

# DIÁLOGO “INTERESSANTÍSSIMO”: Roger Bastide e o modernismo\*

**Fernanda Peixoto**

As relações que se estabeleceram entre Roger Bastide e o grupo modernista em São Paulo não constituem novidade para os estudiosos que se debruçaram sobre estes autores, nem para aqueles que se dedicaram à compreensão do período de modo mais geral. Aqui e ali, encontramos indicações valiosas sobre as afinidades existentes entre Bastide e os intelectuais modernistas, entre Bastide e Mário de Andrade (cf. Mello e Souza, G., 1979, p. 31; Mello e Souza, A.C., 1993; Queiroz, 1983, p. 11; Gonçalves, 1992, p. 35; Braga, 1994, p. 56).

Se as pistas são várias, não há até o momento um balanço da amplitude e do sentido desta interlocução. E é este o objetivo deste artigo: retomar parte das sugestões já fornecidas, articulando-as em um novo conjunto. A idéia é examinar as várias faces do diálogo travado entre Bastide e os moder-

nistas, destacando Mário de Andrade como um interlocutor privilegiado. Levando adiante algumas pistas lançadas e procurando outras, o meu objetivo é mostrar que os primeiros passos de Bastide no Brasil são dados segundo a orientação de um roteiro previamente traçado pelo grupo paulista, e por Mário de Andrade em particular. Bastide refaz um percurso de coloração modernista — temas, viagens, leituras — e, ao fazê-lo, descobre novos atalhos. “Turista aprendiz” que durante suas andanças vai introduzindo alterações na rota original.

Mas, é bom frisar, o diálogo entre Bastide e o grupo modernista não é apenas um entre outros. Além de representar uma espécie de iniciação do francês em terras tropicais — diálogo inaugural, portanto —, é através dele que Bastide define o seu lugar como intérprete da sociedade e da cultura brasileiras. Como procurarei mostrar, é no debate com os modernistas que o sociólogo problematiza o seu olhar de estrangeiro — logo, a sua identidade — na busca da “alma brasileira”, estabelecendo um patamar de observação. Ao dizer isto, entretanto, o meu propósito não é reivindicar para Bastide um lugar de herdeiro do modernismo. Não se trata de herança, no sentido de legado transmitido, mas sim da construção de um ângulo de análise por meio do

\* Este artigo, originalmente apresentado no GT Pensamento Social Brasileiro, XXII Encontro Anual da Anpocs, Caxambu, MG, outubro de 1988, é uma versão resumida e ligeiramente modificada do primeiro capítulo da minha tese de doutorado, *Diálogos brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide*, defendida na FFLCH da USP em 1998. Gostaria de agradecer aos membros do GT, e sobretudo a Ricardo Benzaquen de Araújo, pelos comentários e sugestões.

diálogo estabelecido com os intelectuais modernistas. É no corpo a corpo com as obras modernistas e com os seus maiores expoentes que Bastide inicia a leitura do Brasil e define a sua posição como analista.

A interlocução que se estabelece entre Roger Bastide e o modernismo pode ser aferida a partir de uma série de indícios: a perspectiva crítica adotada na leitura da arte brasileira, sobretudo das artes plásticas; a descoberta de Minas Gerais, a reflexão sobre o barroco e a obra do Aleijadinho; as já conhecidas polêmicas acerca da cultura popular; as afinidades existentes entre as análises realizadas sobre Machado de Assis; as preocupações com a autenticidade e originalidade da cultura brasileira.<sup>1</sup>

### A crítica de arte

Quando Bastide chega à São Paulo, em 1938, Mário de Andrade encontra-se em seu “exílio” carioca, em que permanece até 1941. Mas a distância física de Mário não significa, como sabemos, ausência real da cena paulistana. As idéias do poeta modernista mantêm, durante as décadas de 30 e 40, posição de destaque no cenário cultural e artístico da cidade de São Paulo. As formulações estéticas modernistas são atualizadas em diferentes circuitos: através dos críticos do período, por exemplo, Geraldo Ferraz, Luis Martins, Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado; dos jornais e revistas culturais, como a *Folha da Manhã*, *O Estado de S. Paulo*, *Anhembi* e *Clima*; das editoras, Nacional e Martins; das instituições e grupos ligados às artes plásticas, ao cinema e ao teatro; e também por meio das iniciativas no campo da política cultural da época, como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo e o Museu de Arte Moderna (Pontes, 1998).

Paralelamente aos cursos na USP, Bastide vai exercitar a atividade jornalística, dando continuidade com isto a uma vocação já ensaiada na França e adequando-se, com perfeição, à modalidade de trabalho intelectual dominante entre nós naquele momento: a crítica. *O Estado de S. Paulo*, o *Diário de S. Paulo*, a *Folha da Manhã*, a *Folha de S. Paulo*, vários suplementos culturais do Rio de Janeiro,

além das *Revista do Arquivo Municipal, Anhembi, Revista do Brasil*, dentre outras, terão em Bastide um colaborador sistemático. Fala-se na publicação de um artigo por semana, entre 1939 e 1945, sobre diversos temas: a cultura e a literatura francesas; a literatura e as artes plásticas no Brasil; estética em geral e estética afro-brasileira; a sociologia brasileira etc. (Ravelet, 1993, p. 42).

Estrangeiro em uma seara nacional, e nacionalista, Bastide, por meio do exercício rotineiro da crítica jornalística, digeriu as nossas artes visuais e a nossa literatura, o nosso ensaísmo sociológico e mesmo a nossa crítica, que tampouco escapou de seu olhar atento. Leitor dos clássicos e dos contemporâneos, dos consagrados e dos menos ilustres, Bastide foi um verdadeiro etnógrafo da inteligência local: inventariou nomes e perspectivas, menos preocupado com a avaliação da qualidade das obras, mas sobretudo com a sua compreensão no contexto brasileiro.<sup>2</sup> Por isso não é estranho que seu nome seja lembrado como um dos críticos atuantes nos decênios de 30 e 40, ao lado de Sérgio Milliet e Geraldo Ferraz (Gonçalves, 1992, p. 35).

A literatura em geral e a poesia em particular foram matéria preferencial de atenção do sociólogo-crítico. No que se refere à produção sobre o Brasil, que nos interessa mais de perto, Bastide foi um leitor cuidadoso. Escreveu sobre autores consagrados, como Machado de Assis e José de Alencar; comentou a produção modernista de Mário e Oswald de Andrade; não esqueceu a geração de 30, como Drummond e Bandeira; interferiu no debate da época resenhando livros no calor da hora. De sua pena, poucos escaparam. José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Orígenes Lessa, Augusto Frederico Schmidt e uma infinidade de outros nomes conheceram umas linhas do crítico. Em relação aos artistas plásticos propriamente ditos, analisou obras de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Reboló, Segall e outros.

Em linhas gerais, o que chama a atenção nessa produção crítica é o seu caráter sociológico, o que permite traçar vários pontos de aproximação entre esses textos e a crítica realizada por Sérgio Milliet, um dos autores mais citados por ele.<sup>3</sup> A arte é lida tendo em vista a compreensão da cultura brasileira mais ampla; isto é, a crítica de arte

encontra-se irremediavelmente ligada à análise cultural.<sup>4</sup> Se a visada sociológica marca a crítica de arte feita por Bastide, é preciso observar que ele se manteve alerta aos limites explicativos da sociologia da arte, como revela o seu diálogo com Sérgio Milliet. Bastide chama a atenção do amigo para os perigos do excesso de sociologia na crítica, ainda que confirme a importância da dimensão social na análise artística (Milliet, 1944; Bastide, 1944a).<sup>5</sup>

A matéria literária foi indiscutivelmente o alvo preferencial do Bastide-crítico. A partir do acompanhamento de textos e escritores, Bastide procurou pensar questões que o perseguiram sempre: a aculturação literária, a incorporação do negro à literatura brasileira, a mestiçagem estética e a formação da literatura brasileira.<sup>6</sup> Embora o vigor e importância da crítica literária do autor sejam reconhecidos pelos estudiosos, estrategicamente não será ela o alvo de atenção aqui. Para os propósitos deste texto, que visa recuperar o diálogo do crítico com o modernismo, a crítica de artes plásticas parece mais proveitosa. Primeiro, porque reduzida, o que permite uma apreensão de seu conjunto; segundo, porque raras vezes analisada pelos comentadores; finalmente, pois através dela o seu débito com Mário de Andrade e Sérgio Milliet ganha contornos mais nítidos.

Mário de Andrade estréia na crítica em agosto de 1927, quando ingressa no *Diário Nacional*, comentando artes plásticas, música e literatura; em 1928, faz também as vezes de cronista, função que exerce até 1932, quando o jornal é fechado (Andrade, 1976a). Pode-se dizer que desde o momento da estréia de Mário na crítica até o final dos anos 40, o grupo modernista exerce liderança no panorama crítico da cidade. Em 1938, quando Bastide chega à cidade, Sérgio Milliet é crítico de *O Estado de S. Paulo*, Lourival Gomes Machado está se lançando com a revista *Clima*, em 1941, e Luis Martins assina a “Crônica de Arte” do *Diário de S. Paulo*.

Bastide se aproxima imediatamente do grupo, e através dele é introduzido nos jornais e revistas, nas editoras, no Departamento de Cultura, enfim, no circuito cultural local. Não esqueçamos também que a universidade e sobretudo os membros do grupo Clima, em sua maioria alunos de Bastide — Antonio Candido, Lourival Gomes Ma-

chado, Gilda de Mello e Souza, Décio de Almeida Prado, Rui Coelho e outros —, facilitaram o contato do professor com o universo modernista (Pontes, 1998).<sup>7</sup>

A preponderância do grupo modernista na crítica de arte vem acompanhada da instalação de uma atmosfera francamente hostil à arte abstrata e, por conseguinte, da defesa do figurativismo como única modalidade legítima de fazer arte. O panorama crítico de São Paulo difere, neste período, do clima reinante no Rio de Janeiro, cuja figura de proa é Mário Pedrosa, mais sintonizado com as inspirações da arte abstrata e com as experiências de vanguarda.<sup>8</sup> A defesa da arte figurativa pelos críticos paulistas e a condenação da “aventura abstrata” ajustam-se com perfeição ao ideário nacionalista de sabor modernista (Arantes, 1991).

E Bastide entra no debate artístico da época afinado com o tom dominante da crítica modernista. Isto aparece claramente na escolha dos artistas comentados, nas referências frequentes aos críticos modernistas, na procura do Brasil na produção plástica, no silêncio em relação à arte abstrata e na defesa de uma crítica de arte que não se contente com a avaliação técnica da obra.<sup>9</sup>

Embora a produção de Bastide sobre artes plásticas não tenha sido volumosa, se comparada ao número de artigos escritos sobre literatura no mesmo período, não foi nada insignificante. Assim que chega ao Brasil, ele se lança no ensaísmo crítico com artigos mais gerais sobre arte e estética, como revela, por exemplo, “Pintura e mística” (Bastide, 1938). Este artigo reencontra o elogio da dimensão mística da arte e o interesse nas articulações existentes entre arte, mística e religião, móvel preferencial de boa parte de sua produção dos anos 20 e 30, como vimos. O mesmo entusiasmo com o misticismo, parente da experiência estética, criador de beleza e de introspecção. O mesmo desconforto em relação à arte moderna, ao impressionismo e ao cubismo. Se a mística é procura de unidade, vontade de reintegração, nos termos de Bastide, e a pintura é também “pesquisa e conquista de unidade”, ambas se encontram intimamente articuladas (*idem*).

Logo a seguir, a crítica de Bastide passa a se apoiar na reflexão sobre as feições particulares da

produção artística local e da estética brasileira. Ao lado do exame dos artistas propriamente ditos, é visível a sua preocupação em perseguir uma estética da cidade de São Paulo, uma estética da paisagem nacional e, sobretudo, uma estética afro-brasileira (Bastide, 1945a, 1947-48 e 1951).

Bastide examinou de perto as obras de Segall, Vicente do Rego Monteiro e Di Cavalcanti, atento aos retratos do Brasil que cada um deles pintou. Tomou como objeto de análise as paisagens brasileiras que impregnaram os quadros dos grandes pintores, como as dos três acima citados, e as esboçadas pelos pintores do Nordeste, como Lula Cardoso Aires, Cícero Dias, Prisciliano Lane. Não menos fascinado ficou com as “ambiências singelas” de Rebolo, sobretudo pelo que logravam espelhar dos “casarios dos arrabaldes, da simplicidade das formas, dos homens em atitude cansada”. A boa impressão causada pela “coloração mágica” do pincel de Graciano ficou registrada em alguns escritos (Bastide, 1941a, 1943, 1944b, 1944c, 1945b e 1946).

A temática modernista clássica — a paisagem, a cor local, o inventário de tipos nacionais etc. — foi retomada por Bastide na perfeição. Do mesmo modo, o seu repertório de artistas corresponde literalmente ao gosto dos críticos paulistas. Impossível não identificar no seu encantamento com Rebolo e Clóvis Graciano os ecos dos elogios de Mário à exposição da Família Artística Paulista, grupo do qual os artistas faziam parte, no famoso artigo de 1939.<sup>10</sup>

Se existe algum acorde dissonante na afinidade plástica e estética de Bastide com o grupo modernista, este é mais facilmente audível na preocupação recorrente do pesquisador francês com as marcas africanas na arte e na cultura brasileiras. Não que o tema fosse desinteressante para Mário e seu grupo, mas, de fato, a atenção aos temas africanos concorre de modo desigual com a enorme afinidade modernista com o universo indígena, não adquirindo neles a importância que assume nos textos críticos de Bastide.

As manifestações artísticas populares, com ênfase na contribuição negra e na estética dos candomblés, são temas caros à produção crítica de Bastide. Em um primeiro momento, esses assuntos

se introduzem no conjunto das preocupações do autor por meio da literatura disponível e dos artistas. Após 1944, com a primeira viagem ao Nordeste, a presença africana no Brasil adquire outra concretude em seus escritos: é cheiro, cor, música. A partir desta data, os anjos mulatos, as esculturas populares, o primitivismo, os pintores que se voltaram para os cultos africanos, a presença negra nas expressões estéticas brasileiras são imagens captadas *in loco* e imediatamente transpostas para os textos críticos (Bastide, 1944d, 1945c, 1949b, 1949c e 1951).

Ao gosto pela arte negra junta-se o interesse pelo barroco brasileiro, já demonstrado nos ensaios reunidos em *Psicanálise do cafuné* (Bastide, 1941b) e no registro da viagem nordestina, *Imagens do Nordeste místico em branco e preto* (Bastide, 1945d). Mas este interesse específico merece tratamento à parte. Afinal, trata-se de um ponto de inflexão no diálogo entre Bastide e os modernistas.

### **Minas, o barroco, o Aleijadinho**

Roger Bastide não integrou a famosa caravana modernista que, em 1924, percorreu as cidades mineiras. Nesta ocasião, outro estrangeiro andava por essas bandas: Blaise Cendrars (Amaral, 1997). Foi o poeta francês quem acompanhou Mário de Andrade, Oswald de Andrade e seu filho Nonê, Tarsila do Amaral, René Thiollier, D. Olívia Guedes Penteado e Gofredo da Silva Teles naquela que ficou conhecida como a “viagem de descoberta do Brasil”.<sup>11</sup> Como se sabe, Mário de Andrade já havia explorado as Minas Gerais em viagens anteriores, quando tem contato com a obra do Aleijadinho e com o barroco, que tanto o impressionaram. Em 1924, tratava-se de apresentar as maravilhas mineiras ao seu grupo e a um estrangeiro interessado nas coisas nacionais.

A descoberta do barroco e da arquitetura colonial mineira pelo grupo modernista nos anos 20 se institucionalizará, de certo modo, na década posterior, quando da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1937. A política cultural do órgão, dirigido por Rodrigo Mello Franco de Andrade, faz da região de Minas Gerais e do acervo arquitetônico e artístico do

século XVIII representantes máximos de nossa tradição cultural. Recuperar e preservar a arte colonial brasileira significava forjar uma história e uma memória para esta nação jovem; em suma, significava reinventar uma tradição. Nessa direção orientou-se a política de tombamentos do SPHAN, referendando o projeto de seu ilustre colaborador, Mário de Andrade.<sup>12</sup>

Bastide chega ao Brasil em um momento em que a arte barroca está na ordem do dia, não apenas do ponto de vista da política cultural como também no que diz respeito à renovação dos estudos sobre o tema. O seu interesse pelo assunto explica-se por seu empenho em conhecer o país — nesse sentido, como deixar de lado a “genuína” tradição cultural da nação, tal como apresentada por grandes intelectuais nacionais? O barroco permitia-lhe, também, enfrentar o tema dos contatos culturais, para o qual o intérprete já manifestara atenção em sua obra de 1935, *Éléments de sociologie religieuse*. Além disso, sua experiência anterior na França com a análise sociológica da literatura e da arte permitia-lhe continuar transitando em um domínio conhecido.

As manifestações artísticas nacionais ofereciam, assim, uma porta de acesso privilegiada para o entendimento desse país mestiço, de raízes coloniais e escravistas, porque se incluíam em um campo familiar para o sociólogo, que já se havia debruçado sobre a obra dos grandes escritores místicos e sobre as idéias de Gide, Proust e Mauriac. As artes brasileiras ofereciam ainda outras vantagens para o analista: permitiam flagrar — plasticamente, no caso do barroco — o sincretismo, sem o qual não era possível compreender o Brasil.

Os estudos sobre o barroco não se iniciam com o grupo modernista, embora na década de 20 conheçam nova orientação. Os comentadores insistem, com razão, que a entrada dos especialistas estrangeiros no debate nacional sobre o tema é responsável pelo seu adensamento (Pontes, 1998; Gomes Jr., 1998). É possível dizer que o famoso artigo de Hannah Levy, “A propósito de três teorias sobre o barroco” (1941), reorientou teoricamente as discussões ao apresentar as principais vertentes por meio das quais o barroco se constituiu como categoria estética: as representa-

das por Henrich Wolfflin, Max Dvorak e Leo Ballet. Os ensaios de Roger Bastide, publicados na mesma época, bem como os seus cursos sobre o tema na universidade, por sua vez, imprimiram solidez metodológica ao debate, na medida em que defendiam, e comprovavam, o alcance da explicação sociológica.<sup>13</sup>

Se é verdade que Bastide é responsável por uma inflexão no debate sobre o barroco brasileiro, parece impossível desconsiderar o diálogo estreito que ele estabelece com a tradição intelectual local e sobretudo as afinidades existentes entre as suas reflexões e as de Mário de Andrade quando o assunto é o barroco e Aleijadinho, ponto sobre o qual Antonio Candido já chamara a nossa atenção (Mello e Souza, A.C., 1993, p. 103).

As primeiras reflexões de Mário de Andrade sobre o barroco foram publicadas em 1920 na *Revista do Brasil* (n<sup>os</sup> 51, 52, 53 e 54), numa série de quatro artigos intitulada *Arte religiosa no Brasil* (reunidos em livro em Andrade, 1993). Nessas considerações iniciais sobre a arquitetura religiosa mineira, Mário enfatiza as particularidades da expressão barroca em Minas, na qual teria ocorrido, segundo ele, uma “estilização do estilo” barroco e uma incorporação da orientação barroca no próprio plano do edifício e não somente nos elementos decorativos, como de costume. Exaltando as potencialidades do barroco brasileiro — que teria assumido, aqui, a “proporção de um grande estilo” —, Mário insiste na apropriação positiva, e original, que as Minas Gerais fizeram do cânon barroco. Daí definir as obras de arte coloniais como “genuinamente nacionais” (Andrade, 1993 [1920], pp. 84-89).

Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, é objeto de reflexão detida em texto de 1928, publicado em *O Jornal*, em edição especial sobre Minas Gerais.<sup>14</sup> Neste ensaio, Mário de Andrade deixa claro que a marca original do barroco mineiro deveu-se à presença do negro e do mulato nesta sociedade, que “abrasileirou a coisa lusa”. O Aleijadinho é a “solução brasileira. É o mestiço e é logicamente a Independência” (Andrade, 1984a [1943], pp. 41-42). Nestas páginas, Mário ensaia uma reflexão sociológica sobre as condições de classe dos mulatos na Colônia e a sua presença nas

artes brasileiras. Além disso, chama a atenção para o fato de que o momento de maior brilho da arte do Aleijadinho coincide com a decadência econômica das minas. O Aleijadinho, o artista mulato que imprimiu originalidade à nossa arte, é por isso mesmo o nosso mais autêntico exemplar nacional, vaticina Mário. Só que não foi reconhecido pelos estrangeiros que nos visitaram: Saint-Hilaire, Spix e Martius, Rugendas, Burton. O Aleijadinho, afirma o poeta modernista, “não teve o estrangeiro que ... lhe desse gênio” (*idem*, p. 26).

Na década de 40, Bastide irá preencher a lacuna deixada pela frase de Mário, não apenas reconhecendo a genialidade do escultor, mas dedicando a ele atenção em cursos e artigos. Sobre o barroco, Bastide defende de imediato que a sua transformação nas Américas deve ser compreendida em termos sociológicos: “é um problema de distância; e é também uma questão de contato de raças” (Bastide, 1941b, p. 22). A distância da metrópole e dos núcleos populacionais, bem como o cruzamento de influências lusas e africanas, concorreram para a modelagem de uma forma artística única entre nós. Além disso, as condições econômicas do período — marcado pela decadência da riqueza — permitem o estabelecimento de uma lei geral da estética sociológica: não é a economia que favorece as artes, mas, ao contrário, é o ócio o elemento propiciador da exuberância artística (Bastide, 1941b, p. 8; Mello e Souza, G., 1980, p. 22).

De modo geral, diz Bastide, na Colônia a arte portuguesa foi pouco modificada pela africana, já que a rígida estratificação social do período apartava negros e brancos. Ao lado disso, para ascender na escala social, o negro media-se pelo padrão branco. Apesar das condições extremamente desfavoráveis à manutenção das marcas africanas, a influência do homem de cor se insinua, por exemplo, nas esculturas de santos. As impressões africanas ficaram gravadas na arte colonial, em meio aos fortes sinais europeus, como também se protegeram da “contaminação dos brancos” em certos redutos, sobretudo nos grupos e nas associações religiosas. Mais uma vez, a discussão que Bastide propõe da mestiçagem traz, como correlata, a reflexão sobre a resistência: se

houve “mestiçagem estética”, houve também “resistência estética” que pode ser aferida de modo inequívoco no campo das manifestações religiosas, através da música, dos cantos, dos rituais (Bastide, 1941b, nota 41).

Ao propor uma sociologia do barroco no Brasil, Bastide insiste que o estilo em questão só pode ser analisado a partir da compreensão de uma série de transformações que assolaram a Europa do período, nos planos religioso e político. O barroco é, para Bastide, uma transformação do estilo renascente que corresponde a uma ampla gama de mudanças ocorridas nas esferas da estrutura social e das representações coletivas. A reordenação do poder papal e do mundo católico através do Concílio de Trento, assim como a nova forma de centralização política exemplificada pelo absolutismo, permitem que entendamos suas duas expressões mais evidentes, fruto da acomodação de sensibilidades religiosas distintas: o barroco religioso (na Itália e na Espanha, por exemplo) e o civil, encontrável nos países protestantes (Bastide, 1941b, p. 41).

A despeito da manutenção de uma série de traços comuns — sem os quais não se poderia falar em um barroco —, o estilo adaptou-se às realidades mais variadas, na Europa e no Novo Mundo. Na sociedade brasileira, marcada por baixas densidades demográficas, pela distância da metrópole, pelo trabalho escravo, pela estratificação racial, pelo latifúndio, pelas diferenças entre litoral e sertão e por uma Igreja livre da tentação protestante e pautada no trabalho da catequese, o barroco passou por um processo de sucessivas adaptações, aponta Bastide. No Brasil, vingou um barroco mais atrasado em relação ao da Europa (a introdução do borromínico praticamente não aconteceu), mais pobre do ponto de vista do ornamento exterior (sua decoração triunfa nos interiores), e que desconhece um traço essencial do barroco metropolitano: a subordinação das partes ao todo. Diante da escassez de recursos, as construções foram sendo feitas ao poucos, por diferentes grupos, que imprimiram marcas variadas no plano e na decoração dos edifícios. Isto para não falar nos lugares reservados a negros e brancos nessas construções, traço particular de nossas igrejas barrocas (Bastide, 1941b, pp. 46-50).

Mas o Brasil não conheceu um só barroco, mostra Bastide. Às civilizações opostas do Nordeste e de Minas corresponderam diferentes estilos barrocos. Na sociedade dispersa do Nordeste, a Igreja funciona como centro unificador das famílias patriarcais, definindo-se por essa razão como uma *igreja de sacristias*. Em Minas, a Igreja reflete as disputas das confrarias e a estrutura de uma sociedade urbana, com luta de classes e de camadas sociais: brancos contra mulatos, mulatos contra negros, nacionais contra portugueses etc. Por isso aí, temos uma *igreja de confrarias*, de festas religiosas e procissões (Bastide, 1941b, p. 51, e 1945d, pp. 20-22).

Ao Aleijadinho, Bastide dedicou um ensaio curto e algumas aulas. Em “O mito do Aleijadinho”, o analista envereda no plano das representações coletivas que espreitam os grandes artistas através das grandes mitologias construídas ao redor deles: a surdez de Bethoven, a cegueira de Homero etc. O Aleijadinho tampouco escapou da sina que persegue os artistas-heróis, indica Bastide: a imagem do gênio que não possuía cultura e formação; o indivíduo marginal à sociedade — no caso, um mulato no seio da sociedade escravocrata — e, o que é fundamental, um ser condenado pela doença (Bastide, 1941b, p. 15). Ao tirar os véus que recobrem a figura do artista-místico, observa Bastide, é possível olhar diretamente para a sua obra, separando os valores estéticos dos biográficos. A partir da análise da produção do artista, realizada na parte final de seu curso na USP sobre estética, Bastide contesta as teses críticas dominantes que colocavam o Aleijadinho como criador de um estilo original. O novo barroco brasileiro, pondera ele, foi importado e aqui modificado (Mello e Souza, G., 1980, p. 26).

Não parece difícil enxergar pontos de convergência nas teses defendidas por Roger Bastide e Mário de Andrade a respeito do barroco e do Aleijadinho, ainda que o movimento das análises seja distinto: Mário, mais familiarizado com os comentários críticos livremente lançados nos textos, encompassados por um tom de crônica; Bastide, mais sensível ao trato sociológico do material artístico e às possibilidades de fundamentação de uma sociologia do barroco. Bastide endossa a

opinião de Mário de que são a presença do mulato e a estrutura social (e racial) do país que dão ao barroco entre nós feição particular. Isto quer dizer que a “originalidade” do estilo brasileiro, destacado pelos dois intérpretes, não descarta, evidentemente, a importação de modelos adventícios. Compreender a originalidade do barroco brasileiro, para Mário e Bastide, significa descartar, em primeiro lugar, a idéia de que houve aqui criação autônoma e, em segundo lugar, e na direção inversa, a idéia de que na Colônia teria se dado mera cópia do padrão metropolitano. Por originalidade, nos termos dos dois autores, entendamos solução original, ímpar, a partir das contribuições africana e portuguesa. A obra do Aleijadinho exemplifica este processo de constituição de uma arte genuinamente nacional: a nossa solução é a do mulato, capaz de transformar a herança lusitana. A nossa originalidade está dada, então, pela mistura de civilizações, pela mestiçagem racial, cultural, estética.<sup>15</sup>

É verdade que Mário ainda está por demais preso às determinações da doença na produção do Aleijadinho, o que Bastide literalmente desconsidera. Mas também é fato que o modernista lança pistas na direção de uma compreensão sociológica do barroco — ao tentar pensar o lugar do mulato na sociedade colonial — que Bastide irá aprofundar. Também a grande contribuição do mestre francês para a discussão do barroco no Brasil — a desvinculação entre apogeu econômico e apogeu artístico — já havia sido sugerida por Mário, como procurei mostrar acima. Só que agora, pelas mãos de Bastide, ela ganha foros de lei geral: a atividade econômica não é a responsável pelo favorecimento das artes, ao contrário.

Estas afirmações não devem, contudo, nublar as distintas acepções de mestiçagem que regem as formulações de Bastide e de Mário. Para o primeiro, o composto mestiço forma-se pela justaposição (e não pela mistura) de diferentes legados culturais. Para o segundo, ao contrário, mestiçagem relaciona-se à idéia de síntese, de fusão. Só que síntese, nos termos de Mário, não se confunde com estabilidade, como revelam o caráter problemático de Macunaima<sup>16</sup> e o mulato descrito no ensaio sobre o Aleijadinho. Aí vemos como os mulatos não sinonimizam identidade estável; ao inverso, “o que

eles estavam era numa situação particular, desclassificados por não terem raça mais. Nem eram negros sob o bacalhau escravocrata, nem brancos mandões e donos” (Andrade, 1984a [1943], p. 15). Além disso, estes sujeitos, “sem firmeza nenhuma de caráter”, coordenam suas ações pela lógica do individualismo e não pelos princípios da coletividade. Os mulatos, nas palavras de Mário, são “seres sozinhos” (*idem*, p. 16).

A atenção dada por Bastide às formas barrocas explica-se de várias maneiras: pela sua familiaridade interpretativa com a análise das formas artísticas e pelo que a solução barroca brasileira permitia entrever de nossas feições genuinamente nacionais, relacionadas à presença, e aos produtos, da mestiçagem. Mas as afinidades de Bastide com o barroco não terminam aí. É possível identificar uma predileção especial do intérprete pelo “cataclismo irracional do barroco”, nos termos de Gilda de Mello e Souza, um gosto pela forma retorcida da arquitetura barroca que, segundo ele, apela ao sonho, ao imaginário.

A predileção de Bastide pelas formas estéticas vicejantes na Colônia — o barroco e a estética afro-brasileira — revela a sensibilidade antropológica do intérprete para a apreensão das diferenças culturais, artísticas e estéticas. Gilda de Mello e Souza menciona, com acuidade, a elaboração de uma “estética pobre” em Roger Bastide, sensível à estética do cotidiano e aos fatos menores que compõem a vida social (Mello e Souza, G., 1980, pp. 33-34). Concordando com ela, eu poderia dizer que as formulações estéticas de Bastide, gestadas em solo místico e religioso, no trato com a obra dos grandes escritores em seu período de formação francês, encontram no Brasil uma inflexão antropológica — que Gilda de Mello e Souza já registra — sensível aos fenômenos religiosos e à presença negra no país.

### Leituras cruzadas

Não foram poucas as vezes que Mário de Andrade e Roger Bastide leram e comentaram os trabalhos um do outro. Sem pretender rastrear, nos limites deste texto, o conjunto destas “leituras cruzadas”, o que foi feito em outra ocasião (Peixoto,

1998), proponho o exame de um tema particular — mais especificamente, de uma controvérsia — que indica o aprendizado mútuo, a formação e reformulação de pontos de vista no ritmo de um debate prolongado.

O núcleo central da polêmica entre Mário e Bastide pode ser acompanhado através de três artigos publicados em 1941: “A modinha e Lalo”, “O desnivelamento da modinha” e “O desafio brasileiro”.<sup>17</sup> Neles, Mário manifesta suas discordâncias em relação ao pesquisador francês sobre as origens das manifestações populares nacionais e sobre as relações entre cultura popular e cultura erudita. No ensaio sobre o desafio, o poeta modernista tece considerações sobre *Psicanálise do cafuné*, destacando o texto sobre os duelos poéticos brasileiros como um de seus capítulos mais importantes. Bastide apresenta o desafio como “um momento de uma longa história” que remonta às lutas entre as duas metades antitéticas nas sociedades arcaicas, por exemplo, na China antiga. O caso brasileiro marcaria, segundo ele, um momento de individualização da justa literária, quando ela “deixa de ser instituição social para se tornar um gênero puramente estético” (Andrade, 1972 [1941], pp. 32-33). O problema maior da interpretação de Bastide, nos termos de Mário, é que ela endossaria a leitura de Câmara Cascudo, ao considerar o desafio como gênero literário que chega ao Brasil já definido, isto é, como forma ibérica importada, não devendo em nada às sociedades indígenas e africanas mais primitivas (*idem*, p. 272).

As discordâncias explicitadas nos outros dois textos têm como suporte as modinhas imperiais. Mário já havia apresentado o seu ponto de vista acerca da origem da modinha no prefácio escrito em 11 de abril de 1930 às suas *Modinhas imperiais* (Andrade, 1964 [1930]). As raízes erudita e européia da modinha são incontestáveis, mostra Mário. Só que, no Brasil, elas passaram à boca do povo. Quer dizer, trata-se de um exemplo “absolutamente raríssimo” de uma forma erudita que passou a popular (Andrade, 1976b [1934]).

Bastide, apoiado nas formulações estéticas de Charles Lalo em *L'art et la vie sociale* (1921), discorda do ponto de vista de Mário em relação



às modinhas em uma série de artigos publicados em *O Estado de S. Paulo*, “Estudos de sociologia estética brasileira”, e na “Introdução” escrita para *Psicanálise do cafuné*. Mostra Bastide que o fenômeno de adoção pelo povo de formas eruditas — que Lalo denominou “desnivelamento estético” — é absolutamente normal (Bastide, 1941b, p. 9). Apoiado em Lalo, reafirma a generalidade do des-nivelamento estético, o que implica a defesa da idéia de que a arte popular é, no limite, arte erudita desnivelada. Em suas palavras: “O povo não é criador, mas conservador. Toda a concepção romântica que se perpetua na ciência do folclore, essa crença numa arte espontânea, ingênua, jorrando da imaginação e da sensibilidade camponesas, precisa ser revista e corrigida” (*idem*, p. 10). Com esta afirmação, Bastide apresenta uma visão da origem das manifestações culturais populares antagônica à concepção militante e romântica de Mário em relação ao folclore, que endossa a definição das formas populares como formas criadoras.<sup>18</sup>

O interesse pelas manifestações culturais do povo, como se sabe, está presente na obra de Mário desde o começo. O compromisso com as descobertas populares e com a sua incorporação na literatura erudita se evidencia, por exemplo, no “Prefácio interessantíssimo” de *Paulicéia desvairada* (1922), em *Clã do jabuti* (1927) e, de modo mais acabado, em *Macunaima* (1928). A idéia de que o material popular é fonte para a criação culta traduz de modo exemplar a preocupação de Mário com o folclore nesta primeira fase de sua produção. Neste contexto, em que prega, através de sua própria obra, a passagem dos elementos folclóricos para o registro da arte erudita, com o objetivo de contribuir para a construção da cultura e do caráter nacional, o exemplo da modinha — que revela o movimento inverso — parece no mínimo estranho.<sup>19</sup>

Em um segundo momento de sua carreira, entretanto, a relação de Mário com o folclore se altera. A partir de 1929, a preocupação com a cultura popular transforma-se de fonte para a criação em motivação para a pesquisa. A viagem para o Nordeste em 1928-29 visa à coleta e ao registro de materiais que iriam compor a planejada obra *Na*

*pancada do ganzá*. Data desta época, também, o aprofundamento de suas leituras antropológicas, consideradas indispensáveis para uma maior fundamentação da problemática folclórica no Brasil. A partir de então, embora negue a definição de folclorista, milita em prol da transformação do trabalho com o folclore em prática científica. Tal militância pode ser observada não apenas nos textos (por exemplo, “A situação etnográfica no Brasil”, 1936), como também em sua atuação à frente do Departamento de Cultura de São Paulo, que dirige entre 1935 e 1938, onde cria a Sociedade de Etnografia e Folclore e promove cursos de formação de pesquisadores de campo.<sup>20</sup>

Em seus estudos da década de 40 sobre os cantadores nordestinos, Mário reavalia suas afirmações sobre a modinha como caso raro de des-nivelamento estético, reconhecendo explicitamente o seu débito com Roger Bastide. Em “O canto do cantador”, mostra como o cantador nordestino exemplifica um caso de desnivelamento folclórico, “para o qual o professor Roger Bastide me chamou a atenção” (Andrade, 1984b [1944], p. 384).

Mas o assunto não se esgota aí. Ao reunir artigos dispersos sobre folclore no livro *Sociologia do folclore brasileiro* (1959), Bastide retoma o debate com Mário e, neste momento, relativiza o ponto de vista esboçado no ensaio de 1941: Câmara Cascudo errou ao negar a inexistência do desafio no continente africano; Mário, por sua vez, embora tenha acertado ao contestar uma tradição única para o desafio, equivocou-se ao defender a tese de uma herança africana direta do desafio brasileiro. O folclore no Brasil, afirma Bastide, é essencialmente português, ainda que tenha sofrido influências ameríndias e africanas (Bastide, 1959, pp. 5 e 10).

A compreensão do folclore, na acepção de Bastide, só pode ser alcançada no interior da Sociologia, ou de uma “Antropologia sociológica”, que lance mão da história. O acompanhamento das tradições africanas e portuguesas no Brasil impõe o recuo à sociedade escravista. Aí, é possível observar que enquanto os portugueses trouxeram para o Brasil o seu folclore e sua organização social, os negros assistiram ao esfacelamento dos “quadros sociais do folclore”, isto é, à destruição das civilizações tradicionais africanas. Dito de outro modo, no

processo de constituição do folclore nacional, segundo Bastide, observa-se uma base original portuguesa, a qual se foram agregando elementos africanos e indígenas.

Ora, o que está em jogo nas formulações de Bastide acerca do folclore é a discussão do sincretismo que percorre a sua obra desde o começo, e que ganha contornos mais definidos quando ele se volta para o exame das religiões africanas no Brasil. Ao analisar o folclore afro-brasileiro, sua real fonte de preocupação quando o assunto é folclore, ele descreve um processo onde convivem, de modo tenso, folclores distintos, que se justapõem sem se interpenetrarem. A luta literária — centro do desafio — dramatiza o embate entre tradições culturais distintas, que se encontram, se interpelam, sem se fundirem. A idéia de embate cultural carrega consigo a noção de resistência, fundamental nas reflexões de Bastide sobre o sincretismo. O que se observa pelo exame do folclore brasileiro é um jogo de vida e morte entre culturas, em que as mais fortes — no caso, a portuguesa — têm maiores chances de manutenção. As civilizações ameríndias foram mais duramente destruídas entre nós; mesmo assim, alguns de seus elementos ainda povoam o folclore brasileiro. A cultura africana, por sua vez, conheceu situação paradoxal no contexto da sociedade escravista. Se, de um lado, a escravidão arruinou as civilizações tradicionais, de outro, “deixou uma porta aberta para o folclore”. Os curtos períodos de lazer nas senzalas e as confrarias religiosas que reuniam os negros permitiram a manutenção de elementos culturais africanos. No caso africano, verifica-se a justaposição da “arqueocivilização negra” e de um “folclore artificial imaginado pela Igreja” (Bastide, 1959, pp. 16-20).

Sincretismo, nesse contexto, significa justaposição de culturas que ocorre mediante processos não controláveis — por exemplo, os traços indígenas que foram redefinindo, com o tempo, os contornos do folclore português original — e processos deliberados — a resistência cultural. Neste último caso, a incorporação da cultura dominante é empreendida para fins de ascensão social — uma espécie de branqueamento por mimetismo cultural — e, de modo mais freqüente,

como estratégia de preservação da cultura dominada. A “máscara branca”, como um escudo, revela-se um meio eficaz de driblar o dominador, já que ela esconde o rosto negro, protegendo-o de ataques. Em um caso ou no outro, a idéia é que é sempre possível tirar as máscaras e recompor o perfil original. E aí reside a empreitada maior do intérprete diante das formações sincréticas: separar camadas superpostas, atento às sedimentações remotas e às alterações recentes no terreno.

### **O intérprete diante da cultura brasileira autêntica**

A obstinada procura modernista por uma expressão autenticamente nacional, que a obra e as pesquisas de Mário de Andrade traduzem de modo exemplar, encontra eco nas formulações de Roger Bastide acerca da arte e da cultura brasileiras. A preocupação com a autenticidade corresponde não apenas à busca de produtos genuinamente nacionais mas, também, ao cuidado com a postura do intérprete diante desses materiais. Trata-se da identificação de objetos verdadeiramente nossos e da constituição de um ponto de vista que permita alcançá-los.

A questão da autenticidade cultural — que diz respeito à constituição de uma identidade nacional do ângulo da cultura — coloca-se como um problema especialmente delicado em um país colonial que se desenvolveu a partir da importação, e da imposição, de modelos estrangeiros. O autêntico, nesse contexto, tanto para os modernistas quanto para Bastide, compreende a contribuição de legados culturais distintos que se mesclaram em diferentes momentos da história do país, e que produziram sínteses particulares, diferentes dos padrões primeiros que aqui chegaram. A originalidade, como vimos, corresponde à mescla cultural, à criação dotada de caráter próprio, não se confundindo, portanto, com “pureza” ou “cópia”.

Os riscos implicados nessa discussão referem-se à confusão do autêntico com o pitoresco ou com o exótico. Mário de Andrade, em vários momentos, tenta desfazer este equívoco. Na sua correspondência com Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, explícita o seu projeto de

“devoção ao Brasil”, que implica “dar uma alma ao país”, mas que não significa o cultivo de exotismos ou regionalismos (Andrade, C.D., 1982, pp. 5 e 23). Nos seus reclamos de sistematização de uma norma brasileira da língua, que ele próprio tenta utilizar em seus escritos, explicita a questão: “Sei principalmente que a minha língua de hoje cheira a caipirismo exótico para muita gente...” (*idem*, p. 24).

Um exemplo cabal da dissociação entre o pitoresco e a noção de autenticidade encontra-se no ensaio de Mário de Andrade sobre Machado de Assis (1939), cujo argumento é recuperado por Bastide em seu célebre artigo, “Machado de Assis, paisagista” (Bastide, 1940).<sup>21</sup> Mário enfatiza a contribuição de Machado à “alma brasileira”, considerando-o, ao contrário do movimento geral da crítica da época, “o exemplo mais perfeito de nossa civilização e de nossa gente” (Andrade, s/d. [1943], pp.107-108).

Se Mário anuncia o problema, Bastide irá demonstrá-lo em um ensaio que teve forte influência na crítica literária paulista.<sup>22</sup> A contrapelo das leituras sobre Machado e das afirmações do próprio escritor — que dizia, no *Memorial de Aires*, “não saber descrever nem pintar” —, Bastide vai rastrear a presença da paisagem na obra do autor. Embora ela pareça ausente, mostra o comentarista francês, está “terrivelmente presente”. Escapando da descrição romântica da natureza que freqüentemente a colava a um pano de fundo, de modo a exotizá-la, na obra de Machado a paisagem apresenta-se interiorizada, “dissimulada atrás dos homens”, auxiliando no desenrolar das ações (Bastide, 1940, pp. 31-32). Ao afirmar a presença da paisagem em Machado, Bastide está defendendo a presença do Brasil na obra do escritor, que não aparece ostensivamente descrito, mas que se encontra sutilmente expresso em pormenores, transposto nos coloridos tênues e em sensações delicadas. “Não conheço nada mais tropical”, afirma ele (*idem*, p. 4).

O exotismo, para Bastide, é definido como a visão das coisas do país com olhos de estrangeiro, risco do qual Machado escapa e do qual Bastide também quer escapar (Bastide, 1940, p. 5). O seu esforço permanente é alcançar uma compreensão

profunda da “alma brasileira” e, nesse sentido, os ensinamentos de Machado são valiosos. Como se aproximar do autenticamente nacional? Esta questão, objeto de preocupação dos modernistas, ganha em Bastide novas modulações. Afinal, trata-se de pensar as possibilidades do olhar do estrangeiro — que ele é — que não se confunda com um olhar de fora, preso às exterioridades e aos arremedos de autenticidade. Como incorporar, de fato, o elemento genuinamente nacional sem se contentar com os aspectos anedóticos? Os passos modernistas em direção ao Brasil — positivamente descrito em seu hibridismo e na genialidade da invenção mulata, que o Aleijadinho exemplifica — são seguidos por Bastide numa tentativa de aprendizado de brasilidade. Vejamos.

Na primeira pesquisa realizada em território nacional sobre a poesia afro-brasileira, publicada em 1943, Bastide vai tratar das dificuldades de constituição de uma poesia afro-brasileira original entre nós, diante da situação racial reinante no Brasil. Em um país onde inexistem barreiras legais entre indivíduos de cores diferentes — e onde, portanto, os conflitos são atenuados —, a possibilidade de ascensão do negro e do mulato se dá pela identificação com o universo cultural branco. Aos negros ficam então reservadas as manifestações do folclore, da poesia popular ou da sátira, já que a entrada no hemisfério da poesia culta exige adesão aos modelos dominantes (Bastide, 1973).<sup>23</sup>

Em semelhante contexto, Roger Bastide vai tentar localizar os ecos africanos na poesia realizada pelos negros e mulatos no Brasil desde o período colonial, abafados pelas grossas camadas de verniz europeu. Ainda que não pareça, existe, segundo ele, uma profunda diferença entre os trabalhos de brasileiros brancos e os de brasileiros de cor, baseada não somente na temática tratada, mas na “afetividade ou no espírito em que certos assuntos são abordados” (Bastide, 1973, p. 4). O pressuposto da existência de uma expressão literária peculiar aos negros baseia-se na crença em uma “psicologia diferencial do homem de cor”, em uma alma particular do negro e do mulato, da qual a literatura é uma das manifestações. Tal psicologia, evidentemente, não é entendida como algo intrín-

seco, mas como produto das condições sociais do meio e do momento histórico (*idem*, p. 8).

Esquadrinhar esse intrincado complexo afro-brasileiro por meio das marcas africanas deixadas na lírica, tal é a postura de Bastide diante do material literário. “Procuramos a raça na trama da obra escrita”, afirma ele. Isto é, o intérprete não se deve deixar iludir pelas aparências ou impressões primeiras do texto, se esforçando por encontrar por detrás da letra impressa, os traços profundos da personalidade literária do escritor, marcada por sua origem racial. Sob cada linha, diz ele, “há sentimentos reprimidos que deixaram rastros”, “ressonâncias em profundidade” que precisam ser auscultadas pelo analista.

E este fim só pode ser alcançado com o auxílio do método: é o método que permite entrever na obra escrita os complexos (religiosos, no caso dos estudos da década de 20, e raciais, no caso em questão) dos quais o escritor não tem consciência; é ele que permitirá ao sociólogo, auxiliado pela psicologia social, dirigir-se ao impulso criador do texto, capaz de iluminar a “verdadeira poesia afro-brasileira”, na qual se mesclam, “num lirismo novo, as palavras mágicas da África e as doces palavras portuguesas, a música do escravo negro e a do senhor branco” (Bastide, 1973, pp. 41-42).<sup>24</sup> A literatura revela de forma exemplar, segundo Bastide, o drama do africanismo reprimido no Brasil, que se apresenta sutilmente mascarado nos textos poéticos. Esta alquimia literária capaz de metamorfosear imagens e símbolos, esta música africana em surdina, é que dão a originalidade da poesia afro-brasileira.<sup>25</sup>

Em outro ensaio, “A incorporação da poesia africana à poesia brasileira”, Bastide toma um ponto de partida oposto ao do texto anterior — sua análise agora se baseia na literatura produzida por brancos —, mas o seu problema permanece o mesmo: investigar a mestiçagem literária e a sua cara-metade permanente, a resistência africana. Percorrendo a nossa literatura desde o período colonial, Bastide mostra como o negro é tema literário desde sempre, embora somente com o modernismo a poesia negra seja de fato incorporada à poesia brasileira. Na produção das décadas de 20 e 30 é que se dá “o momento da incorporação

verdadeira, o momento da África pura” (Bastide, 1997 [1946], p. 53). Mas, atenção, ao destacar a presença africana na literatura modernista, Bastide adverte para as diferenças existentes entre os fenômenos afro-brasileiros, os afro-americanos e os puramente africanos. O que a poesia brasileira canta, mostra o autor, “é o momento saboroso do sincretismo” (*idem*, pp. 40-41).

Diante desse quadro, qual é a direção a ser seguida pela análise, para que se descole das aparências e alcance o sentido profundo do sincretismo, ou a “incorporação verdadeira” da África? A interpretação parte do “menos ao mais puramente brasileiro”, mostra Bastide, e tenta captar o processo pelo qual os poetas procederam a esta incorporação. Os modernistas vão buscar nos temas afro-brasileiros “o exotismo no interior da terra exótica”, quer dizer, vão procurar o diferente dentro do próprio país, capaz de produzir uma sensação de *dépaysement*. Este elemento diferenciado é justamente a África no Brasil (Bastide, 1997 [1946], pp. 49-50).

Seguindo atentamente a trilha modernista, Bastide vai definindo o percurso da sua interpretação sobre o país e o seu próprio percurso como intérprete. Estrangeiro, engajado na superação de uma visão postíca do país — o que implica a interiorização do complexo afro-brasileiro —, Bastide se vê diante de uma posição analítico-interpretativa peculiar. Se os modernistas estavam diante de um “exotismo de segundo grau”, nos termos de Bastide, ele teria de lidar com uma espécie de exotismo em grau superior, já que o Brasil, para ele, era sinônimo de exótico com letra maiúscula. Nesse sentido, a sua posição supõe uma radicalização da busca modernista: a procura da África no Brasil, no seu caso, é, de fato, a procura do “exótico do exótico”, do “outro do outro”.

A definição de uma perspectiva é construída, no caso de Bastide, com o auxílio de um jogo especular, que desloca permanentemente o sujeito da observação: o francês olha a África do Brasil e, vice-versa, o Brasil da África. É preciso deixar claro que quando Bastide fala da “África no Brasil” ele não a está opondo ao sincretismo. Mestiçagem e resistência, como afirmei anteriormente, representam duas faces de uma mesma moeda ou, dito de

outro modo, trata-se de pensar o Brasil como termo mediador em uma relação triádica que envolve Brasil, África e Europa, ou mestiços, negros e brancos.

Este é o campo de observação de Bastide no Brasil: o triângulo África, Europa e Brasil, sendo este último termo definido como o lugar da barganha dos dois sistemas simbólicos, africano e europeu. Mas como essa barganha se deu, aqui, de modo assimétrico, o que se observa no produto híbrido obtido é a preponderância branca, ocidental, e o obscurecimento das marcas africanas. A escolha de ferramentas metodológicas eficazes e a seleção de recortes temáticos adequados permitem a compreensão dos sucessivos arranjos que operam no interior desse triângulo.

O folclore, o barroco e a literatura permitem a Bastide olhar para o país a partir da trama sincrética, isto é, da concorrência desigual entre os dois sistemas culturais: o branco/europeu — que nos três casos constitui o fundamento do composto sincrético — e o negro, que luta para ferir a camada dominante e impor os seus valores. A religião, por sua vez, vai oferecer ao intérprete um ângulo de observação inusitado. Reduto privilegiado da reação africana, os cultos afro-brasileiros permitem iluminar o pólo da resistência africana. Desse modo, possibilitam ao cientista a decantação da África a partir da composição mestiça. Ou seja, no exemplo religioso, ao contrário dos demais, a grade sobre a qual irão se apoiar todas as demais contribuições é negra. As religiões afro-brasileiras talvez sejam as únicas manifestações culturais capazes de inverter o sentido de acomodação das camadas que compõem a totalidade sincrética: aí, a contribuição negra é a base, o solo fundamental. Por esse motivo, oferecem ao intérprete o caminho preferencial para a apreensão da África no Brasil.

A identificação e a compreensão dos objetos verdadeiramente nacionais — os compostos sincréticos — só se viabilizam pela definição de um ponto de vista que permita alcançá-los. O que os modernistas ensinam a Bastide é que o acesso ao “outro” (ou ao “outro do outro”) autêntico, original, depende de um esforço de *conversão* do intérprete. Ao comentar a obra de Cassiano Ricardo, Basti-

de tematiza esse processo de conversão, ou de incorporação, único capaz de permitir a ultrapassagem do exotismo:

Essas coisas do Além-Atlântico serão inscritas, daí por diante, em um novo lirismo [...] Mas o exotismo será apenas um momento, e este passará. Pois supõe uma dualidade, um afastamento social. Postula uma oposição de cores. O brasileiro reagirá, portanto, mas ao reter o elemento exótico, colocar-se-á *dentro dele* [...] e tirará a poesia afro-brasileira *desse leite da África transformado em seu próprio sangue* (Bastide, 1997 [1946], pp. 50-51; grifos meus)

O problema da busca de um corpo e de uma alma do Brasil — autênticos, verdadeiros — liga-se ao problema íntimo da descoberta da própria identidade do intérprete. Esta foi a busca desesperada de Mário de Andrade e do modernismo, indica Anatol Rosenfeld (1996, pp. 188-189): a procura da sinceridade da expressão, que se liga imediatamente à procura da autenticidade cultural da nação e da identidade do analista.

Bastide manteve-se sensível a este problema discutindo-o na “introdução” aos seus *Estudos afro-brasileiros*, quando descreve a primeira etapa de seu “itinerário de pesquisador europeu nos trópicos” como uma “crise de consciência”. Tal crise leva-o à conclusão de que somente uma “modificação total das categorias lógicas” que possuía como europeu poderia levá-lo a uma compreensão do Brasil. Foi preciso, mostra ele, “que me deixasse penetrar por uma civilização diferente da minha”, de modo que a compreensão pudesse emergir de dentro, e não do exterior (Bastide, 1973, pp. 10-11).

A segunda etapa de seu itinerário, tal como ele o descreve, define-se pelo “encantamento” da descoberta, advindo da compreensão de um universo distinto, do desvendamento de sistemas simbólicos originais. Esta etapa coincide com a iniciação de Bastide ao candomblé, em sua segunda viagem ao Nordeste, em 1959. A incorporação do “outro” a que ele aludia metaforicamente adquire agora foros de literalidade. A conversão, que em suas conversas com o crítico era

definida como “poética”, expressão do mergulho na realidade estudada, efetiva-se agora como “conversão religiosa”.

Mas, ao tornar-se africano no Brasil (*africanus sum*), Bastide, longe de resolver o seu problema identitário, incorpora — também no sentido religioso do termo — a multiplicidade mesclada do eu, numa espécie de paráfrase de Mário de Andrade: “sou trezentos, trezentos e cinquenta”. A conversão não apazigua a consciência dilacerada do eu plural: ao Bastide-protestante, ao místico, ao *double* de poeta e crítico de arte, ao sociólogo do método e do estabelecimento de leis gerais, agrega-se agora o Bastide-africano, adepto do candomblé.

## NOTAS

- 1 Toda a produção crítica de Bastide encontra-se reunida no Arquivo Roger Bastide, no Instituto de Estudos Brasileiros da USP.
- 2 Prefaciando a 2ª edição de *Poetas do Brasil*, Antonio Candido enfatiza o caráter pouco opinativo da crítica de Bastide, que procurava mais verificar do que avaliar: “É que para ele, crítico, mas sobretudo sociólogo, o texto é um feixe de significados e de sinais que, se forem válidos, justificam o interesse.” (Bastide, 1997 [1946], p. 13).
- 3 Os autores mais estudados e comentados por Bastide são, por ordem e frequência de aparição: Lévi-Strauss; Gide; Gilberto Freyre; Gurvitch; Sérgio Milliet e Augusto Comte; Herskovits e Arthur Ramos; Durkheim, Halbwachs e Sartre; Proust (Ravelet, 1994, p. 3).
- 4 Mais uma vez, Antonio Candido Mello e Souza (1993) chama a atenção para a visão sociológica responsável pelo tom dominante de toda a produção de Bastide sobre arte e literatura brasileiras.
- 5 Sobre o diálogo entre Sérgio Milliet e Roger Bastide, cf. Campos (1996, cap. IV).
- 6 Amaral, G. (1995), ao analisar esta produção crítica de Bastide, nota a sua preocupação em compreender o processo de formação da literatura brasileira e a sua busca da manifestação literária autenticamente nacional.
- 7 Não apenas a USP permitiu a saída de Bastide para a vida intelectual extra-universitária, como também Bastide trouxe os intelectuais não-acadêmicos para a sala de aula. Exemplo disso foi o convite para Mário participar de alguns de seus cursos na USP, como mostra a correspondência do poeta com Oneyda Alvarenga. Em 1940, Mário leu a conferência de Oneyda “A influência negra na música brasileira” em um curso de Bastide na USP (Alvarenga, 1983, pp. 259-260).
- 8 Sobre o panorama da crítica de arte em São Paulo no período, veja, entre outros, Gonçalves (1992), Zanini (1991) e Lourenço (1990).
- 9 Bastide (1949a, p. 2) defende o que ele diz ser a “crítica literária” da obra de arte, que ao invés de se deter nas modalidades da técnica e da fatura artísticas, lança mão da História, da Etnografia e da Sociologia. A estética não se reduz a uma técnica, diz ele: “é toda uma cultura”.
- 10 Sobre o impacto causado pelo artigo de Mário na época, cf. Pontes (1998, p. 72).
- 11 Veja a “Introdução” de Telê Ancona Lopez (Andrade, 1976a). Sobre o “eterno retorno” das descobertas do Brasil, dentre as quais se inclui a modernista, cf. Meyer (1993).
- 12 Rubino (1991, pp. 113-115) mostra como o grosso dos tombamentos feitos pelo órgão nas suas três primeiras décadas de existência dirigiu-se para os bens históricos e artísticos da Colônia. Quase nenhuma atenção mereceram os legados do Brasil Imperial ou da Primeira República. A ligação de Mário de Andrade com o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) tem início em 1936, quando redige, a pedido de Gustavo Capanema, o anteprojeto que serviu à sua criação, e continua até a morte do escritor (Frota, 1981).
- 13 Os primeiros ensaios de Bastide sobre o barroco foram reunidos em *Psicanálise do catinê*. Para um apanhado de seus primeiros cursos sobre estética, cf. Mello e Souza, G. (1980).
- 14 Republicado em 1935 em *Aleijadinho e Álvares de Azevedo*, com o título “O Aleijadinho e sua posição nacional”, e em *Aspectos das artes plásticas no Brasil* (Andrade, 1984a [1943]).
- 15 Não devemos esquecer que em 1936 Gilberto Freyre dedica alguns parágrafos de seu *Sobrados e mucambos* ao artista, fazendo observações inspiradas em Mário de Andrade, como ele próprio reconhece. O sentido brasileiro e plural da obra do Aleijadinho é sublinhado por Freyre, que destaca também, só que com outras palavras, a mesma originalidade da invenção mulata afirmada por Mário e depois por Bastide.
- 16 Nas palavras de Alfredo Bosi: “No entanto, não há em *Macunaima* a contemplação serena de uma síntese. Ao contrário, o autor insiste no modo de ser incoerente e desconstruído desse ‘caráter’ que, de tão plural, resulta em ‘ser nenhum’” (*in* Andrade, 1988 [1928], p. 178).
- 17 Os dois primeiros artigos, publicados originalmente nos *Diários Associados*, em 28/1 e 6/2/1941, foram reunidos no volume *Música, doce música* (Andrade, 1976b [1934]). “O desafio brasileiro” (23/11) foi republicado em *O empalhador de passarinhos* (Andrade, 1972 [1941]).
- 18 Sobre as concepções folclóricas de Mário de Andrade, veja Lopez (1972), especialmente o capítulo 2, “O verde folclore”. Gilda de Mello e Souza (1979, p. 31), ao comentar a polêmica entre os autores, sugere, com

razão, que a dificuldade de Mário em aceitar a generalidade do desnivelamento estético deve-se ao seu compromisso com a valorização da cultura popular.

- 19 Florestan Fernandes (1946) mostra como a defesa feita por Mário do aproveitamento erudito das formas populares e, portanto, do estreitamento das distâncias entre arte erudita e cultura popular encontra-se a serviço da busca de um caráter nacional.
- 20 Discutindo a formação antropológica de Mário, Telê A. Lopez mostra a importância das leituras de Tylor, Frazer e Lévi-Bruhl em sua obra, sobretudo a idéia de que os fatos folclóricos se explicam pelos ritos de vegetação, como sugere Frazer (Lopez, 1972, pp. 86-91). Para uma discussão mais ampla do campo dos estudos do folclore no Brasil e do lugar de Mário de Andrade em seu interior, ver Vilhena (1997). Sobre a Sociedade de Etnografia e Folclore, cf. Rubino (1995) e Soares (1983).
- 21 Antonio Candido Mello e Souza (1993, p. 103) lembra as afinidades existentes entre Bastide e Mário quando o assunto é o autenticamente nacional. Para os dois autores, a prova de autenticidade não se confunde com o pitoresco, o que talvez configure, nas palavras do crítico, uma "certa interinfluência dos dois autores".
- 22 Nas palavras de Antonio Candido: "Este ensaio, somado a outros do mesmo autor, bem como ao seu ensino e ao seu convívio, teve muito influência em mim, coisa que custei a perceber. Quando o reli há tempos, depois de muitos anos, senti que foi uma das fontes de várias idéias que estão na base de minha concepção de literatura brasileira. Os pontos de vista de Bastide se incrustaram de tal modo na minha mente, que perdi a noção de quanto lhe devo." (Mello e Souza, A.C., 1993, p. 105).
- 23 Bastide compara, em diversos momentos, a situação brasileira à norte-americana. Nos EUA, onde a poesia encarnaria o "gênio da raça", seria possível a constituição de uma poesia negra, devido à estrutura social norte-americana.
- 24 Bastide deixa claro que, para atingir o objetivo proposto, é necessária a colaboração do método sociológico, para o qual a literatura fornece um "repertório das representações coletivas de uma época"; da Psicologia, já que se trata de sondar a psicologia de um grupo social, e da crítica literária, na medida em que o estudo pode auxiliar o crítico na formulação de juízos de valor (*idem*, pp. 8-12).
- 25 Maria Isaura Pereira de Queiroz observa com acuidade que, nesse rastreamento dos poetas afro-brasileiros, Bastide deixa Mário de Andrade de lado. Não teria ele enxergado os traços afro-brasileiros de Mário? Este "esquecimento" revela que ele também operou com "as sinuosidades da linha de demarcação étnica no Brasil" que embranqueceu Mário. Cf. Queiroz (1993, p. 121).

## BIBLIOGRAFIA

- ALVARENGA, Oneyda (org.). (1983), *Mário de Andrade — Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo, Duas Cidades.
- AMARAL, Aracy. (1997 [1970]), *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. Rio de Janeiro, Editora 34/FAPESP, edição revista e ampliada.
- AMARAL, Glória C. (1995), "Roger Bastide au *Mercure de France*". *Bastidiana*, 10/11: 23-34.
- ANDRADE, Carlos Drummond de (org.). (1982), *A lição de amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro, José Olympio.
- ANDRADE, Mário de. (1928), "Aleijadinho: posição histórica". *O Jornal*, Rio de Janeiro, edição especial sobre MG.
- \_\_\_\_\_. (1964 [1930]), *Modinhas imperiais*. São Paulo, Martins.
- \_\_\_\_\_. (1972 [1941]), *O empalhador de passarinhos*. São Paulo, Martins.
- \_\_\_\_\_. (1976a), *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê A.Lopez. São Paulo, Duas Cidades.
- \_\_\_\_\_. (1976b [1934]), *Música, doce música*. São Paulo, Martins.
- \_\_\_\_\_. (1984a [1943]), *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo, Itatiaia/Edusp.
- \_\_\_\_\_. (1984b [1944]), *Os cocos*. Introdução, organização e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo, Duas Cidades/Pró-Memória/INL.
- \_\_\_\_\_. (1988 [1928]), *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica de Telê P.A. Lopez, Collec. Archives. Brasília/São Paulo, CNPq/IEB-USP.
- \_\_\_\_\_. (1993 [1920]), *A arte religiosa no Brasil*. 2ª ed. São Paulo, Experimento/Giordano.
- \_\_\_\_\_. (s/d. [1943]), *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª ed. São Paulo, Martins.
- ARANTES, Otilia. (1991), *Mário Pedrosa, itinerário crítico*. São Paulo, Scritta Editorial.

- BASTIDE, Roger. (1938), "Pintura e mística". *Revista do Arquivo Municipal*, vol. V, setembro.
- \_\_\_\_\_. (1939), "État actuel des études afro-brésiliennes". *Revue Internationale de Sociologie*, 47 (1-2).
- \_\_\_\_\_. (1940), "Machado de Assis, paisagista". *Revista do Brasil*, vol. III, 29.
- \_\_\_\_\_. (1941a), "Casa Branca". *O Estado de S. Paulo*, 19/11/1941.
- \_\_\_\_\_. (1941b), *Psicanálise do cafuné*. Curitiba, Guáira.
- \_\_\_\_\_. (1943), "Exposições de pintura". *Diário de S. Paulo*, 18/6/1943.
- \_\_\_\_\_. (1944a), "Carta sobre a crítica sociológica". *O Estado de S. Paulo*, 25/11/1944.
- \_\_\_\_\_. (1944b), "O oval e a linha reta". *O Estado de S. Paulo*, 29/5/1944.
- \_\_\_\_\_. (1944c), "Alguns pintores do NE". *Diário de S. Paulo*, 28/4/1944.
- \_\_\_\_\_. (1944d), "Escultura popular brasileira". *O Estado de S. Paulo*, 19/7/1944.
- \_\_\_\_\_. (1945a), "Sobre a estética da paisagem". *O Estado de S. Paulo*, abril.
- \_\_\_\_\_. (1945b), "A propósito de algumas exposições de pintura". *Diário de S. Paulo*, 6/11/1945.
- \_\_\_\_\_. (1945c), "O anjo mulato". *O Estado de S. Paulo*, 15/12/1945.
- \_\_\_\_\_. (1945d), *Imagens do Nordeste místico em branco e preto*. Rio de Janeiro, O Cruzeiro.
- \_\_\_\_\_. (1946), "Os últimos quadros de Lula". *Diário de S. Paulo*, 28/6/1946.
- \_\_\_\_\_. (1947-48), "Ensaio sobre uma estética afro-brasileira". *O Estado de S. Paulo*.
- \_\_\_\_\_. (1949a), "Pintura... e muita literatura". *Artes Plásticas*, maio-jun.
- \_\_\_\_\_. (1949b), "Um jovem pintor da Bahia: Carlos Bastos". *O Estado de S. Paulo*, 3/5/1949.
- \_\_\_\_\_. (1949c), "E. Colson". *O Estado de S. Paulo*, 17/7/1949.
- \_\_\_\_\_. (1951), "Estética de S. Paulo I, II e III". *O Estado de S. Paulo*, junho.
- \_\_\_\_\_. (1959), *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo, Anhembi.
- \_\_\_\_\_. (1973), *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo, Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. (1997 [1946]), *Poetas do Brasil*. 2ª ed. (org. e notas de Augusto Massi). São Paulo, Duas Cidades/Edusp.
- BRAGA, Maria Lucia. (1994), *A Sociologia pluralista de Roger Bastide: um itinerário*. Brasília, dissertação de mestrado, UnB.
- CAMPOS, Regina Salgado. (1996), *Ceticismo e responsabilidade — Gide e Montaigne na obra crítica de Sérgio Milliet*. São Paulo, AnnaBlume.
- FERNANDES, Florestan. (1946), "Mário de Andrade e o folclore brasileiro". *Revista do Arquivo Municipal*, 106.
- FROTA, Lélia Coelho (org.). (1981), *Cartas de trabalho, correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945)*. Brasília, MEC/SPHAN/Pró-Memória.
- GOMES JR., Guilherme S. (1998), *Palavra peregrina: o barroco e o pensamento sobre letras e artes no Brasil*. São Paulo, Edusp/FAPESP/Ed. da PUC-SP.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebolo. (1992), *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo, Perspectiva/Edusp.
- IEB/USP — Instituto de Estudos Brasileiros da USP. (1985), *A produção intelectual de Roger Bastide — análise documental e indexação*. São Paulo, IEB-USP.
- LOPEZ, Telê P.A. (1972), *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo, Duas Cidades.
- LOURENÇO, Cecília. (1990), *A maioria do moderno em São Paulo, anos 30/40*. São Paulo, tese de doutorado, FAU/USP.
- MELLO E SOUZA, Antonio Candido. (1993), "Roger Bastide e a literatura brasileira", in A.C. Mello e Souza, *Recortes*, São Paulo, Cia. das Letras.
- \_\_\_\_\_. (1997), "Prefácio", in R. Bastide, *Poetas do Brasil*, 2ª ed., São Paulo, Duas Cidades/Edusp.
- MELLO E SOUZA, Gilda. (1979), *O tupi e o alaude: uma interpretação de Macunaima*. São Paulo, Duas Cidades.
- \_\_\_\_\_. (1980), "A estética rica e a estética pobre dos professores franceses", in G. Mello e Souza, *Exercícios de leitura*, São Paulo, Duas Cidades.



- MEYER, Marlyse. (1993), "Um eterno retorno: as descobertas do Brasil", in M. Meyer, *Os caminhos do imaginário no Brasil*, São Paulo, Edusp.
- MILLIET, Sérgio. (1944), *Diário crítico II*. São Paulo, Martins/Edusp.
- PEIXOTO, Fernanda Arêas. (1998), *Diálogos brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide*. São Paulo, tese de doutorado, FFLCH/USP.
- PONTES, Heloisa. (1998), *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo*. São Paulo, Cia. das Letras.
- QUEIROZ, Maria I.P. de. (1983), "Nostalgia do outro e do alhures: a obra sociológica de Roger Bastide", in M.I.P. de Queiroz (org.), *Roger Bastide*, São Paulo, Ática, Col. Grandes Cientistas Sociais.
- \_\_\_\_\_. (1993), "Para atingir o imaginário em Sociologia: a contribuição de Roger Bastide", in M.I.P. de Queiroz (org.), *O imaginário em terra conquistada*, São Paulo, USP/Ceru, n. 4.
- RAVELET, Claude. (1993), "Bio-bibliographie de R. Bastide". *Bastidiana*, 1:39-48.
- \_\_\_\_\_. (1994), "Introduction". *Bastidiana*, 5: 3-8.
- ROSENFELD, Anatol. (1996), "Mário e o cabotinismo", in A. Rosenfeld, *Texto/Contexto I*, São Paulo, Perspectiva.
- RUBINO, Silvana. (1991), *As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968*. Campinas, dissertação de mestrado, Departamento de Antropologia da Unicamp.
- \_\_\_\_\_. (1995), "Clubes de pesquisadores. A Sociedade de Etnografia e Folclore e a Sociedade de Sociologia", in Sérgio Miceli (org.), *História das ciências sociais no Brasil*, vol. II, São Paulo, Sumaré/FAPESP.
- SOARES, Lélia G. (1983), *Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore, 1926-1939*. São Paulo, MEC/Funarte.
- VILHENA, Luis Rodolfo da P. (1997), *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro, Funarte/FGV.
- ZANINI, Walter. (1991), *A arte no Brasil nas décadas de 30 e 40: o grupo Santa Helena*. São Paulo, Nobel/Edusp.