>4</sup>, se espraiam como fenômeno de civilização, nos centros urbanos que, por irradiação do fausto das Minas, irão se expandir mesmo em zonas mais afastadas, no interior da província assim como ao longo do extenso litoral do país. É um fenômeno de civilização porque constrói ao mesmo tempo uma mentalidade e um estilo de vida, híbridos na colônia como híbrida é sua formação. E, na sociedade de espírito aristocratizante, a mão mestiça, mameluca, mulata, afro-brasileira, mão de trabalho e de criação, deixará, indelével, sua marca nas formas barrocas de nossa arte (Araujo, 1988). Mais ainda, é preciso lembrar que este *ethos* se estende até mesmo para além do século XVIII, já que só no início do XIX irão desaparecer os grandes mestres da nossa arte barroca, Aleijadinho e Mestre Valentim, apenas alguns anos antes que se instalasse no Rio de Janeiro, após a vinda da Família Real, a célebre Missão Artística Francesa.

O próprio Grandjean de Montigny apenas retomaria uma obra já antes iniciada por Mestre Valentim, com a reforma do Passeio Público, abertura de um espaço de convívio civilizatório que tem antes a característica de lugar público de exibição da ordem social que a racionalidade grandiloqüente do espaço ordenado para a vida em comum que o neo-clássico procurará instaurar. Por isso mesmo, esta vertente do classicismo terá entre nós, no século XIX, apenas o efeito de um fenômeno de superfície, maquiagem de uma ordem espacial que se pretende revolucionar, sem que a vida social encontre correspondência em um análogo processo de transformação. A influência dos grandes mestres do nosso barroco mestiço, europeu e afro-ameríndio, só muito mais tarde começaria a se desgastar, quando por fim a Academia viesse a impor os novos cânones de uma arte que exige o reconhecimento individual do artista, abalando os fundamentos de uma arte corporativa que, ainda no século XVIII, construía o esplendor do barroco e dava um espaço de projeção social até mesmo aos escravos e aos negros libertos, no coração da ordem escravocrata (Araujo, 1995). Para que tudo isso se desagregasse, teria sido necessária uma mudança radical de mentalidade. Ela se processa, é fato, mas à flor da vida social, apenas no interior das elites, deixando praticamente intocados os extratos mais baixos da sociedade. Daí que nossas heranças barrocas sejam visíveis, hoje, mais no mundo popular da cultura do que na esfera erudita das artes.

Pode-se assim verificar que, forma hegemônica no período colonial até o fim do século XVIII e mesmo além, essa cultura ibérica barroca da Contra-Reforma no continente americano era capaz de soldar num mesmo todo o alto e o baixo, as elites e a grossa massa do povo, tendo por mediação fundamental esta forma por excelência sensível, sensual, essencialmente estética, de transmissão de um *ethos* e de uma visão de mundo representada pela festa. Só aos poucos essas matrizes iriam se desagregar, juntamente com a forma material da festa que lhes dava expressão e unia numa mesma totalidade de sentido de pertencimento o colonizador e o colonizado, o europeu, o indígena e o africano, o senhor e o escravo. Os ventos da modernidade que sopram ao longo do processo de independência e de constituição dos Estados nacionais no continente latino-americano desarticulam como forma hegemônica global esta barroca *cultura da festa* que não separa o sagrado e o profano. Assim, à exceção do carnaval e de algumas poucas celebrações religiosas, aos poucos, ignorada ou desprezada

---

<sup>4</sup> Cf. também *Atualidade e permanência do barroco* in: Ávila (1994).

pelas elites, ela irá permanecer como memória ou forma viva apenas entre os segmentos populares – os mesmos dominados do sistema colonial, que passam agora a viver sob o poder das novas elites locais, após a independência – mas perdendo aí o direito à designação de *cultura*, para ver-se reduzida à mera condição de *folclore*.

Entretanto, por uma estranha reviravolta das coisas, é o caráter arcaico dessas manifestações em que se fazem ouvir os ecos da cultura da festa o que nos permite, de forma no mínimo surpreendente, entrever o lugar que essas matrizes do popular podem vir a ser chamadas a ocupar, no diálogo inevitável que a cultura brasileira é convocada a travar com a cultura mundial no mundo contemporâneo, em resposta a alguns dos desafios que se colocam ao homem na sua experiência de vida, o que nos deve obrigar a passar em revista os parâmetros pelos quais pensamos nossa própria identidade.

\*

Através do reconhecimento da permanência das características e do espírito dessa cultura da festa, hoje confinados ao mundo das manifestações e formas de criação vistas como essencialmente populares, no Brasil como em quase todo o continente latino-americano, talvez fosse menos difícil entender algumas das características das sociedades e das culturas nacionais que dele fazem parte. Forma cultural arcaica, a festa ensinava a hierarquia social e o lugar de cada um, mas também uma forma de igualdade radical de todos frente ao reino de Deus, instituindo assim uma ética da reciprocidade, que impunha a solidariedade entre os iguais, bem como obrigações de retribuição, ainda que assimétricas, entre os desiguais. Assim viria a consolidar-se um sistema de referência tríplice, que Roberto DaMatta designou como *a casa, a rua e o outro mundo* (DaMatta, 1991), para explicar a ambigüidade das fronteiras entre a esfera privada e a vida pública, e o dilema de sociedades incapazes de se decidir de uma vez por todas entre a *ética do interesse dos indivíduos* e a *ética da reciprocidade das pessoas*, entre a igualdade e a hierarquia. Oscilação, portanto, tipicamente barroca, de um espírito que *nunca sabe o que quer*, sobretudo porque, tal como o filósofo e a criança, no dizer de Platão, sempre quer os dois, as *formas que voam* que são sua característica própria, sem poder de todo abrir mão das *formas que pesam* (D'Ors, s/d:90): a vertigem da transcendência e o convencimento dos sentidos, a infinitude do cosmos e a glória do efêmero, a eternidade e o esplendor fugaz da vida.

Talvez por isso, nesse universo marcado por uma sensibilidade e uma visão de mundo de feições *arcaicas*, o ideal tipicamente *moderno* da construção de uma sociedade que se quer democrática, fundada no primado da lei mas tendo como contrapartida o isolamento do indivíduo, pareça algo tão difícil de alcançar, não só no Brasil como em todo o continente latino-americano. Nosso passado histórico comum em grande parte explica esses dilemas e dificuldades, mas só uma compreensão profunda do seu significado no plano da cultura pode ajudar a superá-los. Assim, pelo fio condutor aparentemente frívolo de uma análise da cultura da festa, a reavaliação de suas raízes barrocas acaba por nos remeter a um fulcro constitutivo essencial de nossa cultura, e de fato aponta não para uma questão ociosa, mas para um desafio da mais alta significação para o presente e o futuro brasileiro e das sociedades latino-americanas: como chegaremos a ser *modernos* sem deixarmos de querer ser, também, *eternos*. Como tudo o mais que parece impossível e contraditório, *isto* também é uma parte de nós. Barrocas heranças.

## Referências bibliográficas

- AMARAL, Rita de Cássia. *Povo de Santo, Povo de festa*. Dissertação de Mestrado, Depto. de Antropologia, FFLCH-USP. SP, mimeo, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Povo de Santo, Povo de festa* in: Magnani, J.G.C. e Torres, L.L.(orgs). *Na metrópole*. SP, Edusp, 1997.
- ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. BH, Ed. Itatiaia, 1987.
- ARAÚJO, Emanuel (org.). *A mão afro-brasileira*. Brasília, Tenenge/ Ministério da Cultura, 1988.
- \_\_\_\_\_. “O negro e as artes no Brasil” in: Schwarcz, L. e Queiroz, R.(orgs.) *Raça e Diversidade*. SP, Edusp, 1995.
- \_\_\_\_\_. *O teatro dos vícios – transgressão e transigência na sociedade urbana colonial do Brasil*. RJ, José Olympio, 1993.
- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco* vol.2. SP, Perspectiva, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Resíduos seiscentistas em Minas – textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. BH, Centro de Estudos Mineiros da UFMG, 1967.
- BURCKHARDT, Jacob. *Civilisation de la Renaissance en Italie*. Paris, Plon, 1958.
- CALMON, Francisco. *Relação das faustíssimas festas que celebrou a Câmara da Vila de Nossa Senhora da Purificação e Santo Amaro da Comarca da Bahia pelos augustíssimos desponsórios da Sereníssima Senhora D. Maria, Princesa do Brasil com o Sereníssimo Senhor D. Pedro, Infante de Portugal...* Reprodução fac-similar da edição de 1762. Introdução e notas de Oneyda Alvarenga. RJ, Ed. FUNARTE/INF, 1982.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. RJ, Instituto Nacional do Livro/MEC, 1954.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. RJ, Ed.Guanabara, 1990.
- \_\_\_\_\_. *A casa e a rua*. SP, Brasiliense, 1991.
- DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos*. SP, Brasiliense, 1989.
- DEL PRIORE, Mary. *Festa e utopia no Brasil colonial*. SP, Brasiliense, 1994.
- D'ORS, Eugenio. *O barroco*. Lisboa: Vega, s/d.
- FRANCASTEL, Pierre. *La figure et le lieu: l'ordre visuel au Quattrocento*. Paris: Gallimard, 1967.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. RJ, Zahar, 1978.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Cultura*. Lisboa: Jornal do Fôro, 1954.
- KANTOR, Iris. *Pacto festivo em Minas Gerais: a entrada triunfal do primeiro bispo na Sé de Mariana*. Dissertação de Mestrado, Depto. de História, FFLCH-USP. SP, mimeo, 1996.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris, Plon, 1962.
- MAUSS, Marcel. “Ensaio sobre a dádiva” in: *Sociologia e Antropologia* vol.1. SP, Edusp, 1974.
- MELLO E SOUZA, Marina. *Parati: a cidade e as festas* RJ, Ed. UFRJ/ Tempo Brasileiro, 1994.
- MEYER, Marlyse & MONTES, Maria Lúcia. *Redescobrimo o Brasil: A festa na política*. SP, T.A. Queiroz, 1986.
- MONTES, Maria Lúcia. “O erudito e o que é popular: estética negra e espetáculo de massa nas escolas de samba do Rio de Janeiro” in: *Revista USP* nº 32. SP, Edusp, 1997.
- MOURA, Maria da Glória. *Ritmo e ancestralidade na força dos tambores negros: o currículo invisível da festa*. Tese de Doutorado, Faculdade de Educação - USP. SP, mimeo, 1997.
- PELLEGRINI, L. Parintins. *Planeta*. SP, 1997.
- REILY, Suzel Ana. *Reniumu's Folião*. Tese de Doutorado, Depto. de Antropologia, FFLCH-USP. SP, mimeo, 1990.

REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no século XIX*. SP, Cia. das Letras, 1993.

Olhos

Uma verdadeira *cultura da festa, barroca em suas matrizes*, impregna em profundidade o fazer e o sentir brasileiro nas formas da chamada *cultura popular*.

Se a festa colonial funde num mesmo todo a força de Estado e Igreja para dá-la a ver através da *performance* graças à qual a celebração tem existência como espetáculo do poder, seu caráter *barroco* confere, no entanto, uma conotação peculiar à *linguagem* através da qual essa fusão se evidencia.

O que se chama de *lúdico*, aqui, na esteira de Affonso Ávila, é o sentido do *jogo* como força de invenção e experimentação a serviço da criação, que recombina incessantemente elementos antigos e o já conhecido em novas formas, para assim literalmente (re)criar em termos novos o arcaico e (re)inventar a tradição.

Ao retomar essas matrizes barrocas da festa, o Carnaval – mas, na verdade, toda festa no Brasil – mostra sua natureza de *bricolage* material e intelectual, tentativa de construção de uma ordem inteligível do mundo a partir de sua expressão sensível.

Pelo fio condutor aparentemente frívolo de uma análise da cultura da festa, a reavaliação de suas raízes barrocas acaba por nos remeter a um fulcro constitutivo essencial de nossa cultura, e de fato aponta não para uma questão ociosa, mas para um desafio da mais alta significação para o presente e o futuro brasileiro e das sociedades latino-americanas.

Como chegaremos a ser *modernos* sem deixarmos de querer ser, também, *eternos*?