

O Aspecto Barroco das Festas Populares

Por Marcia Maluf*



Acervo/Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Para quem, longe do olhar do crítico ou do historiador da arte, se cerca do fenômeno artístico no interior da história da cultura no Brasil, mais do que como um estilo de arte, *o barroco se impõe como um fato de civilização*. Para além das periodizações canônicas que confinam em limites temporais razoavelmente determinados, ao mesmo tempo em que insistem sobre sua 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 (Ávila, 1980) -, o que a designação de barroco assinala talvez seja, antes de tudo, uma forma de sensibilidade e uma visão do mundo que, no caso brasileiro, conformam, na longa duração da História, os ethos de uma cultura desde os primórdios da nossa formação (Lopes 1981). Para um antropólogo ou historiador das mentalidades, a revelação desta extraordinária continuidade viria com a 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 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 ela carrega como herança e que ela permite ainda manifestar-se como forma viva de cultura, e não simples sobrevivência no mundo contemporâneo.

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, em face a um mundo que, material e espiritualmente, escapa ao seu controle. Oriundo da Contra-Reforma, o barroco é obrigado a restaurar a idéia de uma ordem em que a natureza, a vida social e o poder político suspendem-se 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 de 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, diante do que desde todo sempre é imutável.

Na análise desse vasto universo festivo, que é chamado lúdico, aqui, na esteira de Affonso Ávila (1980 v.2), 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 em face de 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 barroca de mundo barroca produz (Barros 1954).

Assim, o que em tais cortejos se entende da festa barroca é 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 - 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. Ao mesmo tempo, ela também se revela como fato social total, como diz Moura (1980) - “um 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”. 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, por meio dela própria, o que a sociedade diz sobre si mesma (Sodré s/d), mas na linguagem que lhe é própria, a linguagem das formas sensíveis de que é feita a arte.

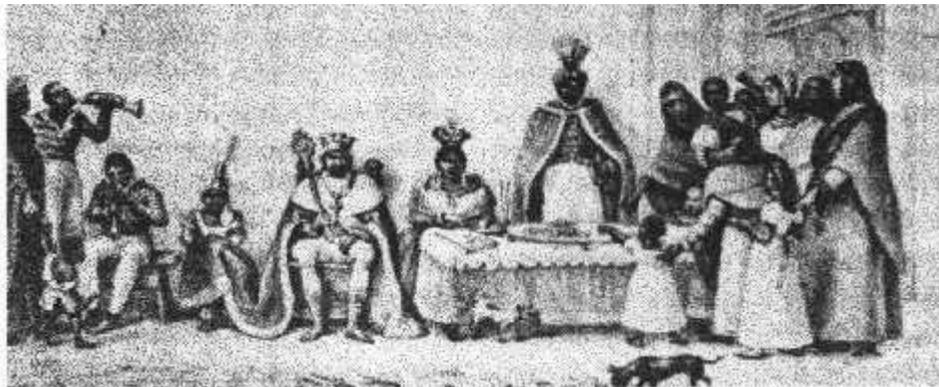
Nos documentos sobre as festas coloniais, o que mais chama a atenção é o caráter minucioso de sua descrição quase etnográfica dos elementos materiais, visuais e sonoros, pelos quais a festa compõe sua narrativa (Moraes Filho - 1979) - arquitetura cênica, materiais, cores, trajes, máscaras, adornos, a evolução das danças, os momentos musicais e os ritmos com que cada grupo faz acompanhar sua evolução. Assim evidencia-se 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 às 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 seja, ao contrário, propiciada pelo poder de Estado ou da Igreja, da celebração compulsória dos grandes da Terra e dos dignatários a serviço de Deus (Algranti - 1997). Daí se compreende que esta festa barroca pode, como matriz simbólica, penetrar em profundidade as formas da cultura, nelas conservando seus elementos constitutivos- às vezes quase

Cortejo/J.B. Debret



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.

As figuras de rostos cobertos ou mascarados, vestidos por um tecido estampado vistoso, esta chita que adorna o *palhaço*, bastião ou mateus das Folias, 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 o rosto 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 pendem fitas, somado ao manto multicolorido cobrindo os ombros dos danzantes, lembram irresistivelmente guerreiros das Alagoas.



Cortejo Funerário/J.B. Debret

E há, ainda, a pequena viola e os tambores - caixas, tamboretas, pandeiros e tamboris -, indispensáveis acompanhamentos de danças desde o Renascimento e que só muito mais tarde a Igreja iria banir oficialmente das celebrações litúrgicas, mas que teimosamente permanecem nas celebrações de Corpus Christi venezuelano, assim como nas festas de devoção dos Congos ou acompanhando as Folias do Divino e

dos Santos Reis (Abreu 1999). 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. Dos 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 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, costuma-se reservar esta filiação e permite sugerir que, nos dois lados da América- a espanhola e a lusitana-, uma mesma matriz ibérica da festa barroca enquadra essas formas de cultura, que se assemelham e se criam, redobram-se, desdobram-se e recombina-se de modo às vezes insólito (Amaral-1992). 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, tais variações só podem ocorrer a partir de estruturas simbólicas a que a festa dá uma existência material, corpórea, visual e sonora, devido as 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 eleva ao sobrenatural a ordem da natureza e da vida social, a festa barroca, em suas remotas origens cristã medievais e renascentistas, graças ao processo de *bricolage* que caracteriza sua produção, incorpora e ressignifica poderosos elementos simbólicos pré-cristãos de valores transculturais. Por isso mesmo, estes podem, por sua vez, ser novamente ressignificados para traduzir outros conteúdos simbólicos pelos 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 liminaria e da anomalia e, portanto, do Mal - símbolos transculturais -, mas também o fato de que, por eles, se representam males

presentes, como a idolatria pagã, moura ou afro-ameríndia nas Américas (Theodoro- 1992). São 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, evidentemente, só podem ser decifrados por meio de 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 contextos distintos. 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 por meio deste tipo de enfoque é a possibilidade de entender a permanência e a continuidade de um mesmo ethos barroco na cultura brasileira- e também na 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 sociopolítico, composição étnica dos grupos em presença (Ramos-1956). 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 no mundo do que se convencionou chamar de *obras de arte*.

Pode-se, assim, verificar que, forma hegemônica no período colonial até o fim do século XVII 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 (Reis-1991). Só aos poucos essas matrizes desagregaram-se, 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 (Ribeiro - 1969). Os ventos da modernidade que sopraram ao longo do processo de independência e de constituição dos Estados nacionais no continente latino-americano desarticularam 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 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 nas novas elites locais, após a independência (Sant'Ana-1944) - mas que perdem aí o direito à designação de cultura, para se ver 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 que nos permite, de forma no mínimo surpreendente, entrever o lugar que essas matrizes do popular podem vir 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 são colocados para o homem na sua experiência de vida, o que nos deve obrigar a passar em revista os parâmetros pelos quais pensamos nossa própria identidade.

Pelo reconhecimento da permanência do espírito, das características dessa cultura da festa, hoje confinados no mundo das manifestações e formas de criação vistas como essencialmente populares, tanto no Brasil como em quase todo o continente instrulatio-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

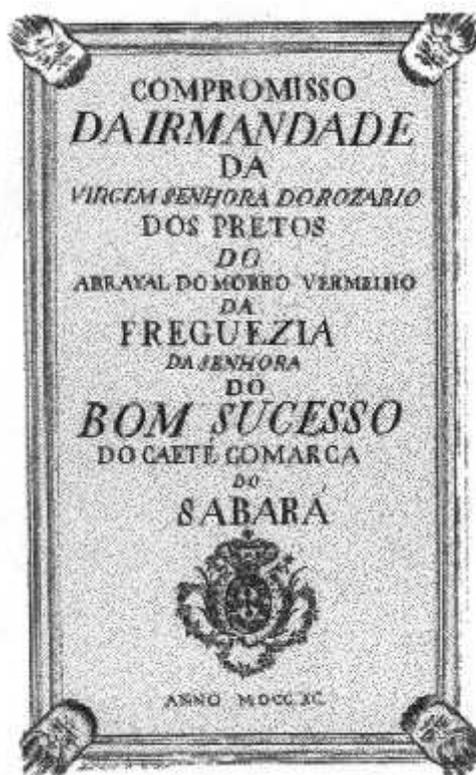


Lundu/Rugendas

hierarquia social e o lugar de cada um, e também uma forma de igualdade radical de todos em face ao reino de Deus, instituindo, assim, uma ética reciprocidade, que impunha a solidariedade entre os iguais, bem como obrigações de retribuição, ainda que assimétricas, entre os desiguais (Prado-1953). Assim viria a se consolidar um sistema de referência triplíce, que Roberto DaMatta designou como a casa, a rua e o outro mundo (DaMatta-1990), para explicar a ambigüidade das fronteiras entre a esfera privada e a vida pública, e o dilema de sociedades incapazes de se decidirem, 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 suas características próprias, sem poder de todo abrir mão das formas que pesam (Del Priore - 1994): a vertigem da transcendência e o convencimento dos sentidos, a infinitude do cosmo 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 parece impossível e contraditório, isto também é uma parte de nós. Barrocas heranças.



Acevo/Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

BIBLIOGRAFIA

- Abreu, Martha. *O Império do Divino*. São Paulo, Nova Fronteira, 1999.
- Algranti, Leila Mezan. "Famílias e vida doméstica". In: Mello e Souza (org) *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa*. São Paulo, Cia das Letras, 1997.
- Amaral, Rita de Cássia. *Povo de Santo, Povo de festa*. Dissertação de Mestrado, Depto. de Antropologia, FFLCH-USP. São Paulo, mimeogr., 1992.
- Ávila, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- Ávila, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco vol.2*. São Paulo, Perspectiva, 1994.
- Barros, Maria Paes de. *No tempo d'antes*. São Paulo, Brasiliense, 1954.
- Barros, Ernani da Silva. *A cidade de São Paulo: aspectos fundamentais de sua história*. IV Centenário da fundação de São Paulo. São Paulo, Governo do Estado, 1953.
- Burckhardt, Jacob. *Civilisation de la Renaissance en Italie*. Paris, Plon, 1958.
- Da Matta, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- Da Matta, Roberto. Carnavais, paradas e procissões: reflexões sobre o mundo dos ritos. *Religião e Sociedade*, n.1, 1977.
- Da Matta, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1990.
- Del Priore, Mary. *Festa e utopia no Brasil colonial*. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- Lopes, Luiz Roberto. *História do Brasil Colonial*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1981.
- Moraes Filho, Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. São Paulo, Edusp, 1979.
- Moura, Paulo Cursino. *São Paulo de outrora*. São Paulo, Edusp, 1980.
- Prado Júnior, Caio. *História econômica do Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1953.
- Ramos, Arthur. *O negro na civilização brasileira*. Rio de Janeiro, CEB, 1956.
- Reis, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo, Cia das Letras, 1991.
- Ribeiro, Darcy. *O povo brasileiro*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969.
- Sant'Anna, Nuto. *São Paulo histórico: aspectos, lendas e costumes*. São Paulo, Departamento de cultura, 1944.
- Sodré, Nelson Werneck. *Formação histórica do Brasil*. São Paulo, Brasiliense, s.d.
- Theodoro, Janice. *América Barroca: tema e variações*. São Paulo, Nova Fronteira, 1992.

* **Marcia Maluf** é doutoranda pela União Européia, com base de pesquisa na Universidade das Ilhas Baleares-Palma de Maiorca-Espanha.