

## VARIAÇÕES SOBRE A PORTA BARROCA\*

ROGER BASTIDE

FOTOS: PIERRE VERGER

TRADUÇÃO DE SAMUEL TITAN JR.

APRESENTAÇÃO DE FRAYA FREHSE E SAMUEL TITAN JR.

### RESUMO

Publicado em francês no segundo número da revista *Habitat* (São Paulo, 1951), com fotografias de Pierre Verger, “Variações sobre a porta barroca” é um ensaio que sintetiza linhas de força da obra de Roger Bastide. Com foco em igrejas da Bahia e de Pernambuco, o autor tece formulações iluminadoras sobre a função sociológica da porta e, por extensão, da ornamentação no barroco brasileiro.

**PALAVRAS-CHAVE:** *porta barroca; religiosidade; sociologia da religião; barroco brasileiro.*

### SUMMARY

First published in French in the second issue of *Habitat* (São Paulo, 1951), with photographs by Pierre Verger, “Variações sobre a porta barroca” is an essay that is representative of Roger Bastide’s work in Brazil. Taking churches in Bahia and Pernambuco as an example, the author formulates challenging interpretations about the sociological function of the door and ornaments during Baroque period in Brazil.

**KEYWORDS:** *Baroque door; religiosity; sociology of religion; Brazilian Baroque.*

[\*] *Novos Estudos* agradece a Glória Amaral e ao Centre d’Études Bastidiennes pela contribuição e à Fundação Pierre Verger por autorizar a publicação das fotos. Parte representativa do trabalho de Verger pode ser vista na mostra “O Brasil de Pierre Verger”, em exposição no Museu de Arte Moderna de Salvador até 08 de novembro de 2006, e no catálogo homônimo. Mais informações em [www.pierreverger.org](http://www.pierreverger.org).

O tradutor agradece a leitura de Guilherme Wisnik.

[1] Cf. Antonio Candido, “Roger Bastide e a literatura brasileira”, in *Recortes* (São Paulo: Companhia das Letras, 1996), pp. 99-104.

Ao longo de seus dezesseis anos de permanência no Brasil, de 1938 a 1954, Roger Bastide interessou-se por quase todos os aspectos da vida nacional. Travou contato com gente do porte de Mário de Andrade e Gilberto Freyre, escreveu obras clássicas como *Brasil, terra de contrastes* ou *As religiões africanas no Brasil* e tornou-se figura de destaque na recém-fundada Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo.<sup>1</sup> Neste último âmbito, marcou a fundo a formação do grupo de críticos de arte e literatura reunidos na revista *Clima*, sobretudo pelo exemplo de um ensaísmo em que as questões sociológicas eram suscitadas pelo comentário minucioso da obra de arte — e não impostas a ela. Entre esses jovens críticos estava Gilda de Mello e Souza (1919-2005), que em 1945 traduziu o compêndio sobre *Arte e sociedade* de Bastide e, cinco anos depois, publicou sua tese de doutorado sobre *O espírito das roupas*, escrita sob orientação do mestre francês. Quase três décadas mais tarde, despedindo-se do quadro regular do Departamento de Filosofia da mesma universidade, dona Gilda redigiria um *exposé* finíssimo, que esmiuçava em benefício dos mais jovens “A estética rica e a estética pobre dos professores franceses” — isto é, as idéias estéticas de Claude Lévi-Strauss,

Jean Maugüé e Roger Bastide em seus anos brasileiros. Para tanto, recorria a materiais “de difícil acesso” — conferências, notas de curso, artigos de circunstância —, “esparços e em geral desconhecidos”.<sup>2</sup> O ensaio que segue, “Variações sobre a porta barroca”, publicado em francês no segundo número da revista *Habitat* (São Paulo, 1951), com fotografias de Pierre Verger, dá mostra da vivacidade e do interesse desse material, que será parcialmente publicado em 2007 numa antologia inspirada no ensaio de dona Gilda e organizada por Fraya Frehse e Samuel Titan Jr.

---

FRAYA FREHSE é professora no Departamento de Sociologia da USP.

SAMUEL TITAN JR. é professor no Departamento de Teoria Literária da USP.

O que é a porta? Um vão. Mas um vão que separa dois domínios: o domínio dos deuses e o dos mortais — a porta do templo; o domínio da vida privada e o da vida pública — a porta da casa; a cidade e o campo — a porta da muralha. Ora, a passagem de um lugar a outro é tão perigosa como a de uma época a outra. Van Gennep notou-o muito bem a propósito dos primitivos em seu livro célebre sobre *Os ritos de passagem*: há ritos de entrada e ritos de saída — e tudo isso vale tanto para os modernos como para os antigos. O muçulmano deixa os sapatos ao entrar na mesquita; o católico tira o chapéu, molha os dedos na pia de água benta, faz o sinal da cruz — e a gente simples declara que não se deve jamais sair da igreja pela mesma porta pela qual se entrou. E tudo isso vale ainda para a porta da casa como para a do templo. Não é à toa que, em certos países, o recém-casado toma sua jovem esposa nos braços ao transpor a soleira da casa, assim como existe todo um ritual de entrada quando se recebem visitas.

De minha parte, associo a decoração de um portal a tais ritos de passagem. A ornamentação é a cristalização na pedra do cerimonial de entrada ou de saída; seja como for, ela o prolonga e embeleza. Prova disso é a existência de portas sem parede, portas que o arquiteto destacou da casa para jogá-las no meio da rua: os arcos do triunfo. O arco do triunfo, com suas colunas, suas abóbadas, seus frontões mostra a que ponto, no pensamento místico das multidões, a porta é um dos elementos essenciais do cerimonial e como a beleza perecível da madeira esculpida ou a beleza mais permanente da pedra talhada, do mármore colorido, acrescenta grandeza e nobreza ao gesto do homem que caminha, que transpõe o umbral de todo um mundo.

Hoje em dia, em nossa sociedade democratizada e laicizada, a porta perdeu em grande parte essa função social. Tende cada vez mais a ser um simples vão na parede. Um orifício retangular no concreto armado. Apenas a igreja conserva a porta como espetáculo artístico, como uma moldura de quadro em que a tela pintada é substituída por um pintura sempre cambiante — a dos indivíduos que entram e saem e aos quais a

[2] Gilda de Mello e Souza, “A estética rica e a estética pobre dos professores franceses”. In: *Exercícios de leitura* (São Paulo: Duas Cidades, 1980), pp. 9-10.



[Detalhe da Porta do Liceu de Artes e Ofícios, Bahia.]



[Ordem 3ª de S. Francisco, Bahia.]

escadaria, pela disciplina que impõe aos músculos, confere momentaneamente um ar de dança ou de procissão ritual.

Mas a porta não apenas abre como também fecha, impede a passagem, protege. É a tampa do cofre que guarda um segredo. Em casa, o homem não é mais o homem da rua, ele abandonou, despiu sua personalidade pública, profissional; o batente o defende não apenas contra o ladrão, mas também contra o indiscreto. E sabemos que, outrora, a magia das aberturas tornava-as particularmente perigosas: daí todas as precauções que se tomavam para despistar os maus espíritos, os demônios, e para proibir às influências nefastas — e também aos “maus ares”, à doença e ao azar — que penetrassem pela abertura. O gesto, a que já aludimos, de carregar a jovem esposa ao transpor a soleira visa justamente salvar a mulher, mais permeável que o homem, dessas más influências. Ainda hoje, o folclore rural brasileiro dá mostras da permanência dos objetos profiláticos pendurados à porta dos casebres campestres: selos-de-salomão ou cruzeiros rústicos, papéis com rezas “fortes”, ferraduras, figas.

Se essa concepção da porta, que acabamos de esboçar brevemente, for correta, ela nos forçará a modificar a concepção clássica dos historiadores da arte a propósito da porta barroca.

O barroco, ao menos o barroco da Europa meridional, que é o único a nos interessar aqui, por suas ligações com o Brasil, é uma continuação do Renascimento. O Renascimento ressuscitara os elementos da arquitetura romana — os pilares, as colunas e seus entablamentos, o frontão etc.; mas esses elementos tinham uma função utilitária na arquitetura greco-romana: o pilar ou a coluna suportavam o peso do edifício, o frontão formava uma unidade com o teto. No Renascimento, esses elementos perderam suas verdadeiras funções utilitárias, não são mais que um aplique sobre a parede do edifício, ao redor da porta. Daí em diante, são suscetíveis de um tratamento que realça seu caráter artificial: o escultor pode fender o frontão a fim de inserir um cartucho, uma estátua, uma urna, pode cinzelar o pilar, pode retorcer a coluna, que não tem nada a suportar e que não precisa mais de sua solidez primitiva. Isso é o barroco.

Em linhas gerais, a tese é correta, é uma descrição exata do que se passou historicamente. Mas a oposição entre função arquitetural e ornamentação gratuita parecerá exagerada se pensarmos que a porta sempre teve alguma coisa de festivo, de cerimonial da pedra.

Desde as primeiras construções foi necessário introduzir sobre a porta um tronco de árvore que suportasse o peso da parte superior do edifício e, por sua vez, para suportar esse tronco talhado em ângulo reto, outros dois troncos-coluna a cada lado da abertura. Ora, os próprios materiais utilizados suscitavam uma moldura que ultrapassava a parede como saliência reta ou redonda. A função utilitária era também ornamentação e, nos dias de festa, essa ornamentação complicava-se com guirlandas de folhas entrelaçadas a flores, tranças e cipós que o barroco, mais tarde, imobilizará na pedra.



[Igreja do Rosário dos Pretos, Bahia.]



[Igreja de Santo Antonio, Recife.]

A casa, assim como o templo, respondia a necessidades coletivas, a necessidades sociais. Não se pode conceber um edifício como simples teorema de geometria aplicada, independente das funções sociológicas a que responde. O erro da tese clássica sobre o barroco está justamente em separar arbitrariamente a função arquitetônica pura da função social. A porta sempre foi o lugar privilegiado da ornamentação, em razão dos rituais de entrada e de saída, tanto na arquitetura religiosa como na arquitetura civil, no templo grego como na praça-forte, na arte românica assim como na arte gótica. O que muda com o barroco é a função social da porta, e é isso que, por sua vez, acarreta a passagem da coluna de sustentação à coluna-aplique, do frontão-teto ao frontão ornamental.

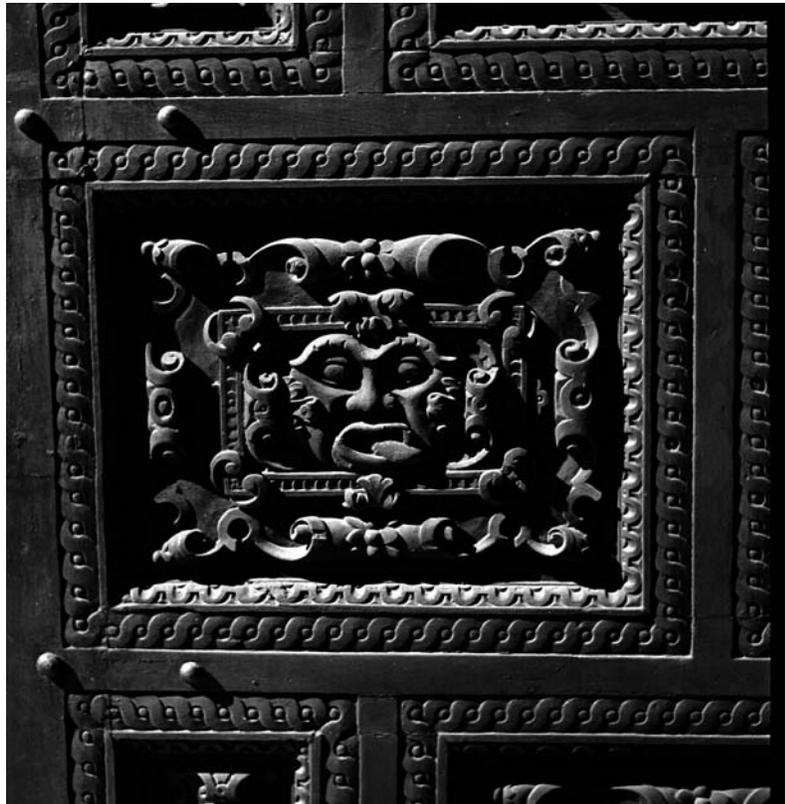
O barroco é o reino da festa perpétua (até mesmo a morte é motivo de festa, com seus grandes catafalcos). E também o reino da representação. Muito se disse sobre a ligação entre o barroco, o absolutismo real e as pretensões católicas do papado. Mas o absolutismo não impede a estratificação da sociedade em classes hierarquizadas, as pretensões da nobreza, a luta da burguesia nascente por um *status* social, assim como as pretensões pontifícias não impedem a luta das ordens religiosas e a concorrência pelo governo das almas. Todo homem desempenha um papel. A peruca majestosa dos cortesãos, os longos vestidos armados das infantas espanholas, a ordem das procissões pressupõem a porta ornamentada, a abertura festiva do palácio, da mansão ou da igreja. Já a porta da igreja ogival era ornada, mas por uma razão sociológica diferente, ela era uma ilustração da Bíblia, o livro ilustrado do povo analfabeto. A porta da igreja barroca é ornamentada de modo a formar o arco do triunfo do bispo que vem teatralmente abençoar a multidão. O frontão das portas senhoriais se fende para sustentar entre as duas tenazes ou volutas marinhas o brasão que exalta o fidalgo. Em suma, o que me parece essencial não é a passagem do elemento arquitetônico ao aplique ornamental, mas a passagem de um função sociológica da decoração a outra. É a mudança de função que conduz ao aplique.

O barroco brasileiro não é mera imitação. Ele responde, na colônia portuguesa, às mesmas funções que na Europa. É também, para os jesuítas e para as demais ordens religiosas, uma manifestação de poder. É ainda, para os senhores de engenho do Nordeste, uma manifestação de seu *status* social. Por isso, a porta desempenhará aqui um papel tão importante quanto do outro lado do Atlântico.

O que salta à vista é a falta de distinção, como de resto já acontecia na península Ibérica, entre arquitetura civil e arquitetura religiosa. Com efeito, o brasileiro é muito católico, não imagina a própria vida longe da Virgem e dos santos que protegem a ele e a sua família, santos familiares que, por assim dizer, fazem parte da casa (G. Freyre escreveu a esse respeito algumas páginas clássicas). É por isso que o cartucho do frontão da porta da casa pode conter uma imagem de santo, assim como na igreja. E a igreja, por sua vez, a fim de declarar seu poder temporal e mesmo sua disputa com o senhor de engenho, empregará na manifestação de seu



[Salvador, Bahia.  
Sem especificação.]



[Salvador, Bahia.  
Sem especificação.]

*status* social os mesmos argumentos de pedra talhada, de enquadramento, de majestade que o leigo utiliza. Desse modo, as armas do arcebispo podem às vezes tomar o lugar da estátua do santo. É bem verdade que os ornamentos que se enrodilham em torno à porta da igreja podem, por um resto de tradição, conservar o trigo da hóstia e a uva do vinho da missa; mas, em geral, é a flor que domina, ou ainda a folha, a concha, o simples entrelaçamento de linhas, de arabescos caprichosos. Ornamentos, de resto, idênticos aos da Europa. Raros são os elementos tirados da terra: às vezes o abacaxi ou a touceira de milho.

Pode-se acompanhar, através das portas da Bahia ou de Recife, a evolução que conduz da porta jesuítica à porta barroca, e desta à porta rococó. Nem sempre se trata de uma mera evolução cronológica, pois há fenômenos de retardamento, tradições que se mantêm em meio às novidades. A porta jesuítica é a mais simples de todas, ainda ligada àquele movimento da Contra-Reforma que, mesmo afirmando o valor das imagens contra o protestantismo, tivera que se haver com o puritanismo: a abertura é realçada apenas pela leve saliência das pilastras. Em seguida, o frontão se fende e a cornija se projeta: é a revelação dos jogos de sombra e luz que, nos Trópicos, assumem um aspecto ainda mais fantástico que na Europa. Com o barroco propriamente dito, por mais que a pilastra continue a predominar no Brasil, surge também a coluna: mas, por vezes, como na igreja de São Francisco de Olinda, ela não serve a mais nada, chegando a prejudicar a beleza do cenário, fazendo parecer mais medíocre o cartucho terminal da porta e conferindo uma impressão de inacabamento. Em seguida, o frontão fendido começa a se curvar, ao passo que as pilastras se lavram em caneluras, em cordames, se arqueiam em folhas de acanto, transformando-se numa espécie de painel florido. A própria porta, de retangular que era, passa ao arco abatido ou cimbrado. Vale fazer uma menção especial à porta do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, não apenas por seu excesso ornamental, de todo modo raro no Brasil, nem por causa das duas estátuas encostadas às pilastras que guardam a porta, mas por causa da coluna e, mais exatamente, de sua base, que nos permite assistir à metamorfose da coluna em cariátide: o trabalho em relevo na pedra esboça o busto feminino, o bojo do ventre, ao passo que as linhas curvas do alto desenham a cabeça de sabe-se lá qual deus pré-colombiano, e as folhas esculpidas, reunindo-se, tornam-se véus a ocultar a nudez da colunamulher. Pouco a pouco, a graça sucede à majestade, o grácil ao suntuoso, sentimos o rococó que se aproxima, com suas cornucópias, seus buquês de flores, seu jogo amável de linhas curvas, seus nós de fitas e suas conchas que fazem pensar no nascimento de Vênus. Mas a porta é apenas uma parte do edifício e deve se ligar ao conjunto. O problema nem sempre foi resolvido com a mesma felicidade. Certamente, e sobretudo no caso das igrejas, a escadaria monumental, mesmo que de poucos degraus, eleva a porta acima do chão e lhe confere uma grandeza nova. Ao forçar o indivíduo a erguer a vista, ela o obriga a dirigir o olhar

para a parte superior, o ático, o medalhão ou o cartucho, para a parte mais importante tanto em termos sociais (nicho de santo, brasão, armas) como em termos estéticos (lugar em que a decoração domina). Mas é igualmente preciso examinar as relações entre a porta e a janela. A igreja do Rosário dos Pretos da Bahia, com seus arcos lanceolados, liga graciosamente a parte inferior das janelas à parte superior da porta. Mas o nicho do convento da Lapa invade a janela. O espaço compreendido, na igreja de Santo Antônio, em Recife, entre o primeiro andar e o chão é tão exíguo que o frontão da porta vê-se um tanto comprimido demais, ao passo que, em outros casos, o frontão, a fim de chegar à janela sem deixar muito espaço vazio, é obrigado a se estender com algum abuso. Contudo, deve-se reconhecer que os arquitetos tentaram resolver o problema das proporções fosse alargando a porta, fosse alongando-a. Percebe-se que, quase sempre, a porta foi concebida na perspectiva do edifício, e não em si mesma.

Mas a porta, como dizíamos no início, não é apenas um vão emoldurado. É ainda o batente que protege e obstrui. E não devemos admirar exclusivamente, nos portais do Nordeste brasileiro, a arte do entalhador de pedra, mas também a do entalhador de madeira.

A segurança das cidades ainda não era tal que o batente da porta pudesse ser um mero símbolo da proibição de entrar. A porta é maciça e gira pesadamente sobre suas dobradiças. Mas justamente a espessura da madeira permite que o artista dê livre curso à fantasia estética. Também aqui há uma longa evolução, da porta majestosa, de linhas geométricas, losangos, quadrados e retângulos imbricados no batente, à porta graciosa, com seus entalhes na massa da madeira, suas flores desabrochadas, suas folhas retorcidas e até mesmo suas leves guirlandas que dançam como ao sopro da brisa marinha.

Batente de recepção, batente de proibição! Penso na cabeça da fotografia, que recebe o visitante, mostrando-lhe a língua. E penso na cabeça de Medusa, que não se podia contemplar sem ser instantaneamente petrificado e cujo significado sexual eu sublinhei em minha *Psicanálise do café*. Mas penso ainda em certa conferência de Gilberto Freyre sobre o caráter “moleque” do baiano, perceptível até mesmo no grave Ruy Barbosa. Essa língua mostrada ao visitante, essa transformação da cabeça mágica e profilática que protege a entrada contra as más influências e que se transmuta aqui em língua mostrada maliciosamente ao visitante que vem bater à porta — quem poderia encontrar imagem mais bela para ilustrar a tese de G. Freyre sobre o caráter “moleque” da cidade de Salvador? Eu acrescentaria de bom grado essa aldrava em forma de mão feminina, motivo bem tradicional, mas que se harmoniza tão bem ao gênio da Bahia, à sua sensualidade; essa mão acolhedora, sinal de amizade que retemos em nossa própria mão um momento antes de bater, como se fosse a da dona da casa, e que logo se transformará, assim que a deixemos cair, em mão musical.

De modo que, mesmo em suas portas, a Bahia é a cidade de “todos os santos e todos os pecados”.

---

Recebido para publicação  
em 22 de junho de 2006.

**NOVOS ESTUDOS**  
CEBRAP

75, julho 2006  
pp. 129-137

---