

FESTA E CULTURA POPULAR

O OLHAR DE BAKHTIN
E OUTROS OLHARES



RICARDO LUIZ
DE SOUZA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC

Reitor

Dilmar Baretta

Vice-Reitor

Luiz Antonio Ferreira Coelho

Pró-Reitora de Administração

Marilha dos Santos

Pró-Reitor de Planejamento

Alex Onacli Moreira Fabrin

Pró-Reitora de Ensino

Sandra Makovieky

Pró-Reitor de Extensão, Cultura e Comunidade

Mayco Morais Nunes

Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação

Letícia Sequinatto

EDITORA UDESC - CONSELHO EDITORIAL

Presidente

Marcia Silveira Kroeff

Secretário

Marcelo Gomes Cardoso

CCT

Avanilde Kemczinski (titular)

Ana Borges de Azevedo (suplente)

CEPLAN

Delcio Pereira (titular)

Fernanda Hansch Beuren (suplente)

ESAG

Fabiano Maury Raupp (titular)

Leonardo Secchi (suplente)

FAED

Fernando Coelho (titular)

Luciana Rossato (suplente)

CEFID

Gilmar Moraes Santos (titular)

Alexandro Andrade (suplente)

CERES

Giovanni Lemos de Mello (titular)

Micheli Cristina Thomas (suplente)

CEAD

Jordan Paulesky Juliani (titular)

Cleia Demetrio Pereira (suplente)

CEAVI

Marilei Kroetz (titular)

Paulo Roberto da Cunha (suplente)

CAV

Roseli Lopes da Costa Bortoluzzi (titular)

Veraldo Liesenberg (suplente)

CESFI

Samira Kauchakje (titular)

Luis Fernando Lamas de Oliveira (suplente)

CEART

Sandra Regina Rech (titular)

Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros (suplente)

CEO

William Campo Meschial (titular)

Alexandre Tadeu Paulino (suplente)

EDITORA UDESC

Fone: (48) 3664-8100

E-mail: editora@udesc.br

www.udesc.br/editorauniversitaria

FESTA E CULTURA POPULAR



O OLHAR DE BAKHTIN E OUTROS OLHARES

RICARDO LUIZ DE SOUZA

Revisora

Janete Maria Gheller

Capa/Projeto Gráfico/Diagramação

Alexandre Lunelli e Adriana Suzena

Capa:

Alexandre Lunelli

Ficha Catalográfica:

F418 Festa e cultura popular: o olhar de Bakhtin e outros olhares / Ricardo Luiz de Souza; revisão Janete Maria Gheller; capa, projeto gráfico e diagramação Alexandre Lunelli, Adriana Suzena. - Florianópolis: Editora UDESC, 2023. 247 p.

ISBN-e: 978-65-88565-63-6

Referências: p. 227-246.

1. Cultura popular - Brasil. 2. Festas populares - Brasil. 3. Carnaval. 4. Bakhtin, Mikhail. I. Souza, Ricardo Luiz de. II. Gheller, Janete Maria. III. Lunelli, Alexandre. IV. Suzena, Adriana.

CDD: 398.0981 - 23. ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Alice de A. B. Vazquez CRB 14/865
Biblioteca Central da UDESC

FESTA E CULTURA POPULAR



O OLHAR DE BAKHTIN E OUTROS OLHARES

RICARDO LUIZ DE SOUZA



SUMÁRIO

▶ INTRODUÇÃO	9
▶ A RUPTURA E A NORMA	29
CULTURA POPULAR E CULTURA LETRADA: MIGRAÇÕES, CONTRASTES.....	51
CULTURA POPULAR E CULTURA ERUDITA: FORMATOS E TRANSMISSÕES.....	76
▶ BAKHTIN E RABELAIS: O CARNAVAL, A FESTA, O RISO, O CORPO	93
A FESTA, O CARNAVAL, O RISO.....	04
RABELAIS: O CORPO E O GROTESCO.....	116
ESTILO, GÊNERO, DIÁLOGO.....	140
A IDEOLOGIA E A UTOPIA.....	170
▶ INTELECTUAIS BRASILEIROS E CULTURA POPULAR	179
A CULTURA POPULAR NA ENCRUZILHADA.....	206
▶ CONSIDERAÇÕES FINAIS	221





INTRODUÇÃO

Analiso ao longo deste texto, alguns conceitos fundamentais como festa e cultura popular e estudo alguns olhares lançados sobre o tema. Minha proposta é efetuar a análise de alguns olhares específicos lançados sobre o tema, tomando Mikhail Bakhtin e um conjunto de intelectuais brasileiros como eixos norteadores. E tal proposta se justifica a partir da capacidade de esclarecimento presente em tais autores em relação ao tema, que também estudo de forma específica.

Os capítulos são dotados de relativa autonomia, mas há uma articulação a reuni-los, com o eixo que interliga os capítulos e une todo o texto sendo o debate sobre a cultura popular levado adiante por Bakhtin, em seu contexto, e pelo conjunto de autores brasileiros que serão estudados por mim. E há um diálogo a ser proposto entre eles, a partir de uma hipótese que norteia a obra que pode ser definida a partir de três pressupostos:

1 - Festa e cultura popular são processos dinâmicos e históricos, estruturados também a partir de relações de dominação.

2 - Os diferentes autores que os estudaram e que serão objeto de minha análise, levaram adiante o estudo da festa e da cultura popular a partir do estudo destes processos de dominação mesmo quando, por vezes, parecem não levá-los em consideração.

3 - A festa e a cultura popular também funcionam como processos de normatização e ruptura em meio à dominação exercida, sendo este, igualmente, o meu objeto de estudo

Este texto tem como eixo o estudo da cultura popular e da festa; de suas práticas, mas, também, dos discursos e conceitos elaborados ao seu respeito e, para tanto - e devido à enorme complexidade e dimensão do tema, é impossível de ser abarcado em sua totalidade; será estabelecido um recorte específico.

No primeiro capítulo efetuo uma breve análise histórica e conceitual dos temas em questão. Meu objetivo é situar em ter-

mos históricos e conceituais a temática trabalhada pelos autores que serão analisados nos capítulos seguintes- basicamente os conceitos de festa e cultura popular-, de forma a tornar mais nítidas as análises feitas por eles, bem como as que eu próprio efetuei destes diferentes autores.

No segundo capítulo, estudo a obra de Mikhail Bakhtin, autor paradigmático na esfera dos estudos sobre a cultura popular, tomando como base seus estudos sobre Rabelais- cuja obra também será analisada- a respeito de literatura e festa. Trata-se de uma obra, afinal, na qual os temas a serem abordados- festa e cultura popular- alcançaram uma convergência que se tornou clássica. E, no terceiro capítulo, estudo a relação entre intelectuais brasileiros e cultura popular a partir da abordagem da obra de alguns dos representantes clássicos no Brasil desta área de conhecimento.

Ao articular estes recortes, mantendo a autonomia de cada um, pretendo, por fim, estabelecer pontes que permitam uma melhor compreensão deles, uma vez que todos eles se referem à mesma temática: a festa e a cultura popular enquanto manifestações concretas e históricas, mas também enquanto fenômenos

conceituais e discursivos.

Uma breve análise conceitual deve, por fim, ser feita em termos introdutórios. A escrita de um texto sobre cultura popular deve ter como ponto de partida a abordagem de dois conceitos cuja definição está longe de ser consensual: o próprio conceito de cultura popular e o conceito de povo.

Toda definição de um conceito é passível de contestação, uma vez que conceitos tratam de fenômenos fluidos, em permanente processo de readequação às realidades contemporâneas. E a definição de um conceito não pode ser feita a partir da mera separação entre uma dimensão ideológica, que abarca toda uma concepção do mundo e uma dimensão que se pretende científica.

A definição dos conceitos de povo e de cultura popular é ao mesmo tempo histórica e política. Tais conceitos não correspondem a uma realidade que possa ser tomada como fixa e determinada, trazendo em seu bojo uma flexibilidade que deve ser levada em conta no momento de sua formulação.

Cabe, portanto, a quem estabelece a definição, ter em mente tal flexibilidade, não se arrogando a capacidade de definição

de um conceito cuja validade seja absoluta e atemporal. Tais conceitos, afinal, traduzem performances e perspectivas, são semanticamente abertos e dotados de polivalência, devendo estar abertos a transformações futuras e a reavaliações do passado; o passado nunca é indefinidamente o mesmo, estando submetido a um processo de transmutação permanente. E quem descreve o conceito, assim como quem descreve o passado, é agente ativo deste processo.

Se as palavras nunca correspondem integralmente ao real, se os conceitos nunca aprisionam e traduzem um fenômeno em sua totalidade, eles são, porém, o instrumento de trabalho do historiador e do cientista social. Se, ao longo deste texto, trabalharei com conceitos como os de povo, cultura popular e festa, tais conceitos precisam ser definidos de forma mais precisa, sem deixar de lado as ressalvas acima mencionadas.

Norbert Elias (1990, v. II, p. 224) afirma a existência de uma identidade subjacente aos povos e moldada por regularidades humanas e sociais. Se tomarmos como válida a definição do autor, um povo pode ter sua existência definida a partir de tais regularidades, sendo elas capazes de estruturar uma identidade

comum a seus membros.

Tal identidade, por sua vez, se expressa das mais diversas formas, nunca podendo ser compreendida como uma entidade imutável e alheia à história, o que faria com que o povo fosse imobilizado em uma cápsula, delineada a partir de suas características imutáveis.

Tal identidade se expressa, também, por meio de tradições, mas toda tradição pode ser definida como um repertório histórico definido, partindo de escolhas referentes ao que é ou não tradicional. Toda tradição é selecionada, ou seja, transforma-se em uma tradição, em um processo de descarte e eliminação motivado por fatores políticos e sociais em meio a um processo de dominação.

Quem produz cultura popular faz isto a partir de um mercado que a consumirá através de espectadores que participarão da performance, com a cultura popular podendo ser produzida por quem busca se submeter a gostos e a critérios que a definem, podendo mesmo ser alheios a ela. Mas, para além da dualidade entre cultura popular e mercado há fatores religiosos, ambientais e sociais entre outros. A cultura popular se torna híbrida,

participando do mercado e, ao mesmo tempo, permanecendo presa às suas origens.

Um artesão, por exemplo, pode produzir a cultura popular que os compradores irão adquirir por a considerarem cultura popular, mesmo que isto gere um considerável desvio em relação aos modelos originais, existentes antes de tais culturas serem descobertas e valorizadas. E seria uma atitude paternalista criticar o produtor de cultura popular por adotar tal atitude, buscando relegá-lo à condição de eterno inocente.

A cultura popular é aquela que segue a tradição? Mas, o que define a tradição? Se ela é valorizada por pertencer ao passado, podemos chegar a valorizar símbolos e mecanismos seculares de opressão a partir de sua antiguidade. Se a escolha das tradições deriva de embates políticos e culturais, cabe definir quais tradições servem a uma perspectiva paternalista e excludente e quais correspondem aos interesses dos dominados.

Toda tradição é simbólica: uma tradição pode ser definida como um conjunto de símbolos, ritos e comportamentos cuja permanência histórica ganha um sentido cultural e identitário, sendo valorizado como tal, mas também a modernidade gera

suas tradições.

Por que os bailes funks, por exemplo, não podem ser considerados uma tradição contemporânea? E como manifestações artísticas vistas como tradicionais podem sobreviver em meio às tradições da contemporaneidade, sem que sejam meramente preservadas por agentes e instituições externas ao meio cultural que as produz?

O que, enfim, é cultura popular? O baile funk ou tais manifestações? Se os bailes funk são excluídos do conceito, corre-se o risco de recriminar seus integrantes por não seguirem os padrões culturais validados como tradicionais, o que levaria a uma posição retrógrada e preconceituosa, baseada no desconhecimento de três fatores:

- 1-** Uma tradição existe apenas a partir do momento em que faz parte do presente, ou seja, torna-se contemporânea.
- 2-** Uma tradição, portanto, não existe apenas no passado. Tradição é o que ainda é vivenciado, caso contrário, estaríamos falando de coisas mortas.
- 3-** O presente cria suas tradições e manifestações cultu-

rais, sempre em um processo de ruptura e simbiose com o passado, com toda coletividade sendo livre para criar as tradições e manifestações culturais que melhor expressem seus anseios, desejos lúdicos e necessidades. Em outras palavras, cada um se diverte como quer.

Cabe ao estudioso da tradição e da cultura popular efetuar o estudo deste processo de absorção, ruptura, simbiose e criação cultural, mas pensando-o, sempre, como um processo vivo e em transformação permanente. Cabe a ele resgatar as tradições que por vezes ficam para trás, mas sem a pretensão de definir o que seja ou não cultura popular, definindo o que seja ou não válido- ou seja, autenticamente tradicional e popular- em oposição ao processo a ser estudado.

Tais critérios são definidos cotidianamente por aqueles que os vivenciam e que vivem em um contexto global e multifacetado, e não apenas na coletividade da qual fazem parte. Toda comunidade, afinal, é interconectada em uma miríade de interações por meio das quais a cultura popular transita, podendo ser apropriada por outras culturas.

Isto se dá ao mesmo tempo em que seus criadores se apropriam de outros elementos culturais ou mesmo se reapropriam do que eles mesmos criaram, com tais elementos chegando a eles por meio de diferentes percursos. Não se trata, em síntese, de naturalizar conceitos como tradição e cultura popular, mas de pensá-los em meio a seu processo indefinido e ininterrupto de criação.

A tradição e a cultura popular se expressam, frequentemente, por meio da festa, sendo que tal conceito também deve ser definido com maior precisão. Posso definir festa como um momento de interrupção lúdica do cotidiano, elaborado a partir de ritos, crenças, cerimônias e celebrações. Uma festa pode ser celebrante, ou seja, busca celebrar uma data, um evento ou uma figura, sejam tais eventos e figuras míticos ou historicamente existentes. E sendo, ainda, que um personagem ou evento histórico pode ser celebrado a partir de sua dimensão mítica.

Mas pode ser, também, a mera reunião de pessoas que buscam se divertir, embora nunca seja apenas isto, uma vez que tais pessoas buscam celebrar o fato de estarem juntas, o que gera um sentimento de coesão e pertencimento social. As festas podem ser lúdicas ou profanas, incorporar antigas tradições ou

criar tradições, ritos e comportamentos específicos. A festa, em linhas gerais, é o conagraçamento de quem se vê como um semelhante aos que dela participam.

Toda festa, por fim, demanda alguma forma de música que seja adequada à sua realização, podendo estar vinculada ao tipo de música a ser tocada e ouvida; um baile funk, uma roda de samba ou o que seja, com a afinidade musical entre os presentes, sendo elemento indispensável para que o conagraçamento seja obtido. Ele, afinal, é o fundamento e o objetivo da festa.

A festa é um dos fundamentos da cultura popular, mas a validade do próprio conceito é posta em questão quando, mencionando o conceito bakhtiniano de cultura popular, Zumthor (1991, p. 118) acentua:

A ideia de “cultura popular” é só uma comodidade que permite o enquadramento dos fatos; refere-se a usos, não a uma essência; a “popularidade” de um traço de costumes ou de um discurso é tão-somente sua relação histórica hic et nunc com este ou aquele traço, este ou aquele discurso.

Não há, de fato, uma diferença essencial que defina uma

manifestação ou um artefato cultural como popular em oposição a uma manifestação ou artefato que possa ser definido como erudito. Por outro lado, a própria relação histórica mencionada por Zumthor permite o enquadramento de determinadas manifestações e artefatos em um espaço cultural capaz de ser definido como popular. Mas, por ser histórico, tal espaço é necessariamente mutável e, com isto, o que um dia foi arte popular pode migrar para outras dimensões e vice-versa.

Hall (2003, p. 258) salienta: “O significado de uma forma cultural e seu lugar ou posição no campo cultural não está inscrito no interior de sua forma, nem se pode garantir para sempre sua posição”. Não há, efetivamente, uma característica essencial que defina de forma imutável a inserção de algo na esfera da cultura popular, o que Bosi (1992, p. 326) assinala:

A cultura popular pertence tradicionalmente aos estratos mais pobres, o que não impede o fato de seu aproveitamento pela cultura de massa e pela cultura erudita, as quais podem assumir ares popularescos ou populistas em virtude da sua flexibilidade e da sua carência de raízes.

E a cultura popular, ainda, é uma esfera aberta a influências e migrações, assimilando por necessidade ou por atração natural, elementos provenientes da cultura erudita ou da cultura de massas, refazendo tais elementos, contudo, a partir de sua dinâmica e de suas necessidades.

Manifestações artísticas pertencentes à esfera da cultura popular possuíram, historicamente, uma capacidade de resistência e adaptação que as mantiveram vivas durante séculos e que permitiram, frequentemente, sua absorção pela cultura erudita, com o mimos grego, podendo ser tomado como um exemplo entre tantos.

Carpeaux (1978, v. I, p. 73) acentua:

O mimos grego, representação dramática de pequenas cenas da vida cotidiana, as mais das vezes humorísticas ou obscenas, continuar-se-á no mimos grosseiro dos subúrbios da Roma imperial; depois, encontram-se os seus vestígios nos ludi bizantinos e nas sotisse dos jogleurs dos mistérios medievais e até na "commedia dell'arte italiana".

E Sumner (1950, v. II, p. 708) ressalta:

Durante os séculos III, IV e V o mimo existiu em todo o mundo romano, sendo muito popular. Floresceu em Ravena no século V e continuou, talvez, mais tarde na mesma forma, porque se mantinha no Oriente. Na Itália, pode ser traçado no século VI, sendo duvidosa sua existência depois dessa época.

Embora ambos os autores diverjam quanto à duração histórica do mimos, o que fica claro é a sua resistência histórica e a sua capacidade de adaptação; características comuns a tantas manifestações da cultura popular.

O estudo da cultura popular não pode tomar como ponto de partida a construção de uma homogeneidade que se revelaria enganosa. Pensar a cultura popular como algo homogêneo a empobrece, mutila-a e impede sua compreensão. Por comodidade usamos o termo no singular, mas se trata de um conceito eminentemente plural.

Há, por exemplo, uma distinção feita por Carpeaux (1958, p. 76), que diferencia:

Arte do povo e arte folclórica não são sinônimos. A arte folclórica tem raízes por assim dizer fora do tempo: na Europa, no passado pré-cristão; na América, no passado dos índios (e dos negros). A arte popular, porém, é fenômeno historicamente enquadrado: representa, em cada época, o estilo do período precedente graças ao maior conservantismo do povo.

É enganoso pensar a cultura popular de forma homogênea, como algo que se opõe à cultura estabelecida ou como algo que se mantém à margem das instituições sociais e não dispõe de estatuto legítimo perante elas. Afinal, a cultura popular pode ser reconhecida de forma institucional, pode ser absorvida pelo meio social mais amplo do qual faz parte e pode interagir com os demais agentes culturais sem, com isto, perder sua especificidade. Ela, enfim, não precisa ser mantida em uma redoma para sobreviver.

E, ainda, se o povo produz conhecimento, é produzido, por outro lado, um conhecimento a seu respeito que pode, inclusive, ser fabricado por empresários com fins meramente lucrativos. O que chamamos de cultura popular pode se referir tanto ao conhecimento produzido e possuído pelo povo, quanto ao conhecimento a respeito do povo que é produzido por empresários ou por artistas que não pertencem ao que se convencionou definir como camadas populares. Mas é válido definir como cultura popular o que não é produzido pelo povo? Então, o que é povo?

Funari (2001, p. 120) acentua o caráter fluido da expressão: “A noção de popular é, assim, fluida e, talvez, uma generalização possível seja, justamente, a exacerbação expressiva, como se nota pelos pleonasmos, tão populares”. E Hall (2003, p. 262) define-o em termos duais: “O povo versus o bloco de poder: isto, em vez de ‘classe contra classe’, é a linha central da contraposição que polariza o terreno da cultura. A cultura popular, especialmente, é organizada em torno da contradição: as forças populares versus o bloco do poder”.

O povo pode, efetivamente, ser definido a partir de rela-

ções de poder, ou seja, como os grupos sociais dominados, a partir da constatação do poder como fenômeno multiforme e universal. Tais definições impedem, contudo, a percepção da existência de migrações e confluências entre blocos que estão longe de serem estanques, o que gera, por fim, um reducionismo inaceitável.

Tais definições são imprecisas, mas evitam, por exemplo, o impressionismo da definição de Graham Sumner (1950, p. 79), que define o povo - ou as massas como ele o chama - a partir de seu comportamento e em oposição ao dinamismo das classes, afirmando que "as 'massas' não são grandes classes situadas na base de uma pirâmide social; são o cerne da sociedade. São conservadoras. Aceitam a vida tal como a encontram e vivem por tradição e hábito". Uma definição de povo, portanto, a partir de sua presumida passividade.

E quais são os sentidos dados à palavra popular? Ela pode referir-se aos habitantes de um espaço territorial controlado por um Estado, aos costumes adotados por este povo e transmitidos de forma tradicional, às manifestações culturais definidas em oposição à cultura erudita e aos setores da população que con-

trastam com os grupos detentores de poder e riqueza.

Tomemos um truísmo: a cultura popular é feita pelo povo. Verdade aparentemente sem rasuras, tal conclusão se torna precária, insegura, quando buscamos definir o que é povo; portanto, quem faz a cultura popular; o que é cultura popular. O povo é definido por quem o nomeia como o outro, e a cultura popular, por definição, é a cultura do outro: a cultura que não é feita por nós.

Nomeado a partir de uma alteridade, o povo tende à opacidade e sua produção carece de um agente definido a partir do qual possamos conceituá-la. Definir uma produção cultural como popular já é julgá-la, e todo julgamento é externo e feito por quem se arroga com direito para tal. Define a cultura popular quem não a produz nem é seu consumidor.





A RUPTURA E A NORMA

Rupturas profanas, ritos litúrgicos

Parto da seguinte questão: como definir a festa? Defini-la significa, inicialmente, pensar a multiplicidade de ocasiões que se esconde sob o termo. A festa pode englobar todos os participantes, eliminando a distinção entre quem dela participa e quem a ela assiste, mas pode ser, também, um espetáculo estruturado a partir de normas e a partir da distinção entre quem participa do espetáculo e quem o assiste.

Pode ser uma festa oficial, estruturada de forma institucional e celebrada sob a égide dos poderes estabelecidos, mas pode propositalmente ou não, desafiar tais poderes a partir de objetivos concretos ou a partir de sua própria existência. Pode ser religiosa e voltada, de forma institucional ou não, para objetivos definidos como sagrados ou pode ser laica, embora a distinção, no caso, costuma ser tênue.

Tais sentidos, por sua vez, mudam historicamente, ao que

Foucault (2002, p. 265) acentua: “Em nossa época, o sentido político-religioso das festas está perdido. Em seu lugar, recorre-se ao álcool ou à droga como um método de contestação em face da ordem social e se cria assim, de algum modo, uma loucura artificial”. A perda destes sentidos, no caso, gera processos de substituição marcados pelo artificialismo.

A festa é a exceção e o excedente. Confronta-se com a economia e a precariedade do cotidiano, criando um contraste que ganha, às vezes, tons extremos. Fazer uma festa significa inserir um momento de exceção em um cotidiano voltado à produção e retirar deste cotidiano um excedente que será consumido de forma não vinculada à sobrevivência.

Tal consumo, por sua vez, é efêmero. A despesa festiva é inútil em termos produtivos por não gerar continuidade e por bastar a si própria, com o sentido efêmero da festa, derivando de sua duração limitada do material utilizado nas cenografias e do sentido performático dos cantos e representações que dela fazem parte.

A festa é fantasia. Vestimos uma fantasia - uma roupa que não é cotidiana - para comparecermos a ela e, com isto, anunciamos nossa entrada em um mundo nos qual as regras são outras e no qual queremos ser vistos de outra forma. A mulher joga com seu corpo, de forma que o interdito valorize o que é proibido, ao deixar à mostra algumas partes do corpo que não seria de bom tom desnudar no cotidiano. A festa, enfim, é ruptura, aproximação e competição erótica.

Uma ruptura sem limites? Se assim fosse, o próprio processo de transmissão da cultura popular seria inviabilizado. Afinal, por ser tradicional, a cultura popular flui dos mais velhos aos mais jovens, que devem ouvir com respeito e submissão a voz da experiência. Inovações trazidas pelos mais jovens são vistas como um sinal negativo dos tempos, como uma quebra condenável e desrespeitosa da hierarquia etária e como uma negação irreverente do conhecimento acumulado e transmitido de uma geração para outra.

Mas existiram, historicamente, grupos sociais encarregados de transmiti-la. Ela se encarnava, às vezes, em membros de determinadas profissões que passavam a agir como seus criadores e transmissores característicos, servindo como exemplo os sapateiros, que passaram a representar o estereótipo de um grupo letrado, ao mesmo tempo heroico e reverenciado, possuidor de um conhecimento específico e, muitas vezes, de caráter sagrado; messiânico mesmo.

Foi o caso de Bandarra em Portugal na primeira metade do século XVI, sapateiro de profissão e autor de Trovas de caráter messiânico, tendo sido formulador, na esfera popular, do messianismo do qual Antônio Vieira seria o formulador no âmbito erudito, em uma simbiose de crenças que encontrou aceitação e síntese em diferentes estratos sociais.

Mencionando os muçulmanos, Bandarra (*apud* MASSA e ANTUNES, 1977, p. 81) afirma:

*Passará e dará bocado
Na terra da Promissão
Prenderá o velho Cão
Que anda muito desmandado*

Bandarra (*apud* MASSA e ANTUNES, 1977, p. 9) lamenta a morte de quem deveria libertar o povo português e, com ele, toda a cristandade:

*Já mataram o grão Pastor,
Por inveja o mataram
Porque era bom guardador,
Das ovelhas criador.*

Mas canta, assim como Vieira, o retorno do Encoberto:

*Uma porta se abrirá
Num dos Reinos africanos,
Contrária aos arianos,
Que nunca se cerrará (*apud* MASSA e ANTUNES, 1977, p. 79).*

E afirma, assim como Vieira, a existência de prognósticos anunciados por Deus e favoráveis aos católicos:

*Acerca dos grecianos
Corre-la-ão os latinos*

Serão contrários os signos

A todos os arianos (apud MASSA e ANTUNES, 1977, p. 59).

Autor de profecias que estiveram no centro do milenarismo português e vieiriano, Bandarra foi casado e sapateiro, trabalhador humilde, o que foi utilizado muitas vezes para desmerecer suas profecias. Quanto ao primeiro fator, Vieira (1994, p. 5) admite: “Quanto à exceção de casado, bem conheço que a profissão da virgindade é grande disposição para o espírito da profecia”. Mas lembra que outros grandes profetas foram casados. E quanto ao segundo fator, ressalta:

A humildade de sua Pátria, geração e ofício está fora de desfazer, que antes ajuda e confirma muito a probabilidade desta presunção. Na sega andava José quando nas paveias do campo e nas estrelas do Céu se viu adorar de seus irmãos, como depois lhe sucedeu no Egito (1994, p. 6).

Em carta a um sacerdote, datada de 1659, Vieira (1926, v. I, p. 488) reafirma sua crença no sapateiro: “O Bandarra é verdadeiro profeta; o Bandarra profetizou que El-rei D. João o Quarto há de obrar muitas coisas que ainda não obrou, nem pode obrar senão ressuscitando: El-rei D. João o quarto há de ressuscitar”. Tanto, de fato, nelas confia, que as enumera:

Tudo o que ficou dito são as coisas em que até agora mais palpavelmente temos visto cumpridas as profecias de Bandarra, se bem se distinguirem e contarem, achar-se-á que

são mais de cinquenta, afora infinitas outras coisas que delas dependem e com elas se envolvem (1926, v. I, p. 501).

E a relação entre Bandarra e Vieira ajuda a compreender, de forma mais ampla, as interações possíveis entre cultura popular e cultura erudita.

A festa, portanto, é ruptura, mas é também estruturada a partir de determinadas tradições, o que a torna expressão mais concreta da cultura popular. Isto porque a cultura popular é definida pela tradição; pelo apego a um passado no qual residem suas fontes e que a justifica. O que é novo tende a ser explicado pelo precedente e validado por sua maior ou menor semelhança em relação a ele. Festas ocorrem por que um passado, muitas vezes, mítico e remoto as justificam. É uma cultura baseada na memória e não na inovação cotidiana.

Por ser baseada na memória, a cultura popular vive um tempo lento, oposto ao dinamismo da modernidade imposta pelos vencedores. A tradição não é apenas a celebração de vitórias. Tempos mortos, ritos arcaicos, povos vencidos, religiões proibidas ressuscitam na cultura popular, e deuses e heróis pagãos retornam sob o manto de santos. A cultura popular é um espaço onde se refugia o que – condenado - insiste em permanecer vivo, sem que tradições contemporâneas deixem de ser criadas.

A tradição não precisa ser confiável; basta que ela seja aceita como condição para o funcionamento da sociedade. Mas tradições históricas - sobre uma guerra, por exemplo - sofrem o mesmo

problema das memórias individuais que não vão além da terceira geração. Individual ou coletiva, a memória é seletiva e, portanto, distorcida. A cultura popular, manifesta de forma oral é, assim, uma lembrança sem documentação; um reflexo guardado na memória coletiva.

Mais do que uma ruptura, a festa representa uma interrupção temporária a partir da qual é criado um código social festivo, mas que, por ser temporário, não invalida o código social produtivo a partir do qual a normalidade é instaurada. A questão se refere aos limites, interdições e hierarquias que estruturam a festa.

De fato, ela pode significar um momento e um espaço de aproximação entre pessoas distantes na hierarquia social, mas, em outras ocasiões, pode significar o contrário: um momento de reafirmação de valores, status e barreiras; festas chiques nas quais deve ser tomado o maior cuidado com o penetra, geralmente de uma camada social inferior, cuja presença iria embaralhar e anular a demarcação de territórios a partir do qual a festa se dá.

Demarcando territórios, a festa define e organiza as elites; reorganiza-as no movimento de ascensão e queda de grupos sociais, definindo quem pode ser aceito e quem deve ser excluído. Por serem aceitos na festa, eles são simbolicamente incorporados às elites que - reorganizadas - reorganizam, também, suas ocasiões festivas.

A festa é, assim, renovação cíclica, mas cada uma delas é igualmente única e irrepetível, tornando-se a garantia de que outras virão. Nas palavras de Canetti (1983, p. 146), “uma festa provoca

a outra e pela densidade de objetos e de homens multiplica-se a vida". E Duby (1990, p. 10) acentua em relação à festa:

Ela consome os frutos do trabalho de ontem para que sejam mais abundantes os trabalhos de amanhã. Ela também renova a ordem social, ajustando-a por um momento à ordem subjacente, disfarçada e imaterial que o mito conta e cuja representação é dada pelo cerimonial.

A festa é criada a partir do cotidiano, mas reage contra sua rotina e suas convenções, podendo trazer para dentro dele elementos externos que o reorganizam, dando-lhe novo encanto. Por exemplo, em Moscou, Benjamin (1987, p. 70) define o Natal como uma festa que se instala na cidade vinda do interior da Rússia. Para ele, "o Natal é uma festa da floresta russa. Com pinheiros, velas, enfeites da árvore, se estabelece nas ruas por muitas semanas".

E ela cria uma nova temporalidade. Almeida (1993, p. 160) acentua: "Os *dies festi* são consagrados aos deuses e se caracterizam pelas *feriae*: repouso, interrupção do trabalho em homenagem aos deuses, embora não tão absoluto como o *sabbat* judaico". Os dias festivos, afinal, tendem a se converter em feriados, ou seja, momentos subtraídos da rotina produtiva.

A festa é, também, demonstração: nela, a riqueza é demonstrada e sua existência é realçada, muitas vezes de forma competitiva. Na Florença renascentista, segundo Chastel (1991, p. 194), os desfiles, cavalgadas e espetáculos respondiam a uma necessidade

de vida pública cuja magnitude é impossível exagerar, com os notáveis e o povo tendo participação igual, e manifestando-se o espírito de competição com outras cidades.

Já, nos desfiles carnavalescos contemporâneos, por exemplo, diferentes comunidades competem entre si a partir de critérios nos quais a exibição de riqueza é um fator determinante. E o sentido competitivo da festa poderia, inclusive, estar ligado a preparativos bélicos, o que França (2006, p. 150) acentua em relação à Idade Média: “Nos muitos encontros festivos, reis, infantes e nobres podiam divertir-se, mostrando ao mesmo tempo estarem preparados e preparando-se para as eventuais guerras, pois eram principalmente aí que lhes cabia mostrar que eram bons cavaleiros”.

Da mesma forma, a festa pode servir, ainda, de forma competitiva como demonstração individual de riqueza, o que Vasconcelos (1974, v. I, p. 106) salienta em relação ao período colonial: “Nas grandes comemorações da Igreja, misturando festas sagradas com profanas, além dos gastos internos, forcejavam por exceder uns aos outros com espetáculos ruidosos, que duravam dias e semanas”.

A festa é alegre, mas é organizada de forma séria, assim como o jogo, o que leva Huizinga (1980, p. 25) a estabelecer relações entre ambas as manifestações: “Ambos são limitados no tempo e no espaço. Em ambos encontramos uma combinação de regras estritas com a mais autêntica liberdade”.

Jogos, afinal, também são festas: ocasiões nas quais pessoas competem entre si a partir de regras previamente definidas e, ao

mesmo tempo, exibem-se para o público. Tais ocasiões, não importa se amadoras ou profissionais, possuem um sentido lúdico e festivo, ao mesmo tempo em que podem ganhar contornos mais ou menos amplos e, inclusive, mais ou menos ferozes.

Finalmente, Amaral (2001, p. 189) acentua:

No Brasil Colônia as festas se realizavam também em torno das "Entradas", recepções solenes dedicadas desde a Idade Média a soberanos, bispos e autoridades. Com a centralização dos Estados absolutistas como Portugal, elas serviram à cristalização de ideias absolutistas por meio da aclamação aos oficiais mais próximos do poder.

O que temos aqui é um exemplo de como festas podem ganhar um sentido estratégico, visando divulgar imagens vinculadas à glorificação do exercício do poder ou glorificação de uma dada instituição. Expressões artísticas, rituais e cerimônias ganham um sentido festivo que desde sempre foi largamente utilizado pelos mais diversos governantes.

As festas são celebradas, contudo, a partir de limites bem definidos. Em festas religiosas o contato direto entre o fiel e a divindade é por vezes interdito pelos perigos que pode acarretar, e Cazeneuve (1971, p. 216) narra como membros de algumas tribos se cobrem com máscaras dos deuses, que passam a funcionar ao mesmo tempo como elementos de representação e intermediação.

A festa celebra a ruptura ou o relaxamento de interdições so-

ciais; sem isto ela não existiria. Mas ela cria suas próprias interdições e, às vezes, como no casamento, é o próprio interdito que a justifica. O casamento implicava a proibição da união sexual entre os noivos antes da cerimônia e havia inúmeras alusões a tal união durante a festa. Era um jogo erótico baseado no interdito, e a sua superação era motivo de festa.

Bastide (2006, p. 209) salienta em relação à festa:

A exaltação que nela ocorre é regulada, extravasa-se dentro de limites fixos que ela não pode transpor e, embora seja deixado algum espaço para a sexualidade ou a violência, trata-se sempre apenas de uma sexualidade simbólica ou de uma vivência simbólica a que os mitos dão sentido.

E, no casamento, é o interdito e sua ruptura - a virgindade da noiva e a sua perda - que são celebrados a partir da vivência simbólica a qual Bastide se refere. Por exemplo, na Inglaterra, segundo MacFarlane (1990, p. 319), “a fim de acentuar ainda mais a nova união, costumava-se até costurar o lençol que envolvia o casal. Às vezes, os convidados vinham despertar o casal, invadindo o quarto nupcial ou cantando do lado de fora”.

A virgindade da noiva era o alicerce que dava sentido a toda a festa. Em algumas regiões do Brasil era costume mostrar aos convidados o lençol manchado de sangue para comprovar que apenas na noite anterior a virgindade havia sido perdida e a festa, portanto, fizera sentido.

O interdito pode, ainda, ser definido de forma oficial a partir da ação de autoridades que buscam normatizar a festa, o que ocorre com frequência quando festas populares são vistas com desconfiança; como ocasiões perigosas ou como meras manifestações de atraso. Assim, Oliveira (2000, p. 21) acentua em relação ao Rio de Janeiro:

A partir de 1830, segundo o Código de Posturas, nenhum espetáculo público poderia se realizar sem a autorização da Câmara Municipal, tendo o patrocinador do evento que pagar uma taxa à municipalidade. Dessa forma, o poder público começava a regulamentar e a ter maior controle sobre o espaço urbano.

Mas foi em relação às manifestações culturais dos negros que tais interditos foram estabelecidos de forma mais rigorosa, o que Tinhorão (2008, p. 48) assinala em relação ao batuque:

A preocupação das autoridades se justificava, no entanto, porque os batuques começavam, talvez, desde o início dos setecentos a não se restringirem mais aos terrenos de negros escravos, mas pela adesão de brancos e mestiços a alcançarem expansão social crescente, passando a ser cultivados, também, entre as heterogêneas camadas das zonas urbanas de cidades e vilas.

E das manifestações culturais negras, foi a capoeira, certamente por ser ao mesmo tempo uma dança e uma luta, a mais visada e a mais perseguida, o que Enders (2009, p. 203) assinala em relação ao Rio de Janeiro do final do século XIX:

Até 1890, a capoeira não é proibida por qualquer texto jurídico, mas fornece assunto às crônicas do dia a dia e contribui para encher as prisões. De fato, ela possui características que inspiram terror: é praticada, sobretudo, por negros, é organizada e se manifesta por uma violência vista como crueldade gratuita.

E Santucci (2008, p. 56) ressalta em relação ao mesmo período: “A capoeira marcou fortemente a vida social da cidade e fazia parte integrante da cultura popular. Nas ruas do centro, as maltas se enfrentavam na luta pelo controle informal dos territórios”. Tais interdições, contudo, e em todos estes contextos, costumam apresentar uma eficácia bastante duvidosa.

Temos, ao lado da festa, períodos de austeridade extrema, com interditos severos que precisam ser rigorosamente obedecidos. Em algumas sociedades, qualquer forma de relação sexual se torna proibida e mesmo contatos físicos do indivíduo com ele próprio são censurados. As impurezas devem ser eliminadas de forma radical, o que torna tais períodos ao mesmo tempo o oposto e o sucedâneo da festa: seu complemento.

A quaresma, por exemplo, sucede o carnaval e seu rigor não

pode ser compreendido se o separamos da licenciosidade que a precedeu. Na Espanha, segundo o relato de Fraser (1982, p. 118), a partir de uma cerimônia presenciada por um viajante inglês em 1877, o Carnaval era enterrado ritualmente em um cortejo acompanhado pelas mesmas pessoas que brincaram intensamente durante os três dias anteriores, mas vestidos, agora, de padres e bispos, sendo o pretense cadáver enterrado em um túmulo preparado com essa finalidade.

Toda festa é um ritual, mesmo quando o desregramento parece ser completo. Assim é que festas gregas que descambavam, muitas vezes, para orgias desenfreadas (mas tais orgias não faziam parte do ritual?), tinham o banquete como centro. Platão o toma como enredo de uma de suas obras, mas orgias compartilhadas por prostitutas - e os banquetes possuíam um sentido inequivocamente erótico - e regadas com muito vinho, também, entram nesta definição, mesmo sendo o primeiro elemento ausente do banquete platônico.

Aristófanes (AS RÃS, 112) descreve as dançarinas presentes em uma festa: “Muito jovens e há pouco depiladas”. E Xenofonte (BANQUETE, IX, 2-7) menciona a representação de uma pequena peça que funciona como pretexto e ponto de partida para uma orgia entre os convidados, comportamento que é rejeitado pelos convidados do banquete descrito por Platão: “Ouvindo isso, concordam todos em não passar a reunião embriagados, mas bebendo cada um a seu bel-prazer” (BANQUETE, 176 e).

Mas não se trata, mesmo assim, de orgias desregradadas; pelo contrário, todo um ritual era obedecido pelos convivas e, para

tal, foi instituída a figura do simposiarca, que tinha como função controlar tanto a quantidade de vinho consumida quanto o comportamento dos convidados que, como em toda festa, tomam a bebida e a comida mais como pretexto que como finalidade última da reunião.

E se as prostitutas eram figuras marcantes nos banquetes da Antiguidade, Lessa (2004, p. 105) acentua:

As festas se apresentam como uma das formas de visualizar, na sociedade dos atenienses do Período Clássico, as esposas enquanto agente histórico e permitem ainda que as redes sociais informais, nas quais as esposas participavam se abrissem a toda comunidade.

Também as esposas, portanto, participavam destas festas, o que ressalta a existência de normas a serem seguidas e normas que abrangiam a comunidade ateniense em sua totalidade.

Se há períodos acéticos, a festa, como ressalta Eliade (1998, p. 292), é orgiaca: “O despertar de uma orgia pode ser assimilado ao aparecimento do rebento verde na terra arada: é uma vida nova que começa e, para esta vida, a orgia saciou o homem de substância e de entusiasmo”.

Festas que derivam de concepções arcaicas têm, às vezes, origens recentes. Beaini (1994, p. 202) acentua: “O repetir festivo, deslocando sua força rumo aos primórdios, impregna-se do processo originário do funcionar cósmico, de seu movimento: instaura

a conexão com o ritmo do que se transforma em sua intensidade e frequência”. E o tempo sagrado, para Eliade (19– p. 93) é o tempo de origem, sendo reatualizado no momento do Ano Novo, quando a criação é refeita e celebrada.

Mas tal celebração, se é milenar, demorou a criar uma tradição no Ocidente. O réveillon, por exemplo, foi ignorado como festa na França até meados do século XIX, generalizando-se sua celebração apenas na segunda metade deste século. Já, o Papai Noel é mais antigo, sendo mencionado em textos do início do século e tendo sido levado por imigrantes alemães e escandinavos para os Estados Unidos e retornado de lá para a Europa, assim como o pinheiro de natal viajou da Escandinávia à França, passando pela Alemanha: símbolos de uma festa ao mesmo tempo milenar e em permanente mutação.

A festa pode, ainda, ser cívica e ser organizada a partir de uma data comemorativa. Quando isso ocorre, a cidade se prepara para a comemorar, e a festa perde em espontaneidade a partir da adoção de uma rigidez que se consubstancia, muitas vezes, na parada: criação norte-americana estruturada, em linhas gerais, entre 1825 e 1850.

Aqui, o componente anárquico que gera a suspensão do interdito desaparece e qualquer contestação seria uma queixa à própria festa. A parada, afinal, descreve a cidade ideal e a história real; uma história na qual a diversidade é depurada de qualquer conflito e desfila sob o signo da harmonia ou, então, é convenientemente esquecida.

Nas festas cívicas ou institucionais, os protagonistas tendem a ser as autoridades, com o povo atuando como espectador. Desta forma, as festas barrocas e renascentistas se constituem encenações públicas nas quais as autoridades políticas e eclesiásticas ocupam lugar de destaque no cenário, enquanto ao povo cabe o lugar de espectador passivo, o que as transforma em forma eficaz de representar e manter o código inflexível que regia a hierarquia social.

Alguns rituais festivos se repetem com algumas variações, mas com o mesmo sentido em praticamente todas as culturas, sendo o rito de iniciação o mais emblemático desta uniformidade. Toda grande etapa da vida humana é marcada por ritos de passagem e, em todos eles, o sentido religioso é iniludível.

São, comumente, ritos festivos, e a festa adquire como tantas vezes ocorre, um sentido, mesmo que arcaico de celebração religiosa. São, afinal, rituais que mesclam o profano e o religioso, podendo significar a entrada do jovem no mundo dos adultos, a incorporação do novo membro a uma religião ou profissão, a entrada do catecúmeno em alguma sociedade secreta. E são festivos por simbolizarem um novo nascimento, sendo todo nascimento, também, uma renovação.

Em tais festas encontramos claros vestígios e ressonâncias dos mitos dionisíacos, o que gera uma mistura entre festa profana e religiosa que se repete, em outro patamar, nas festas católicas, especialmente nas festas dedicadas a santos padroeiros. Tais festas são ao mesmo tempo culto e diversão, reúnem o sagrado e o

profano em doses nas quais o profano termina, com frequência, prevalecendo.

Elas são um pedido de proteção feito ao santo em troca de promessas, oferendas e rituais festivos, e a inadequada realização destes rituais e o não cumprimento dessas promessas podem significar a quebra do contrato e a eventual punição de sua parte, o que Menezes (2004, p. 51) acentua: “Além de se pedir a coisa certa ao santo certo, deve-se usar uma forma apropriada para fazê-lo, visto que cada santo tem fórmulas específicas para ser acionado”. E ressalta: “Trata-se de uma relação articulada por pedidos e agradecimentos, em torno de graças que o santo já concluiu, ou que é potencialmente capaz de vir a conceder, mediando a sua concessão diante de outras figuras celestes aptas a realizá-la” (p. 63).

Tal caráter religioso não impede, entretanto que elas sejam também divertimentos, e é como tal que são vistas majoritariamente por muitos de seus participantes, que não as consideram, no entanto, como festas profanas, mesmo que adotem, durante elas, um comportamento pouco recomendável aos olhos de católicos mais ortodoxos.

Desta forma, Arroyo (1966, p. 157) acentua em relação à festa da Penha, em São Paulo: “Na Penha faziam-se também festas do Divino Espírito Santo, com cantorias, rezas, quitutes vendidos por velhas negras e caboclas mestiças, em tabuleiros iluminados à luz de morticha claridade de azeite”.

A fusão entre elementos profanos e religiosos, no caso, é nítida, embora haja também uma demarcação com a Matriz sendo utiliza-

da, normalmente, para os festejos oficiais de maior importância e para os rituais de cunho político, o que Resende (1944, p. 179) assinala em relação a uma cidade do interior de Minas Gerais na primeira metade do século XIX:

Muitas e de diversas naturezas eram os festejos que se faziam na Matriz; pois que era ali que, de um grande número de festas exclusivamente religiosas, ainda se celebravam as grandes exéquias que se faziam dos defuntos notáveis e todos os atos religiosos que se celebravam por motivos políticos.

Dança popular mexicana, a *jarana*, por exemplo, lembra Redfield (1949, p. 282), é elemento indispensável nas festas dedicadas ao santo padroeiro em Yucatán, no México, e outros exemplos poderiam ser multiplicados. E determinadas festas surgem como modelo para as demais, o que Abreu e Viana (2009, p. 253) exemplificam:

De acordo com os memorialistas e viajantes, as festas do Divino Espírito Santo no Campo de Santana, o coração da cidade, eram as maiores e as mais concorridas. Formavam uma espécie de modelo para as inúmeras outras que marcavam as comemorações religiosas do Brasil imperial.

Houve, contudo, desde o período colonial, uma reação institu-

cional que visou ao combate do que seria visto como excessos decorrentes deste processo. Assim, Fazenda (1921, v. II, p. 405) cita:

E defendemos, dizem as Ordenações do Reino, que não façam votos de comer e de beber nas igrejas nem fora delas; posto que digam que fizeram por devoção de algum santo, sob pena de que o que assim pedir e receber pagar em dobro da cadeia tudo o que receber de quem o acusar.

Tal reação, contudo, navegou contra a maré e raramente foi bem-sucedida.

Neste contexto, a cultura popular incorporou e foi determinada por práticas religiosas adotadas, geralmente, a partir de uma dualidade universal: a dualidade entre a religiosidade popular e a atitude da Igreja oficial, definida por suas elites dirigentes e intelectuais.

Criaram-se, no Oriente e no Ocidente, cultos oficiais e não oficiais de caráter eminentemente popular, um dos quais, no Ocidente, tornou-se predominante ao fazer uma aliança com o Estado: o cristianismo, base da cultura popular ocidental edificada sobre os escombros, as influências e o material, tantas vezes, reaproveitado das culturas e religiosidades populares anteriores ao seu nascimento.

Cultos não oficiais são potencialmente contestadores em relação à ordem dominante, com tal contestação podendo ser exercida de forma concreta ou derivar da própria existência não reconhe-

cida do culto. Mas, mesmo onde o conformismo aparentemente impera, elementos de crítica ao menos potencial persistem.

Desta forma, a cultura popular francesa nos séculos XVII e XVIII apresenta, segundo Mandrou (1971, p. 159), características contrastantes: por um lado, uma ainda não abalada fé cristã, que se traduz na aceitação da vontade divina mesmo nos momentos mais dolorosos e, ainda, no reconhecimento da hierarquia social como expressão dessa mesma vontade. Por outro lado, uma tranquila mistura do cristianismo com elementos pagãos como, por exemplo, o zodíaco, altamente popular no período.

Ainda, na segunda metade do século XVI, segundo Bergier (1958, p. 779), as divergências em matéria de fé se acentuam e se multiplicam na França, e o sentido anticlerical da propaganda religiosa muda de tom, tornando-se mais violento e mais satírico. E Castle (1999, p. 204) acentua em relação ao período: “Freiras e padres desobedientes, ‘devotos’, perversamente amorosos e capuchinhos lascivos, eram artigos de primeira necessidade nas histórias e ilustrações dos bailes de máscaras então”.

Temos, aqui, uma expressão do catolicismo popular como o catolicismo que não é sancionado e aceito como válido pela instituição eclesiástica; um catolicismo meio pagão, não erudito e que não esteve livre, necessariamente, da intervenção e regulamentação institucional. Tal catolicismo se manteve distinto em relação ao catolicismo clerical, mas, ao mesmo tempo, foi moldado por ele.

Tanto a Reforma como a Contrarreforma podem ser vistas como processos históricos que, de diferentes formas, buscaram reagir à

mescla entre catolicismo clerical e catolicismo popular. Ambos os movimentos visaram ao combate do que era considerado por influência pagã sobre a Igreja, influência esta que a Reforma definiu como sendo o próprio cerne do catolicismo, o que fez com que a própria Igreja tivesse sua existência contestada.

Mas, também, a Contrarreforma, a partir da instauração do catolicismo tridentino, buscou combater tais influências a partir da adoção de medidas disciplinares concernentes ao comportamento tanto dos fiéis quanto do próprio clero. O catolicismo tridentino, porém, não descuidou do proselitismo e da afirmação ritual do poder da Igreja e utilizou, para tal, de rituais característicos do catolicismo popular como a procissão.

As liturgias institucionais, bem como expressões artísticas ligadas à Igreja adotaram, muitas vezes de forma sincrética, elementos provenientes da cultura popular, com a Idade Média se constituindo um período histórico no qual tal processo se deu de forma especialmente intensa.

Assim, segundo Schneider e Cohen (1961, p. 111), o teatro religioso medieval levou ao mais alto grau de perfeição o tipo de teatro popular, realizando a união de todas as artes e alcançando a colaboração de todos os ofícios e classes. E Bercé (1994, p. 27) menciona a designação de reis da juventude, portadores de títulos de soberania burlescos, como uma entre tantas festas usuais na Igreja medieval.

Mas a cultura popular incorporou, com frequência, elementos litúrgicos, adaptando-os ao seu contexto e às suas finalidades. As-

sim, Turner (2008, p. 209) acentua: “A canção popular nasce, em numerosos casos, dos cantos religiosos, se não da liturgia, pelos menos da paraliturgia”.

CULTURA POPULAR E CULTURA LETRADA: MIGRAÇÕES, CONTRASTES

A dança da morte pode ser definida como um processo de carnavalização da morte que teve origem no período medieval, embora seu período áureo tenha sido posterior. Segundo Ragon (1981, p. 157), as danças da morte se tornam comuns em toda a Europa do século XVI, representando todas as atividades, todas as classes sociais. E sua importância não reside, segundo Blum (1989, v. I, p. 56), em sua originalidade, uma vez que o casal formado por um esqueleto ou um cadáver e um ser vivo não é original. A novidade reside na coerência da representação, na qual a morte é onipresente.

A dança da morte é carnavalesca por representar uma inversão; uma transgressão ritual já presente em determinados rituais celebrados em Roma. Afinal, nas saturnais romanas, os escravos diziam aos seus senhores o que bem entendiam e recebiam presentes de volta.

Temos, no caso, uma transgressão carnavalesca da ordem constituída, sendo as saturnais uma das festas que se situam na origem do carnaval moderno. E o carnaval pode ser visto como uma forma de compreender a sociedade a partir de sua inversão festiva, sendo uma perspectiva válida para a cultura popular em sua tota-

lidade.

É preciso, afinal, pensar a cultura popular como uma reflexão sobre a sociedade na qual ela é produzida. As relações sociais são pensadas a partir da produção cultural que as reflete, sendo tal produção estruturada por meio de tais relações. Por outro lado, tal produção atua sobre o conjunto das relações sociais por elas pensada, ao mesmo tempo interpretando-as, simbolizando-as, alterando-as e mantendo sua autonomia em relação às mesmas, não podendo, em momento algum, ser pensada como mero reflexo ou tradução.

A autonomia da cultura popular deve ser estabelecida, ainda, em sua relação com a cultura erudita, uma vez que, se a cultura popular interage com a cultura erudita, ela criou, historicamente, por outro lado, espaços autônomos; espaços de crítica e resistência.

Manifestações folclóricas criaram durante a Idade Média, por exemplo, um espaço de resistência e de contestação em relação ao espaço circunscrito pela Igreja e em relação à leitura por ela autorizada; leitura que jamais chegou a exercer um monopólio de fato em relação aos textos canônicos por ela abordados, o que manteve vivo e atuante o entendimento mítico dos referidos textos, do qual as manifestações folclóricas também eram expressão.

O uso da gíria pode, por sua vez, representar uma forma de expressão hostil às normas institucionais e hierárquicas, podendo utilizar para tal, por vezes, de expressões comuns a pessoas que, de uma forma geral, situam-se à margem da sociedade, sendo tal

fenômeno recorrente na sociedade brasileira contemporânea. Por outro lado, colocando-se em sintonia perante à cultura popular, a cultura erudita fortaleceu o desenvolvimento de uma expressão cultural que se colocou em oposição às expressões culturais desenvolvidas pelos intelectuais.

Robi (1980, p. 7) acentua: “Poesia satírica é composição em versos que procura ridicularizar os vícios, as deficiências de pessoas e épocas. Encerra um conteúdo jocoso, zombeteiro ou sarcástico, atingindo às vezes a indignação e a revolta”. E tal poesia, usou, por exemplo, dialetos como forma de contrapor-se à cultura dominante, o que Carpeaux (1981, v. V, p. 1233) assinala em relação à literatura italiana:

Na Itália, a poesia dialetal constitui, desde a Contrarreforma, um protesto permanente do povo miúdo contra os intelectuais cuja poesia grandiloquente pretende perpetuar os gestos renascentistas e classicizantes, mas revelando apenas a miséria moral da nação em decadência.

Manteve-se, com isto, uma tradição da qual Pulci e Folengo foram os representantes ilustres, mas que se enraizou no povo como forma de expressão cultural em oposição. Excluída, a cultura popular se firmou como oposição.

Outras formas de crítica social surgiram mais tarde em meio a esta confluência, e a publicação de panfletos, geralmente anônimos, tornou-se uma forma de manifestação popular ao mesmo tem-

po crítica e de difícil controle. Criou-se um padrão de publicações utilizado tanto na Europa quanto nos Estados Unidos e que, neste país, proliferou a ponto de uma exceção - um artigo assinado - tornar-se caso rumoroso. Desta forma, em 1733, um certo John Peter Zenger assinou e publicou em seu jornal um artigo criticando o Governador de Pennsylvania, sendo julgado e condenado por sua atitude (MIDDLETON, 1996, p. 300).

Mesmo publicações aparentemente anódinas, como os almanaques, podiam se transformar em fontes de crítica e contestação e serem vistos como tais, o que Hill (1992, p. 72) acentua em relação à Inglaterra do século XVII:

O elemento profético dos almanaques sempre fora motivo de preocupações para governadores e conservadores. Um prognosticador bem-sucedido quase conseguiu prever a data exata da morte de Elisabete em 1603, e Nash associava os autores de almanaques a rebeldes.

Mas a crítica não está, sempre, onde sua existência seria mais previsível. Um exemplo: na França, a partir do século XVI, tal literatura evoluiu ao sabor dos acontecimentos e das circunstâncias. Foram editados 386 panfletos em 1615, 1093 em 1652, apenas 18 no ano seguinte. Mas, se panfleto significa, hoje, texto crítico, seu objetivo inicial não era necessariamente este, tanto que, dos 39 panfletos publicados em 1715, 27 eram, segundo Duccini (1978, p. 313-324), orações fúnebres para Luís XIV.

Por outro lado, em vários almanaques franceses do período anterior à Revolução surgem, segundo Tatin-Gourier (1989, p. 74), ecos de ideias presentes no *Contrato Social*, o que demonstra a permeabilidade de tais obras, destinadas a um público mais “popular”, às ideias mais avançadas do período, bem como a sintonia desses almanaques com o clima pré-revolucionário.

E os panfletos publicados em massa no período que antecedeu a explosão revolucionária de 1789 caracterizaram-se, segundo Gruder (1992, p. 162), pelo preço relativamente pouco elevado, pela brevidade do texto, que permitia uma leitura rápida, por uma voz narrativa e por um gênero com os quais o público estava familiarizado e por um nível discursivo suficientemente simples.

O que seria revolucionário pode adquirir, contudo, um sentido vinculado à moral e à tradição. Desta forma, ao estudar 130 canções que surgiram na França revolucionária, Ortiz (1991, p. 173) acentua: “As canções da época revolucionária francesa apresentam características que as identificam ao discurso da Moral, embora elas não sejam intrinsecamente moralizadoras”.

Mas a Revolução Francesa soube incorporar toda uma tradição de crítica popular e utilizá-la para os seus propósitos, bem como soube, igualmente, fazer uso da festa como rito revolucionário, buscando, a partir dela, unificar e representar o povo francês e, principalmente, as hostes revolucionárias.

E, finalmente, a França presenciou, no período entre 1848 e 1851, a coexistência entre populações rurais representantes de um novo tipo de radicalismo político com manifestações folclóricas

centenárias. Segundo Scott (1990, p. 158), o que permite que os grupos subordinados minem as normas da cultura autorizada é o fato de a expressão cultural possuir um simbolismo polivalente e metafórico que permite disfarçar a si própria.

E esta foi a estratégia utilizada, por exemplo, nos carnavais de 1850-51, quando, segundo McPhee (1978, p. 244), camponeses radicais protestaram contra a perda de direitos políticos adquiridos nos anos anteriores e simbolizaram nos manequins a serem destruídos na quarta-feira de cinzas as personalidades impopulares em âmbito local e nacional.

Barros (2005, p. 187) acentua: “Desde os primórdios da Idade Média se tem notícia, aqui e ali, de poetas-cantadores que percorriam o Ocidente europeu atuando como músicos, cantores, recitadores e que, por vezes, ligavam-se a outras formas de espetáculo”. E esta foi uma tradição que se manteve pelos séculos seguintes.

Deste modo, também na Inglaterra a cultura popular do período adquiriu tonalidades de crítica social. Assim é que, segundo Achinstein (1992, p. 311-326), autores de baladas eram vistos como nocivos à moral pública pelas elites da Inglaterra Elisabetana, sendo chamados por um de seus membros de “two-penny poets”, embora ele afirme ter comprado e lido tais baladas para seu entretenimento.

Tais autores percorreram toda a Inglaterra e se mantiveram à margem do mercado editorial, tendo sido definidos, então, por imorais e ilegais. A consequência, segundo Fox (1994, p. 55): eles foram com frequência levados para tribunais onde eram

julgados com, muito pouca, condescendência por sedição, imoralidade e ofensas pessoais.

Por outro lado, segundo Munck (1990, p. 309), surgiram, no século XVII, corporações de músicos que tinham como patronos as autoridades urbanas e, como mercado, diversas cerimônias nas quais seus serviços eram indispensáveis como, por exemplo, casamentos, o que sugere certa respeitabilidade já conferida à profissão.

Mas não eram, majoritariamente, profissionais tão respeitáveis no final das contas. No Nordeste brasileiro do século XX ou na Europa do século XVIII eram cegos muitos dos artistas que cantavam pelas ruas, confundindo-se muitas vezes com os mendigos e havendo pouca distinção entre eles. Seu estatuto perante as autoridades era o de alguém que poderia, a qualquer momento, ser preso por vadiagem, em um espaço sócio-político no qual a cultura popular e seus produtores ganha um ar suspeito e socialmente desqualificado.

A cultura popular está situada em um universo que se estruturou, historicamente, de forma alheia à cultura letrada, o que não significou, necessariamente, hostilidade em relação a ela. Dessa forma, em uma aldeia medieval composta quase exclusivamente por analfabetos, o conhecimento letrado e os livros que o simbolizam foram, segundo Ladorie (1997, p. 295), não desprezados e sim reverenciados, tal como seus leitores: “O respeito que têm por ele os analfabetos da aldeia é o corolário da estima, comovente e decidida, que estes professam pela ciência e os letrados”.

Mas, nesta aldeia, o livro pode ser utilizado para ser colocado

sobre a cabeça de um enfermo em agonia, mas não é elemento produtor de cultura que permanece iletrada, conforme resalta Lapidurie (p. 301): “O livro, enquanto tal, pode situar-se na origem distante ou próxima de certas correntes religiosas ou mesmo folclóricas: não se encontra, contudo, no centro do processo de reprodução da cultura em Montaignou.”

Quando a cultura letrada passa a fazer parte do cotidiano das aldeias, alguns séculos depois ela tem de conviver com um analfabetismo ainda majoritário, o que torna usual e imprescindível as leituras em voz alta, intensificando a absorção de elementos da cultura erudita por parte de membros das camadas populares e transformando, por outro lado, meios próprios da cultura letrada em instrumentos de transmissão de elementos da cultura popular.

Também no Brasil encontramos exemplos de migrações e fusões entre elementos da cultura letrada, narrativas históricas e procedimentos típicos da cultura popular como, por exemplo, a história de Carlos Magno e os Doze Pares de França que, narrada inicialmente no original francês de 1485, tornou-se popularíssima no sertão nordestino, sendo cantada por violeiros e entrando nas crenças milenaristas que estiveram na origem de mais de um movimento camponês.

A história da Donzela Teodora seguiu trajetória semelhante. De origem árabe, foi introduzida na Espanha e chegou ao Brasil através de tradução portuguesa; um percurso secular que terminou nas feiras das cidades do interior. E, finalmente, a história de Roberto do Diabo, muito conhecida durante longo tempo no Brasil e em

Portugal, nasceu de um poema francês do século XIII, que surgiria na Inglaterra no século seguinte. Novos contextos, viagens tão semelhantes.

A absorção seletiva e diferenciada da cultura letrada por parte do povo não surgiu, contudo, no período moderno, sendo muito anterior a esta época. Urbano, afinal, é quem mora na urbs. Civilizado é quem mora na civis. Tais distinções, provenientes de Roma, mantiveram-se historicamente e encontraram sua expressão na Idade Média, onde a cultura urbana impôs sua autonomia e seu espaço diante dos senhores feudais e eruditos que deixaram, mesmo, influenciar-se por ela.

Já, no período medieval, de fato, a cultura popular e a cultura erudita tinham um espaço de encontro, o qual era a praça pública, onde o mundo camponês mantinha contato com a cidade e suas diferentes culturas e onde se delineava uma nascente opinião pública.

E foi um contato mediado, ainda, como exemplifica Dawson (1953, p. 261-3), por autores como William Langland, que fizeram a ponte entre as culturas letrada e popular no período medieval. Poeta erudito, Langland adotou a linguagem da gente comum, suas imagens e seus ideais, lembrando que Deus foi encontrado muitas vezes sob a aparência de um pobre e que todos, ricos e pobres, são criaturas de Cristo.

Foi um processo de intermediação que prosseguiu ao longo de séculos. Surgiram na Inglaterra do século XVIII, segundo Thompson (1987, v. II, 149), os poetas-tecelões, dos quais Samuel Law,

autodidata conhecedor de Virgílio, Homero e Ovídio foi exemplo. Foi uma espécie que gerou herdeiros no século seguinte, mas que se esforçou mais em imitar as formas da cultura erudita do que em expressar sua experiência pessoal e profissional.

A relação entre cultura erudita e cultura popular impõe, por outro lado, uma questão: até que ponto a cultura popular mantém oposição e autonomia em relação à cultura erudita, até que ponto a cultura erudita a domina, sendo a cultura popular uma reinterpretação de elementos eruditos e sendo mesmo questionável sua existência autônoma?

Segundo Le Goff (1994, p. 129), “a cultura erudita manipula a cultura ‘popular’, mas esta ‘recebe’ e ‘larga’ cultura erudita e cria seus próprios bens imaginários”. Fica, então, a pergunta de Rudé (1988, p. 227), referente ao contexto europeu do século XVIII: “Existiria, porém, uma música popular ou uma literatura popular que não tivesse sido transmitida pela tradição ou tomada de empréstimo de outros grupos sociais”?

A cultura popular necessita, enfim, da cultura erudita para ser criada? O povo necessita da cultura erudita para formar sua própria cultura? Simone Weil (2000, p. 65) inverte o raciocínio: é a cultura erudita que precisa do povo, mais ainda que este em relação àquela. Seria a maneira de retirá-la do isolamento estéril. E ela conclui:

A busca dos modos de transposição convenientes para transmitir a cultura ao povo seria bem mais salutar para a

*cultura do que para o povo... A cultura é um instrumento
manejado por professores para fabricar professores que
por sua vez fabricarão professores.*

Já Horácio (SÁTIRAS: Sátira Quarta) ressalta o caráter radicalmente elitista de seus textos, ao acentuar:

*Nem onde quer, nem a qualquer as leio;
Aos amigos apenas, e inda a custo.*

Aqui, um autor erudito reivindica a existência de um espaço específico para sua produção, espaço este que não deve ser compartilhado com o povo, cuja produção cultural - pressupõe-se - é necessariamente inferior. Outros autores eruditos, contudo, pelos séculos seguintes, manifestariam seu apreço pela tradição popular.

Montaigne (1972, p. 91), por exemplo, define a incorporação desta tradição à sua arte como um objetivo sonhado, ao exclamar: "Pudesse eu usar sempre e unicamente a linguagem que se emprega nos mercados de Paris"! E, ainda segundo Montaigne (p. 152), "a poesia, quando eclode no seio do povo, revela uma pureza e uma graça que rivalizam com o que de mais belo oferece quando, por efeito da arte, atinge a perfeição".

Já, um personagem romântico como Werther (GOETHE, 1983, p. 376) afirma em uma de suas cartas: "O amor existe e palpita em sua grande pureza entre os homens da classe que nós chamamos inculta e grosseira, nós, a gente cultivada... dessorada e reduzida

a coisa alguma pela cultura”. E Marcel Proust (1982, p. 96-8), por sua vez, narra o encanto que sente ao ouvir o refrão dos vendedores de rua e compara o canto deles às obras de Debussy e Musorgsky. E chega a conclusões muito semelhantes às de Simone Weil ao colocar em questão, ao mesmo tempo, a necessidade ou viabilidade de produzir uma arte dirigida ao povo:

A ideia da arte popular, como a da arte patriótica, ainda que não fosse perigosa, se me afiguraria ridícula. Procurando torná-la acessível ao povo, sacrificar-se-iam os requintes da forma, “bons para desocupados”; ora, eu frequentava suficientemente os mundanos para saber que são eles, e não os operários eletricitas, os verdadeiros iletrados (PROUST, 1994, p. 166).

Por ser tradicional, a cultura popular é primitiva? A arte primitiva é um conceito criado pelas elites para designar uma produção que pode ser popular, mas não é, necessariamente, primitiva. Tomo como exemplo a conclusão de Huizinga (19-, p. 237): “Usando o termo “primitivo” para designar os mestres do século XV, podemos cair num equívoco. Eles são primitivos num sentido puramente cronológico, visto que, para nós, são eles os primeiros a chegar e não conhecemos outras pinturas mais antigas”. Da mesma forma, a arte popular é definida em contraste com a arte produzida pelas elites culturais a partir de valores que não foram aqueles que nortearam sua criação.

Tal dualidade não é ainda- e muito pelo contrário- recente, sendo importante rastrear algumas de suas origens para melhor compreendê-la. Encontramos, afinal, em religiões primitivas, uma oposição entre o saber produzido pelos especialistas em religião e a religiosidade popular: primeira brecha historicamente introduzida entre cultura erudita e popular.

Já, Havelock (1996, p. 237) salienta:

A cultura grega, desde o começo, erigiu-se com base nos hábitos letrados. O discurso grego em prosa era composto e lido pelo menos desde a época arcaica; a língua grega está edificada com base em uma série de elementos intercambiáveis; as formas de pensar gregas dão expressão a um fundo comum de conceitos e valores básicos.

Mas ressalta: “A sociedade grega, antes de 700 a. C., era não-letrada. Em todas as sociedades desse tipo a informação é armazenada nas memórias individuais dos respectivos membros, e a experiência lembrada constitui uma cultura verbal” (p. 244).

Cultura letrada e cultura oral se fundem, portanto, nos primórdios da cultura grega, e tal fusão estaria presente igualmente no período medieval, o que fica claro a partir do exemplo dado por Curtius (1996, p. 388), que acentua: “A metáfora de ‘arar’ por ‘escrever’ passou da literatura medieval para as línguas vulgares”.

Uma expressão erudita, no caso, vulgariza-se ao ser incorporada ao vernáculo, assim como, por exemplo, o desaparecimento do

latim - língua erudita por definição no período medieval - deve, como ressalta Burke (1995, p. 86), ser relativizado: “O latim não desapareceu repentinamente no fim do século XVII ou mesmo no fim do XVIII. Ainda era falado e escrito e em alguns domínios no século XIX e até mesmo no século XX”.

Também, no campo da música migrações entre as esferas habitadas por eruditos e pelo povo ou entre dominantes e dominados, foram frequentes e exemplificam o processo estabelecido entre ambas, com a França do século XVIII, por exemplo, vivenciando tal processo.

Assim, Roche (2004, p. 129) ressalta em relação à canção francesa do período:

Árias emanadas dos círculos dominantes são assobiadas e comentadas pelo homem da rua; enfim, a canção é também meio de evasão e de descontração, modo de evocar o cotidiano, de acompanhar o trabalho, de rimar as tarefas domésticas. Em suma, canta-se sob todos os tetos, nas oficinas, nas ruas, nas praças e nas pontes.

E Darnton (2005, p. 68) descreve o que ocorria na França do século XVIII: “Algumas canções tinham origem na corte, mas alcançavam as pessoas comuns, e as pessoas comuns as cantavam de volta. Artesãos compunham canções e cantavam-nas no trabalho, adaptando novos versos a velhas melodias, de acordo com a ocasião”.

Não é possível, portanto, traçar uma cisão radical, absoluta entre cultura popular e cultura de elite, sob pena de rebaixar a cultura popular apenas à condição de cultura dos outros, ou seja, a uma alteridade vista de cima. Ambas vivem um jogo de espelhos, de reflexos, de intercomunicação permanente.

Segundo Certeau (1996, p. 87), “não é possível prender no passado, nas zonas rurais ou nos primitivos os modelos operatórios de uma cultura popular”. E Vovelle (1997, p. 42) exemplifica em relação ao Renascimento: “À trama carnavalesca dos jogos da morte e da festa se superpôs a trama de duas culturas: a cultura humanista de elite, que recorria a Lucrecio e a Ovídio para remontar às origens, e a cultura popular, em que esses mitos correspondiam ainda a crenças bem aceitas”. Ambas se alimentam, no caso, das mesmas fontes, às quais fornecem, contudo, tratamento diferenciado; literário, um, vivido no cotidiano em que os mitos apenas transmutam-se, outro.

A adequada compreensão da cultura popular parte, ainda, de sua desnaturalização. Ela não deriva do caráter natural de um povo, não é seu reflexo. Ela deriva de um complexo jogo de mutações que a formata e é por ela refletida. Presa ao passado, ela é feita no presente e sofre seu impacto.

Expor a cultura popular em ambiente de elite implica, por outro lado, sua reificação. Ela é etiquetada e perde seu sentido; ganha um novo sentido que lhe é atribuído, mas não por quem a produziu nem por quem a consome, a não ser que ela seja produzida diretamente para este ambiente após ter sido “valorizada” por quem

ali circula. Mas, aí, seu valor de mercado passa a ser seu regente.

Quem produz cultura popular, por outro lado, não pode ser visto como um agente inocente neste jogo de absorção e valorização por parte das elites. Tais produtores podem ter plena consciência das formas simbólicas requeridas para que suas obras sejam aceitas no circuito de elite e produzir a partir destas formas, como uma maneira estratégica de agregar valor à sua obra, pensada como uma mercadoria a ser consumida por quem se compraz com a “espontaneidade” e “inocência” da obra. E, evidentemente, não podem ser paternalisticamente criticados por isso, como se devessem manter, sempre, uma inocência virginal em relação ao mercado.

A cultura popular pode utilizar - e utilizou frequentemente - meios escritos para divulgar conhecimentos e foi moldada por eles. Um exemplo clássico foi a *Bibliothèque Bleue*, de ampla circulação entre os camponeses e aldeões franceses durante os séculos XVIII e XIX.

Ali, os livros eram lidos em voz alta por quem sabia ler e escritos, mesmo, a partir de certa oralidade, com as histórias iniciando-se, frequentemente, por “Como vocês vão ouvir”, pressupondo, assim, a leitura oral e se adaptando a ela em um evidente processo de transição de uma forma de cultura para outra.

Chartier (2004, p. 261) acentua em relação aos *livres bleus*: “O fenômeno, aliás, não é exclusivamente francês: na Inglaterra ou na Espanha, é também nos séculos XVII e XVIII que se multiplicam os livretos de ampla circulação, destinados a um público que na maior parte é popular”. E Ladurie (2007, v. II, p. 280) busca situar

as origens do fenômeno:

No momento em que a alta intelligentsia francesa inventava sua própria variante do classicismo, a literatura azul do século XVII iniciava uma pequena fração nos romances de cavalaria, romances já popularizados, como se sabe, graças às obras baratas que circulavam desde o século XVI. Assim, até com centenas de anos de atraso, alguns camponeses, em plena Idade Moderna, penetram num circuito de função especificamente medieval.

E ressalta: “No domínio da cultura camponesa, o grande movimento, progressivo (ou progressista) dos séculos XVII e XVIII, é o que vem juntar ao velho estrato da cultura não escrita as novas categorias mentais saídas dos pequenos livros de contos de fadas da literatura popular” (p. v. II, p. 277).

Vernu (1996, p. 180) associa tais origens à Contrarreforma, acentuando em relação à França:

Os aldeões haviam tomado contato com livros sobretudo através dos esforços de um clero particularmente ativo. A Contrarreforma fornecia uma estrutura para estimular a alfabetização na província; o clero usava livros, juntamente com as imagens e objetos religiosos, para espalhar o catolicismo entre as famílias e converter almas.

Não é possível, contudo, neste período, segundo Chartier (1995, p. 54), fazer o reconhecimento da existência de uma literatura voltada especificamente para as camadas populares: “Os leitores ‘populares’ do Renascimento não estão, pois, diante de uma ‘literatura’ dirigida para eles. Por toda parte, os textos e os livros circulam em todo o mundo social; por toda parte, são usados por leitores de condição e cultura diferentes”. Há, portanto, um processo de circulação amplo, que tende a não levar em consideração clivagens que soam anacrônicas quando pensadas em relação ao período.

A criação de um corpus literário especificamente popular seria posterior, adotando características descritas por Chartier e Roche (1976, p. 108):

Os temas, às vezes surpreendentes, desse corpus, são presentemente bem conhecidos; no almanaque sobressai a astrologia profética, judiciária ou natural, que revela o futuro, porém o século XVIII introduz nele a narrativa da atualidade e o conselho utilitário. A biblioteca azul se move no mundo do maravilhoso e do lendário medieval, e transpõe inteiramente, ao mesmo tempo, o conto de fadas, o milagre religioso em epopeia carolíngia, em que se exalta uma nobreza ideal. Ainda o século XVIII modifica o repertório dos temas e substituiu sempre o fantástico por uma sabedoria muito humana.

As publicações escritas no período anterior a 1789 e que visavam a um público mais amplo, formaram um filão descoberto no início do século XVII por uma família de editores de Troyes, que iniciou a publicação de livros baratos, de poucas páginas e suscitou uma onda de imitadores por toda a França, todos seguindo com maior ou menor sucesso o mesmo estilo.

Mas, nem os textos publicados na *Bibliothèque Bleue* nem seus leitores eram necessariamente populares. Entre um e outro incluíam-se leitores que pertenciam a uma certa classe média e textos literários adaptados, ou seja, que migraram para uma leitura mais acessível sem perderem, contudo, sua origem erudita.

A existência desta literatura não pode, por fim, levar à presunção errônea da existência de um público leitor popular e numeroso. Assim, tomando uma cidade francesa como amostra, Chartier (2004, p. 94) acentua:

Embora o povo urbano não esteja absolutamente ausente dos possuidores de livros no século XIX, o exemplo de Amiens mostra claramente que só uma fração restrita de seus membros se inscreve entre eles, e que para essa minoria, o livro permanece raro, possuído em número muito pequeno, quando não é apenas único.

Já, segundo Komarovsky (1957, p. 34), a crescente urbanização e industrialização da Inglaterra nas primeiras décadas do século XIX, aliada ao barateamento da produção de papel e às melhorias

introduzidas no processo de produção e distribuição de livros os tornaram mais acessíveis do que já haviam sido um dia. Foi apenas no século XIX, portanto, e em regiões específicas, que o livro logrou alcançar uma popularização efetiva, o que não significa que a literatura popular precisasse esperar este período para se consolidar.

Em relação ao Brasil, o surgimento e consolidação de uma literatura popular, malgrado os índices maciços de analfabetismo, já se fez presente, como ressalta El Far (2005, p. 329), no final do século XIX:

Ao contrário do que normalmente se imagina, havia no Rio de Janeiro das últimas décadas do século XIX inúmeras livrarias, munidas de um acervo considerável de exemplares “ao gosto do povo”. Aquele que não tivesse consigo as amarras do analfabetismo poderia, com alguns poucos tostões, levar para casa um livro de sua preferência.

E El Far (2004, p. 97) ainda assinala: “Durante quase todo o século XIX, as livrarias cariocas anunciaram em seus catálogos algumas histórias em folhetos, que contavam aventuras de nobres e reis em terras portuguesas”.

Mas a presença deste tipo de literatura gerou, por sua vez, uma reação que João do Rio (1997, p. 144) expressa, ao mencionar a “literatura das ruas” e acentuar:

E falar do veneno da literatura francesa, que perde o cérebro das meninas nervosas e aumenta o nosso crescido número de poetas! Que se dirá dessa literatura- pasto mental dos caixeiros de botequim, dos rapazes do povo, dos vadios, do grosso, enfim, da população? Que se dirá desses homens que vão inconscientemente ministrando em grandes doses aos cérebros dos simples a admiração pelo esfaqueamento e o respeito da tolice?

Temos, aqui, uma literatura comercializada nas cidades e voltada para o público urbano, mas tivemos também a circulação de livros voltados para o meio rural e em relação ao qual o *Lunário Perpétuo* foi, certamente, e durante muito tempo, o espécime mais conhecido e de mais ampla circulação.

No Brasil, o *Lunário Perpétuo* foi o mais famoso representante brasileiro dos almanaques. Nele o leitor encontrava receitas, vidas de santos, conhecimentos agrícolas, conhecimentos gerais. Dele, os cantadores das pequenas cidades retiravam sua ciência e fragmentos de clássicos que migravam para a cultura popular.

Câmara Cascudo (1984a, p. 446) descreve-o: “Foi durante dois séculos o livro mais lido nos sertões do Nordeste, informador de ciências complicadas de astrologia, dando informações sobre horóscopos, rudimentos de física, remédios estupefacientes e velhíssimos”. E Cascudo (2005, p. 130) acentua, ainda, em relação ao *Lunário Perpétuo*:

A primeira edição deste livro é de Lisboa, em 1703, na casa de Miguel Menescal. O título expressa a ciência contida: “O Non Plus Ultra do Lunário e Prognóstico perpétuo geral e particular para todos os reinos e províncias, composto por Jerônimo Cortes, Valenciano, emendado conforme o expurgatório da Santa Inquisição e traduzido em português”.

Já, Del Priore e Venâncio (2006, p. 98) assinalam:

Para cálculos metereológicos “eficientes”, usava-se como base os Lunários Pèrpétuos ou Prognósticos. Verdadeiros aliados do tempo e das estações; tais publicações serviam de guias nas etapas de trato agrícola: tempo de semear, tempo de edificar, colher ou destruir. Foram os livros mais lidos nos sertões.

Cria-se, ao longo deste processo, uma linha de continuidade onde a modernidade encontra suas origens. Carpeaux (1983, v, IV, p. 971) assim descreve uma literatura “plebeia” surgida no século XVIII: “Escrita por diletantes desdenhosos ou por grafomaníacos meio loucos, ou então profissionais espertos e ávidos de dinheiro; literatura destinada às grandes massas de leitores semicultos e incultos”.

Tal processo, contudo, é ainda mais antigo, uma vez que os best-sellers contemporâneos, por exemplo - literatura policial, leituras românticas, literatura de evasão em suma - tem suas raízes

nos romances de cavalaria do século XVI, quando o *Amadis* e seus descendentes eram a leitura predileta de Dom Quixote. A estrutura narrativa apresenta inequívocas semelhanças, com o herói saindo para consertar o mundo e se metendo em aventuras inverossímeis. Como ocorre frequentemente, o que parece muito moderno segue modelos seculares.

Da mesma forma, no século XVIII, surge o romance gótico, inspirado em um medievalismo fantástico, cheio de monges meio loucos e castelos fantasmagóricos. Cria-se uma Idade Média postiça, mas se atende a um desejo de evasão em relação ao utilitarismo que já prenuncia a Revolução Industrial.

E se autores como Walpole, Beckford e Ann Radcliffe atualmente já não são lidos, seus enredos complicados forneceram a base para a literatura popular contemporânea, e tanto os contos de Poe como o *film noir* hollywoodiano encontraram neles seus antecessores.

Mas podemos recuar mais ainda no tempo. Desde sempre elementos da cultura popular derivam muito frequentemente da cultura erudita, possuindo origens religiosas, traduzindo crenças cosmológicas, sendo extraídas de narrativas letradas que encontraram eco profundo e secular na literatura oral. Não seria o caso de pensar em termos de degradação desses elementos; mais apropriado seria pensar tal processo em termos de apropriação e resignificação a partir de outros contextos, outros intérpretes e leitores, outros objetivos.

Ao lado da literatura popular produzida para o povo temos,

ainda, a literatura anônima produzida pelo povo: os contos populares que, ao serem apropriados por determinados autores, ganham feição erudita, retornando depois, via cultura de massas para o âmbito cultural da população.

Contos populares podem ser definidos como variações em torno de um universo limitado de temas, abrangendo aproximadamente dez mil motivos fundamentais, recriados e fundidos de diferentes formas em diferentes culturas, partindo de diferentes realidades sociais; refletindo-as e as interpretando.

Nestes contos temos, comumente, a figura de um herói que consegue enganar as autoridades e os representantes do poder constituído, usando para tal o disfarce e a mentira. *Pequeno Polegar* e *Mamãe Ganso*, por exemplo, narram um cotidiano de miséria e opressão; um mundo amoral no qual somente a esperteza garante a sobrevivência dos mais fracos, que não podem contar com o apoio dos poderosos, embora não ousem, ainda, contestá-los. E, neste mundo, a esperteza atua dentro do sistema, amparada por suas regras, que não primam pela justiça e equidade.

Tais contos são histórias vividas dentro do cotidiano de seus narradores, com os cenários e personagens que os compõe e são descrições de soluções fantásticas de problemas para os quais tais narradores não encontram soluções plausíveis. Neste cotidiano os esforços diários encontram barreiras criadas por forças alheias e superiores às vontades de seus executantes, que são frustrados por inimigos vistos como onipotentes, mas que os heróis dos contos populares conseguem vencer. Tal vitória, no entanto, por ser

impossível no universo das derrotas prosaicas, demandam forças mágicas, inexistentes neste cotidiano, para que possam ser concretizadas.

Ao matar o gigante, Petit Jean usa sua esperteza para fugir de tal cotidiano, mas é uma fuga individual e fantástica. São contos realistas e desesperados, todavia seguindo feitiços diferentes em diferentes países, o que Darnton (1986, p. 69) assinala: “Embora cada história se prenda à mesma estrutura, as versões das diferentes tradições produzem efeitos inteiramente diversos- burlescos, nas versões italianas; horríficos, nas alemãs; dramáticos, nas francesas e humorísticos, nas inglesas”.

Nos contos populares, assim como em lendas, hábitos, superstições, podemos ouvir ecos de mitos arcaicos que neles sobrevivem e que reencontram algo de seu sentido e de sua forma original. A cultura popular é mítica mesmo quando trata do cotidiano, e as aventuras de um Ulisses retornam na esperteza, nas provações e na eterna peregrinação de tantos heróis populares.

E os contos populares remetem a estratégias de sobrevivência. Assim, estudando uma série de contos primitivos, Propp (19-p. 55) acentua:

O velho costume dos caçadores adquire um novo significado e uma nova interpretação com a passagem à agricultura. A conservação e a inumação dos ossos, que antes eram feitas com a finalidade de preservar e ressuscitar os animais, agora tem o objetivo de provocar a fertilidade das hortas.

No caso, os contos são utilizados como meio para transmitir, simbolicamente, novas técnicas, assim como Obelkevich (1996, p. 45) define os provérbios como “estratégias para situações’, mas estratégias com autoridade, que formulam uma parte do bom senso de uma comunidade”.

Os contos populares e provérbios, por fim, são manifestações culturais cristalizadas e resistentes a mudanças, o que um usuário ferrenho dos mesmos como Sancho Pança (CERVANTES, 1981, p. 110) afirma, ao ressaltar sua recusa a modificá-los: “Como eu o conto é que eu sempre ouvi contar os contos na minha terra; de outro modo não sei, nem Vossa Mercê me deve pedir que ame agora novos usos”.

CULTURA POPULAR E CULTURA ERUDITA: FORMATOS E TRANSMISSÕES

Como a cultura popular é transmitida? Para responder a esta questão é preciso, primeiro, estabelecer uma diferença básica entre cultura popular e cultura de massas. Em seu sentido e manifestação, digamos, básicos, a cultura popular implica uma interação face a face entre público e autor, ambos pertencendo à mesma comunidade ou ao mesmo estrato social, definido - ele e sua produção cultural - em oposição às elites e rotulado como tal por elas.

Cria-se um canal de comunicação inexistente na cultura de massas, na qual produtor e receptor se mantêm isolados, o segundo mantendo uma posição de consumidor e onde o diálogo, por defi-

nição, inviabiliza-se ou se dá nos moldes propostos pelo produtor.

Ao mesmo tempo, o receptor atua sempre sobre o que recebe, interpretando os símbolos e mensagens que lhe são dados a partir de sua própria simbologia e chegando a resultados, muitas vezes, imprevistos pelo produtor. Não há passividade absoluta nesta relação, em nenhum dos índices em que ela se dá.

Santos (2002, p. 363) acentua:

A festa converteu a cultura barroca no primeiro exemplo de cultura de massa da modernidade. O seu caráter ostentatório e celebratório era utilizado pelos poderes político e eclesiástico para dramatizar e espetacularizar a sua grandeza e para reforçar o seu controle sobre as massas.

O que, portanto, aparenta ser estritamente contemporâneo possui, como é comum acontecer, origens seculares, com Balzac (1989, p. 180), por exemplo, já definindo com precisão algumas das consequências do surgimento da cultura de massas: “Ao trabalhar para as massas, a Indústria moderna vai destruindo as criações da Arte antiga, cujos trabalhos eram inteiramente pessoais, tanto para o consumidor como para o artesão. Hoje temos *produtos*, não temos mais *obras*”.

A simbiose entre cultura popular e cultura de elite viveu, por outro lado, uma transformação radical entre os anos 1950 e 1960. A produção cultural norte-americana - e basicamente a produção musical e cinematográfica - foi (apesar das críticas de Adorno,

por exemplo) elevada por europeus à categoria de uma arte da qual muitos intelectuais norte-americanos desconheciam, o valor e a respeitabilidade.

Hauser (1973, p. 370) acentua: “O valor artístico de uma obra não depende da natureza dos meios técnicos que o artista utiliza, mas simples e unicamente do modo como os usa”. Mas, também, segundo Hauser (p. 372), “as regras segundo as quais a arte da massa tem de ser produzida são rigorosas, rígidas e inexoráveis”. E Hauser (p. 376) salienta: “A arte de consumo geral encontra-se sempre a um nível mais baixo do que a arte produzida para as camadas educativas”. Por fim, Hauser (p. 385) assinala: “Tem existido sempre mais de um nível de cultura artística, e quanto mais vasta a base social de um tipo específico de arte, tanto maior tem sido o risco de degenerar ou de ficar completamente dependente de interesses alheios”.

A partir desta perspectiva, a cultura de massas ou o que ficou conhecido como tal, é necessariamente inferior à cultura erudita, mas todo um movimento estético gerado no século XX buscou contestar tal clivagem. Assim, os críticos do *Cahiers du Cinema* reconheceram nos filmes de Alfred Hitchcock, John Ford, Nicholas Ray, Howard Hawks e Anthony Mann, entre outros, a expressão dos grandes artistas que de fato eles eram, enquanto Hobsbawm manteve uma coluna jornalística sobre jazz.

Neste mesmo contexto, os jovens ingleses e norte-americanos passaram a adotar como seus ritmos, roupas e comportamentos oriundos de classes e etnias às quais nunca havia sido dada a me-

nor respeitabilidade, com o rock e o jeans, por exemplo, efetuando uma fulminante trajetória de cima para baixo que faria a cultura popular se transformar, em larga medida, em cultura produzida por e para jovens. Por outro lado, novas clivagens são criadas e, com elas, o que um dia foi popular é incorporado aos padrões elitistas, o que ocorre continuamente no cinema, o que ocorreu com o jazz e o que ocorre com o rock.

A partir daí, a cultura popular tornou-se cultura de massa - já não é mais possível distinguir nitidamente os conceitos - e se fez imagem. A cultura popular contemporânea, se ainda é possível utilizar tal expressão, é icônica. Seu imaginário é baseado na imagem, sendo a imagem consumida o tempo todo e não mais como informação oral transmitida em ocasiões específicas por fontes autorizadas.

E com uma consequência: o que não é imagem e não pode ser transformado em espetáculo deixa de existir. Como lembra Debord (1997, p. 182), “aquilo de que o espetáculo deixa de falar durante três dias é como se não existisse. Ele fala então de outra coisa, e é isso que, a partir daí, existe. As consequências práticas, como se percebe, são imensas”.

Somando-se ao fenômeno abordado por Debord, a padronização constatada por Ferro (1996, p. 401) que ressalta: “O ponto importante é que a informação televisiva uniformiza-se independentemente da atuação dos que controlam os meios de comunicação, pelo próprio efeito dos satélites, que se soma ao da concentração. Isso leva a uma padronização que já está em marcha”. E chegarmos

a uma conclusão aparentemente inelutável: estamos ou chegaremos ao pior dos mundos possíveis. Será?

Se a cultura popular contemporânea tende à padronização imposta pelos centros dominantes, ela tende, por outro lado, à diversidade promovida pelo sincretismo, ou seja, pela fusão e pelo consumo universal de tradições regionais. A manifestação cultural que era, até então, de caráter estritamente local, é posta à venda no bazar mundial e se articula com outras manifestações. É absorvida por ela, mimetiza-a, ganha novos contornos em novos contextos sem deixar, por isso, de ser local.

A vida individual ainda não havia sido transformada em mercadoria no início do século XX, sendo este um processo iniciado pelo *star-system* e potencializado pela televisão e, mais tarde, pela internet. E a fabricação do indivíduo no universo virtual, por meio de postagens e curtidas que se retroalimentam, gera a sensação frequente de este indivíduo viver em função da rede social, assim como o tenente com seu uniforme em *O espelho*, de Machado de Assis, apenas consegue recuperar sua identidade perdida ao vê-la transformada em um reflexo que lhe fornece a prova de estar vivo.

Mas, antes disto ocorrer, a imprensa ainda era sinônimo de agente formador da opinião pública. Conforme acentua Prost (1994, p. 146), “a imprensa do começo do século era inteiramente voltada para a vida pública”.

A partir daí, nova mitologia foi criada. A cultura popular pode girar em torno de mitos contemporâneos - e Mazzoleni (1992, p. 208) cita Marilyn Monroe como exemplo -, mas ele mesmo rei-

tera uma diferença fundamental: “Sabemos que personagens ou eventos ‘míticos’ nas sociedades orais pressupõe uma pertinência direta à esfera do sagrado e a sacralidade é suporte à eficácia simbólica de um personagem”. Estamos falando, portanto, de culturas populares distintas.

Criam-se, enfim, mitos na sociedade de massas, mas são mitos contemporâneos, fúteis e substituíveis. Não derivam de tempos arcaicos, não os traduzem, não geram ritos que possam exprimir as tensões e confraternizações sociais. E, no entanto, não é bem assim ou, pelo menos, não é inteiramente assim.

Outros discursos são produzidos, espaços críticos não deixam de ser construídos e a cultura popular jamais será inteiramente redutível à cultura de massas, que não é necessariamente, por sua vez, o reino do mal. O pior dos mundos possíveis não corresponde a um futuro inelutável.

Em oposição à “impureza” e “vulgaridade” da cultura de massas, temos uma persistente e nostálgica defesa da cultura popular que é transformada em folclore, ou seja, em manifestações culturais hostis e alheias à industrialização e aos meios de comunicação, com Grignon e Passeron (1989, p. 40) ressaltando a diferença construída pelos estudiosos da cultura popular entre recursos indígenas e recursos exógenos.

Por outro lado, não é mais possível - e provavelmente nunca foi - escrever uma história da cultura das classes populares exclusivamente a partir do interior destas classes, sem compreender como surgem constantemente em relação às instituições de produção

cultural. E Fenelon (1992, p. 20), por sua vez, assinala:

Para muitos autores, então, lidar com o popular e o povo pode significar ou a busca de uma cultura dominante, hegemônica de um lado ou a cultura popular autêntica de outro e, com isto, conseguem ambos obscurecer a vitalidade de uma cultura como expressão da experiência vivida no sentido de um duplo movimento de contestação e resistência que ela carrega.

A literatura popular é definida e elogiada pelo que, na literatura culta, seria defeito imperdoável: por sua ingenuidade, pretensa ou real que garante a “autenticidade” da cultura produzida pelo povo. Mas a “autêntica” cultura popular é autêntica a partir de quais critérios? A busca de uma resposta para tal questão pode levar a soluções extremas.

Revolucionários mexicanos, por exemplo, envolveram-se em uma cruzada- usando eles próprios o termo- contra o que consideravam a “falsa consciência popular” e a hegemonia clerical- a segunda fundamentando a primeira -a partir da qual buscaram integrar os mexicanos à cultura revolucionária. Para isso, eles precisariam ser purificados; precisariam perder hábitos ligados à vagabundagem, à bebida, aos jogos de azar.

Uma certa cultura popular ligada ao cristianismo, contaminada por ele - ou vista como tal pelos revolucionários - precisaria ser erradicada, e um cruzado mais radical chegou a propor a transfor-

mação da Basílica de Guadalupe em Museu da Revolução. Já, em Morelos, manifestantes radicais fizeram uma marcha até a catedral que terminou com uma animada partida de basquete jogada em seu átrio (KNIGHT, 1994, p. 408.9). Os critérios de autenticidade variam a partir de quem os define e dos objetivos que norteiam sua formulação.

Formuladas tais questões, podemos ensaiar algumas respostas. A memória e não o livro foi, no Antigo Regime, o instrumento de preservação dos valores grupais, das tradições e dos ensinamentos coletivos. A história era narrada e não escrita. Cabia ao narrador, como Walter Benjamin tão bem intuiu, conservar e transmitir os valores grupais, corporificados nas narrativas que os exemplificam. A partir daí os territórios eram demarcados e a vida social era pensada, partindo de vozes que não foram registradas: a tradição de um narrador, constata Benjamin, que não existe mais.

Com isso, pensar os grandes movimentos culturais que fizeram a história ocidental e nomearam suas fases - o Renascimento, por exemplo - significa deixar de lado as multidões que não tomaram conhecimento deles e mal foram por eles afetadas, continuando com seus medos, esperanças e explicações.

Significa o esquecimento de vozes inumeráveis. Os textos refletem a produção popular mediada por uma elite letrada, mas as vozes que tais textos ecoaram já se calaram e suas palavras, tais como foram ditas, não podem ser repetidas. Só podemos pensá-las, então, doravante, de um movimento de refração.

Por serem palavras ditas, o que resta delas no texto é apenas

seu espantinho. O que chamamos de “textos” da cultura oral tem se perdido no anonimato das formas de vida que eles celebram. E há, ainda, um problema mencionado por Burke (1989, p. 93):

Não podemos nos permitir supor que esses textos impressos são registros fiéis das apresentações, mesmo na limitada medida em que os textos podem sê-lo. O texto podia se destinar a um público diferente daquele que assistia às apresentações; na verdade, devia se dirigir a um público mais educado, mais abastado, simplesmente para vender.

Mas o que, afinal, podemos definir como cultura oral? Moniot (1976, p. 102) busca defini-la:

Denominemos tradição oral tudo aquilo que é transmitido pela boca e pela memória. Esse pode ser um saber difuso, em cada sociedade, transmitido mais ou menos amplamente pela educação e em favor das circunstâncias práticas da vida; conhecimentos mais especializados, não sujeitos a uma forma fixa de expressão nem socialmente reservados podem, entretanto, ser elaborados por um número mais restrito de pessoas, que serão, a esse respeito, os informadores privilegiados.

E Carpeaux (1978, v. I, p. 142) assinala seu universalismo e sintetiza seu modo de expressão:

As leis segundo as quais nasce a literatura oral são iguais no mundo inteiro; a origem dos seus produtos pode ser determinada pelo estilo, que varia conforme o “lugar na vida”, conforme o fim prático que as obras da literatura popular sempre têm, de modo que existem diferenças nítidas entre lenda, parábola, conto, etc.

Determinadas culturas tiveram, na oralidade, seu meio de expressão básico, bem como, em outras, a cultura foi determinada pela imprensa. Assim, Souza (2002, 301) acentua: “Para as sociedades africanas, que desconheciam a escrita até a chegada dos europeus, é fundamental o papel da oralidade e a transmissão de todo conhecimento, seja histórico, religioso ou mítico”. Mas, em relação ao Ocidente deve, segundo Chartier (1990, p. 135), “ser posto em dúvida o contraste durante muito tempo reconhecido entre todas as formas orais e gestuais da cultura dita tradicional e a área de circulação da escrita, manuscritas e depois impressas, delimitando uma cultura diferente, minoritária, reservada” E Chartier acrescenta:

Após Gutenberg, é toda a cultura do Ocidente que pode ser considerada uma cultura do impresso, pois os produtos dos prelos e da composição tipográfica não são, de modo nenhum, reservados, como na China ou na Coréia, ao uso das administrações dos cleros, irrigando, pelo contrário, todas as relações, todas as práticas.

O que ocorreu no Ocidente, principalmente, a partir do advento da Revolução Industrial, foi uma clivagem cada vez mais ampla entre cultura popular e cultura de massas, ao mesmo tempo em que uma cultura operária radicalmente nova e essencialmente híbrida se afirmava.

Neste contexto, ao mesmo tempo em que tal clivagem se aprofundava, linguagens de classe passavam a ser utilizadas para explicar a ordem social a partir de novas identidades sociais e de novas formas de associação, criadas no bojo de um novo modo de produção.

A cultura popular, em países industrializados, passou a englobar a cultura operária, e tal transformação refletiu-se nas novas formas de protesto em novas causas, em novos adversários. Os vilões individuais - o monopolizador, o funcionário, o dono de terras - foram substituídos por causas mais amplas nas quais o operariado se engajaria, sistematizando ações que eram, até então, espontâneas e localizadas.

A cultura popular se transformou radicalmente sob o impacto da Revolução Industrial. A cultura operária inglesa, por exemplo, incluiu o bar como ponto de encontro de seus membros e local para expressão de sua sociabilidade. Pouco importante até então na cultura popular, o bar passou a adquirir grande importância desde o século XIX, no contexto de uma cultura que ia, progressivamente, abandonando suas raízes rurais e adquirindo um perfil cada vez mais urbano.

O bar, neste contexto histórico, foi - e ainda é - um espaço de encontro democrático e relativamente livre, onde a cultura popular criou novas formas de expressão, adaptadas e condicionadas pelo meio ambiente. Tornou-se, por exemplo, e não apenas na Europa, um centro de criação musical.

Criação esta que encontrou, no século XIX, um novo templo. Tão ou mais importante que as tabernas para a cultura operária inglesa, o *music hall* foi incorporado à cultura popular no século XIX para imenso desagrado das elites puritanas, proliferando extraordinariamente na Inglaterra entre 1850 e 1890, chegando a haver, no final deste período, centenas destes estabelecimentos em Londres.

Foi uma instituição eminentemente operária, embora não especialmente voltada à crítica social, já que os temas básicos das canções de music-hall se referiam à vida doméstica e cotidiana: casamentos, aventuras românticas, entre outros. Uma cria desta instituição como Charles Chaplin, contudo, não cessaria de evocar os cenários proletários de sua infância em seus filmes.

Também, o circo contemporâneo nasceu no contexto da Revolução Industrial. Segundo Carmeli (1998, p. 263), o moderno circo itinerante desenvolveu-se e se cristalizou na Inglaterra na primeira metade do século XIX, no contexto da emergente ordem industrial. O circo desenvolveu novas formas de expressão que tinham no desencadear de emoções- riso, medo ou compaixão- seu objetivo primordial.

Gore (1993, p. 106) acentua, por exemplo, em relação à pantomina: “O importante era inspirar medo: assim, o espetacular, o

perigo físico, o erotismo da jovem pura- todos os meios eram bons, desde que fizessem correr um frio na espinha”. E Horta (1995, p. 184) assinala, ao estudar o circo em Minas Gerais no século XIX: “Sem pretensões a educador, o circo não exigia um comportamento sério de sua plateia. Estimulava-se o riso, a gritaria, a contaminação dos assistentes pelo entusiasmo do espetáculo”. Tudo isto ocorreu, portanto, à margem das elites intelectuais que raramente o levaram em consideração, sendo o circo, desde sempre, um divertimento genuinamente popular.

É preciso, por outro lado, evitar uma concepção equivocada que atribui à Revolução Industrial o início da produção em larga escala de obras medíocres e voltadas ao grande público. Já, no período barroco, a produção de obras-primas era acompanhada de uma produção maciça de obras sem nenhum valor literário que, logicamente, dispunham de mercado.

Surgem, com isto, novos critérios, criados de baixo para cima, o que gera, segundo Maravall (1997, p. 82), uma reação entre as elites ao constatarem tal fenômeno: “As classes altas, em uma sociedade que começa a se manifestar com características massivas estão sempre atentas às manifestações de opiniões- não para adotá-las, antes ao contrário- das classes que estão abaixo delas”.

E, finalmente, no século XIX, já havia sido concluída a separação entre cultura popular e cultura erudita, com os letrados abandonando a cultura popular e suas concepções nas mãos do povo, ganhando tal expressão, enfim, o caráter excludente em relação às elites que hoje a caracteriza.

Mas a cisão enfim concluída não significou desinteresse. Pelo contrário, reavivou-se um ciclo de estudos, marcado por um processo de divórcio que tivera início séculos atrás. O decrescente interesse pela cultura popular em um país como a França, no período que engloba do século XVI ao XVIII, pode ser sintetizado a partir do interesse por um aspecto específico, qual sejam as coletâneas de provérbios. Davis (1990, p. 188-217) sintetiza tal processo:

Registrar os costumes populares não era certamente o interesse principal dos bem-educados e bem-nascidos no início da Europa moderna.... No século XVI, todo este quadro mudou. O interesse dos eruditos pelos provérbios se acentuou de tal maneira que não seria mais visto na Europa até os movimentos nacionalistas românticos no final do século XVIII e do século XIX; e seus colecionadores não eram mais apenas os modestos clérigos, mas com frequência importantes humanistas...No século XVII, as atitudes dos instruídos em relação ao "povo" tornaram-se mais críticas, e o interesse no potencial estilístico dos provérbios começou a desaparecer...No século seguinte, o interesse erudito pelos provérbios comuns estava em seu ponto mais baixo na França.

Mas o interesse por provérbios populares, no período, não esteve restrito à França, bastando como exemplo a publicação em Portugal, em 1508, da coletânea de provérbios atribuída ao Marquês

de Santillana e intitulada *Refranes que dicen lãs viejas trás el juego*, na qual os refrãos sendo atribuídos, como o título deixa claro, às velhas (MATTOSO, 1987, p. 253).

No século XIX, contudo, os estudos sobre cultura popular ressurgiram, motivados pelo temor compartilhado por estudiosos de que seu objeto de estudo estivesse em vias de desaparecimento. Tratava-se, então, de preservar e fixar culturas rurais de uma perspectiva eminentemente conservadora.

O estudo da cultura popular promovido no século XIX teve ainda um sentido político, ligado à efervescência de nacionalismos que se deu no período, tratando-se, em diversos países europeus de reavivar suas respectivas culturas tradicionais com o objetivo de sedimentar suas respectivas identidades nacionais.

Segundo Soriano (1969, p. 960), diante da Reforma e da Contrarreforma, as elites usaram o latim sem pensar e sem pesar. Mas, ao mesmo tempo, um movimento inverso se firmou, baseado na necessidade de criar uma língua nacional, com seu uso se impondo a um certo número de homens políticos e de homens de cultura. E Zumthor (1991, p. 29) acentua: “Não é um acaso se a ‘descoberta’ dos textos da Idade Média pelos eruditos românticos coincidiu com aquela que fizeram das ‘poesias populares’ de seu tempo”.

Temos, em ambos os casos, projetos ao mesmo tempo culturais e políticos, voltados à construção de nacionalidades. Por outro lado, um personagem de Gil Vicente (1951, v. I, p. 235) acentua, no século XVI, no *Auto da Feira*:

*Eu não vejo aqui cantar
nem gaita, nem tamboril,
e outros folgares mil,
que nas feiras soem d'estar:
e mais feira de Natal,
e mais de Nossa Senhora,
e estar todo Portugal.
S'eu souber qu'em tal,
não estivesse eu ca agora.*

Temos, já, o reconhecimento e a exaltação da especificidade de um jeito de ser nacional, visto pelo autor como tipicamente lusitano. Tal processo, portanto, possui origens remotas.

E tais estudos se consolidaram no século XX, mas em um processo marcado por dúvidas e inquietações quanto ao próprio estatuto e existência de seu objeto de estudo, sendo possível salientar, neste sentido, a existência de um crescente sentimento contemporâneo de ansiedade, determinado pela dificuldade em definir o que seria uma cultura autenticamente popular, bem como um marcado pessimismo quanto à possibilidade de a definir e compreendê-la.

Trata-se, de fato, de um tema controverso a partir da própria dificuldade em conceituar o objeto a ser estudado pelos diferentes pesquisadores. Um tema, partindo do qual festa e cultura popular não podem ser pensados de forma separada. E um tema sobre o qual busquei desenvolver algumas reflexões ao longo deste capítulo.



BAKHTIN E RABELAIS: O CARNAVAL, A FESTA, O RISO, O CORPO

O carnaval e as fronteiras

Mikhail Bakhtin, apesar de nunca se declarar um dissidente, viveu sempre relativamente à margem no campo cultural soviético. Embora tenha se vinculado ao marxismo, suas origens familiares eram aristocráticas, suas ideias sempre foram vistas como suspeitas, chegando a ser preso e condenado ao exílio interno na década de 1930.

Ele, segundo Emerson (2003, p. 81), “era definitivamente uma criatura das regiões distantes, um homem que se sentia à vontade às margens da sociedade”. E sua situação pessoal se encontra presente em seus textos, como Clark e Holquist (1998, p. 30)

ressaltam: “Ostensivamente, a maioria de seus escritos são atos de erudição acadêmica e exercícios de teoria literária ou lingüística, mas por baixo são manifestos pessoais, amiúde com linguagem política ou filosófica”.

Bakhtin foi um filósofo da linguagem, mas buscou compreendê-la sempre a partir de seu fluxo histórico, ou seja, como uma construção mediada pelas transformações sofridas pela sociedade na qual vivem os agentes que falam e dialogam. A linguagem é um fenômeno social, estruturado a partir da fala de pessoas que dialogam por viverem em sociedade. É um fenômeno dialógico, mas é também um fenômeno ideológico. E é um fenômeno histórico; daí sua complexidade, importância que a análise histórica adquire na análise bakhtiniana.

Bakhtin (1998, p. 407) acentua: “A memória, e não o conhecimento, é a principal faculdade criadora e a força da literatura antiga. E assim foi, não se pode mudar isto; e a tradição do passado é sagrada. Ainda não se tem a consciência da relatividade de todo passado”.

Desde a Antiguidade, portanto, é o conhecimento do passado que fundamenta a atividade criadora. E, afirmando isto, ele ressalta seu apego à tradição literária, ao mesmo tempo em que ressalta a necessidade de compreender o desenvolvimento histórico em todo seu dinamismo.

Bakhtin (1998, p. 236) também assinala: “No invólucro mitológico da metamorfose (transformação), é mantida a idéia de desenvolvimento (embora não retilínea, mas sim aos saltos, com nós),

trata-se, por conseguinte, de uma forma definida de série temporal”. E é esta ideia, elaborada de forma a tornar compreensível o processo de interação histórica, que é transformada em método a ser utilizado quando Bakhtin (1998, p. 26) ressalta:

A História não conhece séries isoladas: uma série, enquanto tal, é estática, a alternância dos elementos nela pode ser somente uma articulação sistemática ou simplesmente uma disposição mecânica das séries, mas de modo algum um processo histórico; só a determinação de uma interação e de um mútuo condicionamento de dada série com outras cria a abordagem histórica. É preciso deixar de ser apenas si próprio para entrar na História.

A História para ele, portanto, não é composta por blocos isolados, formando, pelo contrário, um continuum no qual o pesquisador precisa se situar e situar seu objeto de estudo, sendo tal esforço o fundamento de seu estudo sobre Rabelais, entre outros.

Foi no Renascimento, com a criação de uma concepção de realidade que pela primeira vez abarcava o mundo em sua totalidade que, na perspectiva bakhtiniana, tal concepção histórica começou a tomar corpo, ainda que de forma incompleta. É o que Bakhtin (1992, p. 264) acentua:

Na época do Renascimento, o “mundo inteiro” começou a solidificar-se num todo compacto de realidade. A terra arredondara-se e ocupava um lugar determinado no espaço

real do universo e recebia um início de definição geográfica (que estava longe de ser completa) e de concepção histórica (ainda incompleta).

E é este processo, para ele, que encontra no marxismo a sua expressão completa e revolucionária. O marxismo se situa em oposição à filosofia contemporânea por postular uma forma de conhecimento que, além de totalizante, seja inscrita no mundo, não buscando se abstrair dele. Bakhtin (2001, p. 92) afirma: “A aspiração fundamental da filosofia dos nossos dias é criar um mundo além do social e do histórico”. E o que o marxismo busca, pelo contrário, é a criação de um conhecimento que seja especificamente social e histórico.

Também, o conceito bakhtiniano de cultura busca resguardar e apreender sua especificidade sócio-histórica. A literatura, para Bakhtin (1992, p. 380), faz parte do universo cultural e somente em seu contexto pode ser compreendida: “A literatura constitui uma parte inalienável do conjunto cultural e não pode ser estudada fora do contexto total da cultura. É impossível separá-la do resto da cultura e vinculá-la diretamente (por cima da cultura) a fatores socioeconômicos e outros”.

Ela não faz parte, portanto, de um território isolado, assim como tais territórios inexistem no universo cultural, sendo que tal concepção pode ser mais bem compreendida quando contrastada com alguns dados biográficos do autor.

Bakhtin viveu em Odessa em seus anos de formação, sendo uma

cidade marcada por grande trânsito cultural. Estudou em São Petersburgo, que sempre foi uma espécie de portão de entrada russo para a Europa e foi decisivamente marcado pela filosofia alemã.

Geograficamente e intelectualmente, sua formação se deu entre fronteiras, e o conceito de fronteira, bem como a recusa a territórios culturais definidos de forma rígida, foi uma característica marcante de sua concepção de cultura e de seu pensamento como um todo.

Bakhtin (1998, p. 29) acentua:

Não há território interior no domínio cultural: ele está inteiramente situado sobre fronteiras que passam por todo lugar, através de cada momento seu, e a unidade sistemática da cultura se estende aos átomos da vida cultural como o sol se reflete em cada gota.

Há, portanto, um jogo de interações entre diversidade e unidade que forma o universo cultural, e o projeto por ele elaborado toma tal unidade como ponto de partida, com Bakhtin (1998, p. 374) definindo-o:

Estudar a cultura (ou uma de suas áreas) no nível do sistema e no nível superior da unidade orgânica: uma unidade aberta, em evolução, não determinada nem predeterminada, capaz de se perder ou de se renovar, transcendendo a si mesma (ultrapassando seus próprios limites).

A unidade cultural por ele delineada é uma unidade aberta, sujeita ao devir histórico e, portanto, em permanente transformação. Quando ele toma a cultura popular, por exemplo, como objeto de estudo, ele não a pensa como uma estrutura arcaica e imóvel, mas como um campo repleto de tensões e em permanente interação com outros campos.

Bakhtin (1998, p. 31) acentua: “Cada fenômeno da cultura é concreto e sistemático, ou seja, ocupa uma posição substancial qualquer em relação à realidade preexistente de outras atitudes culturais e por isso mesmo participa da unidade cultural prescrita”. A cultura popular, portanto, não é estanque, participando, em sua concretude, de um universo cultural complexo e diversificado.

O riso, a festa e o carnaval são os caminhos que o autor percorre para transitar pelo universo da cultura popular, e a importância destes caminhos em sua obra deve ser compreendida a partir do estudo específico da abordagem de cada um, bem como dos cruzamentos que Bakhtin promove entre eles.

O conceito bakhtiniano de carnaval se tornou uma espécie de cartão de apresentação da obra do autor: seu conceito mais conhecido, mais popular e mais acessível ;é um conceito facilmente reconhecido por não fazer parte do universo no qual foi concebido. É como se ele o concebesse para outros, partindo de um paradoxo: em uma realidade e em uma época nada carnavalescas, Bakhtin concebeu o conceito a uma distância radical da realidade a ele correspondente.

Bubnova (2006, p. 91) acentua:

Bakhtin é outro para nós tanto cultural como historicamente: é alguém que veio nos falar do carnaval, descrevendo um contexto que nunca pôde presenciar por si mesmo e jamais teve a oportunidade de perceber a importância do carnaval aqui, nesta parte do globo terrestre, onde permanece vivo sob termos analisáveis através de suas próprias ferramentas.

E por isto, em paragens nas quais o carnaval é uma realidade concreta, o conceito teve uma ressonância tão ampla. Mas, afinal, que conceito é este? De qual carnaval se trata? Aqui, a própria ressonância obtida pelo conceito pode servir para obscurecê-lo e é importante retomar o sentido que a fronteira possui na obra do autor.

Bakhtin define como função do carnaval rebaixar e democratizar a linguagem e os rituais hierárquicos, solapando qualquer cerimonial que os consagre. Ele acentua o caráter blasfemo, corrosivo da cultura popular, expresso na carnavalização da cultura, na negação de qualquer ordem superior à verdade dita pelo povo e pela festa. Mas fica uma questão intrínseca à própria natureza da festa, que Clark e Holqist (1998, p. 324) assinalam:

A questão levantada pelo carnaval de Bakhtin, com sua ênfase na fraternidade, no universalismo e no antidogma-

tismo, é semelhante ao universo horizontalmente ordenado pode ser mantido por algum espaço de tempo sem a introdução de alguma espécie de hierarquia, seja epistemológica ou política.

A questão, portanto, é: até que ponto o carnaval, enquanto espaço de transgressão, consegue sobreviver em uma sociedade normatizada e hierárquica sem perder seu sentido essencialmente transgressivo e libertário? Retoma-se, aqui, o conceito de fronteiras, sendo que elas ao mesmo tempo separam e aproximam o carnaval da sociedade da qual faz parte.

Bakhtin (1981a, p. 106) acentua: “No carnaval, forja-se, em forma concreto-sensorial semi-real, semi-representada e vivenciável, um novo modus de relações mútuas do homem com o homem, capaz de opor-se às onipotentes relações hierárquico-sociais da vida extracarnavalesca”.

Há, portanto, uma oposição firmemente ressaltada entre as relações geradas pelo carnaval e o mundo existente lá fora, com tal oposição tornando tais relações e tal mundo francamente incompatíveis. O carnaval recusa qualquer forma de disciplina, é avesso a normas, o que, na perspectiva bakhtiniana, confere-lhe um potencial de subversão que certamente não contribuiu em nada para tornar aceitável a obra do autor aos olhos das autoridades soviéticas.

Emerson (2003, p. 96) assinala em relação ao carnaval bakhtiniano: “Seus participantes nunca poderiam ser disciplinados ou dirigidos para eventos centrípetos, como a ‘luta de classes’, a rebelião coerente ou a legislação efetiva em favor da mudança social”.

E o que ele ressalta é a distância considerável entre o conceito de Bakhtin e o marxismo soviético.

Na perspectiva bakhtiniana, o carnaval é um espetáculo que ignora os limites que normalmente separam o intérprete do espectador, sendo tais limites aniquilados pela exaltação da vida. A distância entre o desfile carnavalesco e o espectador é, portanto, incompatível com o conceito de carnaval proposto por Bakhtin, assim como a própria ideia de um desfile carnavalesco feito a partir de normas oficiais, a ser julgado por pessoas que se colocam em uma posição hierarquicamente superior a de seus participantes, por terem o direito de avaliá-los, seria, para ele, algo desprovido de sentido. O carnaval, afinal, mais que uma festa é uma manifestação de vida e uma manifestação alheia e hostil às normas e hierarquias.

Além de manifestação de vida, o carnaval representa também a renovação da vida, o que Bakhtin (1987, p. 360) destaca: “O carnaval celebra o aniquilamento do velho mundo e o nascimento do novo, do ano novo, da nova primavera, do novo reino”. E o vínculo entre carnaval e renovação fica ainda mais nítido, quando Bakhtin (1981a, p. 107) define o sentido de sua temporalidade: “O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova”.

A renovação proporcionada pelo carnaval é ao mesmo tempo universal e individual. Abrange o universo e está presente na individualidade, sendo perceptível para cada um de seus participantes que dele fazem parte, partindo deste sentido de renovação. É o que Bakhtin (1987, p. 6) salienta: “O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos

quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente”.

Ao mesmo tempo o carnaval é arcaico, funde-se com a tradição, imortaliza-a e fazendo isto imortaliza a própria vida: do povo e dos que dele participam. Segundo Bakhtin (1987, p. 224), “na concepção carnavalesca do mundo, a imortalidade do povo é sentida numa indissolúvel unidade com a imortalidade de toda a existência em vias de evolução e funde-se com ela”.

O sentido arcaico que Bakhtin atribui ao carnaval é de fundamental importância à compreensão da análise que o autor faz do conceito, ou seja, da transformação do carnaval em conceito bakhtiniano. Bakhtin (1981a, p. 138) acentua: “O carnaval é uma grandiosa cosmovisão universalmente popular dos milênios passados”.

Ele é, portanto, uma espécie de expressão popular da tradição histórica; ao mesmo tempo sua apropriação e sua carnavalização pelo povo. E é, também, como Bakhtin (1987, p. 189) ressalta, a expressão mais antiga e mais pura deste passado: “O carnaval revela-nos o elemento mais antigo da festa popular, e pode-se afirmar sem risco de erro que é o fragmento mais bem conservado desse mundo tão imenso quanto rico”.

O carnaval, por fim, é essencialmente libertário e, por isto, é visceralmente alheio a qualquer forma de hierarquização e normatização. Bakhtin (1987, p. 8) afirma:

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade domi-

nante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto.

Toda a definição do carnaval exposta neste trecho está situada, contudo, no passado e de fato a sensação que fica da análise que Bakhtin faz dele é a de perda; como se o carnaval como expressão libertária, renovadora e transgressora fosse um fenômeno do passado, incapaz que foi de conviver com a modernidade; como se as fronteiras tivessem sido rompidas e o carnaval tivesse sido incorporado ao mundo extracarnavalesco, dele restando apenas a carcaça.

Para Bakhtin, segundo Gurevich (1988, p. 188), a linguagem do carnaval e da gargalhada expressa uma atitude peculiar perante a vida. Mas é esta atitude- estrutura básica do carnaval- que desapareceu progressivamente, e Bakhtin (1981a, p. 112) situa, historicamente, como tal processo se deu: “A partir do século XVII, a vida carnavalesco-popular entra em declínio: chega quase a perder seu caráter universalmente popular, cai vertiginosamente seu peso específico na vida das pessoas, suas formas se empobrecem, degeneram e simplificam-se”. E ao carnaval contemporâneo, para Bakhtin (1987, p. 14), falta o essencial:

Falta um elemento essencial: o caráter universal, o clima de

feita, a ideia utópica, a concepção profunda do mundo. Em geral, ao dar hoje em dia um conteúdo cotidiano a certas formas do carnaval, embora se mantenha o seu aspecto exterior, chega-se a perder o seu sentido interno profundo.

A FESTA, O CARNAVAL, O RISO

O conceito bakhtiniano de festa retoma os elementos básicos do conceito bakhtiniano de carnaval. Assim como o carnaval, a festa para Bakhtin (1992, p. 8) significa ao mesmo tempo crise e renovação: “A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa. E são precisamente esses momentos – nas formas concretas das diferentes festas- que criaram o clima típico da festa”. E a festa, assim como o carnaval, é a concretização ainda que temporária da utopia: “A festa é isenta de todo sentido utilitário (é um repouso, uma trégua, etc.). É a festa que, libertando de todo o utilitarismo, de toda finalidade prática, fornece o meio de entrar temporariamente num universo utópico” (1992, p. 241).

Se o carnaval é arcaico, a festa, para Bakhtin (1987, p. 7), é primordial: “As festividades (qualquer que seja o seu tipo) são uma forma primordial, marcante, da civilização humana”. E assim como o carnaval, a festa para ele sedimenta e expressa uma tradição milenar, ao mesmo tempo em que a renova:

O sistema das imagens da festa popular formou-se efetivamente e viveu durante milênios. No curso desse longo pro-

cesso, houve evidentemente escórias, sedimentos mortos na vida corrente, nas crenças e preconceitos. Mas no essencial, esse sistema cresceu, enriqueceu-se com um sentido novo, filtrando as esperanças e ideias populares novas e se modificou no crisol da experiência popular (1987, p. 183).

A festa representa consumo; dispêndio não-utilitário que é manifestação de vida e representa o triunfo sobre a escassez. Por isto, para Bakhtin (1987, p. 243), ela é associada ao banquete: “As imagens do banquete associam-se organicamente a todas as outras imagens da festa popular. O banquete é uma peça necessária a todo regozijo popular”. E o banquete, ressalta Bakhtin (1987, p. 247) representa - assim como o carnaval- a renovação:

O banquete celebra sempre a vitória, é uma propriedade característica da sua natureza. O triunfo do banquete é universal, é o triunfo da vida sobre a morte. Nesse aspecto, é o equivalente da concepção e do nascimento. O corpo vitorioso absorve o corpo vencido e se renova.

O banquete, por fim, é confraternização e comunicação; daí a importância que, segundo Bakhtin (1987, p. 248), a palavra nele adquire: “O banquete, enquanto enquadramento essencial da palavra sábia, dos sábios ditos, da alegre verdade, reveste-se de uma importância toda especial. Uma ligação eterna uniu sempre a palavra e o banquete”. Comer calado, afinal, representa a negação do sentido do banquete; de sua justifica-

tiva. Um banquete mudo é um banquete utilitário e, portanto, desprovido de sentido.

Mas, por fim, e mais uma vez assim como o carnaval, o que fica novamente é a sensação de perda. François (1997, p. 213) acentua: “A festa, segundo Bakhtin, leitor de Rabelais, não é ironia. Ela também não é simples transgressão, ela é unidade no rio da vida e da morte, tal como nós, tristes modernos, somos incapazes’. E tal unidade efetivamente, para Bakhtin, perdeu-se em contato com a modernidade.

A festa, para Bakhtin, é a expressão ritual da cultura popular e a expressão da dualidade entre esta cultura e a cultura estabelecida, entre o mundo do povo e o mundo oficial. Bakhtin (1987, p. 4) acentua, por exemplo, em relação às festas populares medievais: “Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas de culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal”.

Fazendo isso, a cultura popular usa com frequência o que ele chama de palavra de dupla tonalidade, em relação à qual Bakhtin (1987, p. 379) assinala:

A palavra de dupla tonalidade permitiu ao povo que ria, e que não tinha o menor interesse em que se estabilizassem o regime existente e o quadro do mundo dominante (impostos pela verdade oficial), captar o todo do mundo em devir, a

alegre relatividade de todas essas verdades limitadas de classe, o estado de não-acabamento constante do mundo, a fusão permanente da mentira e da verdade, do mal e do bem, das trevas e da claridade, da maldade e da gentileza, da morte e da vida.

A cultura popular, em sua expressão festiva, elabora um duplo sentido que capta o devir e subverte as verdades sancionadas pelo poder dominante. Seu humor as desnuda e as corrói, agindo de cima para baixo em um conflito cuja existência marcou o Renascimento. Mas tal conflito gerou uma reação contrária e a partir dela, segundo Bakhtin (1987, p. 380), “no Renascimento, assistiu-se a uma luta cerrada entre a palavra popular de dupla tonalidade e as tendências estabilizadoras do estilo oficial de tonalidade única”. Mas este não é um conflito com início e fim historicamente determinados.

Tanto não é que o realismo grotesco cuja existência Bakhtin anotou ressurge, por exemplo, nas feiras parisienses do século XVIII, na forma de uma celebração do corpo, visto como a existência material compartilhada por todos os seres humanos e a partir de um humor que realça suas posturas eróticas e suas atividades ligadas aos atos de comer e defecar.

Mas não apenas: acrobatas, marionetes, animais exóticos e pessoas com todo tipo de deformações também fazem parte do espetáculo. Tais críticas, porém geram reações inevitáveis, e o século XVII vê na França o desaparecimento dos mistérios medievais e da festa dos loucos- manifestações eminentemente populares- e sua

substituição por representações controladas ou outorgadas pelas autoridades, ao mesmo tempo em que o teatro ocupa o lugar das manifestações de rua.

Bakhtin (1987, p. 418) acentua: “Não se pode compreender convenientemente a vida e a luta cultural e literária das épocas passadas, ignorando a cultura cômica popular, que existiu sempre, e que jamais se fundiu com a cultura oficial das classes dominantes”. Mas, se tal cultura sempre existiu, a Idade Média foi para ele o seu período áureo.

Bakhtin (1987, p. 238), então, assinala:

A cultura oficial da Idade Média foi elaborada ao longo de séculos, teve seu período criador e heróico, foi universal, onipenetrante; ela envolveu e atemorizou todo o universo, cada fragmento da consciência humana, apoiada pela organização única no seu gênero que foi a Igreja Católica. No Renascimento, a formação feudal chegava ao fim, mas o poder da sua ideologia sobre a consciência humana tinha ainda excepcional força.

Se o período medieval foi o auge desta cultura, ele foi o ápice, também, da cultura que se opôs a ela, sem que os homens que viveram no período vissem qualquer problema em participar de ambas, ao que Bakhtin (1987, p. 83) ressalta: “Os homens da Idade Média participavam igualmente de duas vidas: a oficial e a carnavalesca e de dois aspectos do mundo: um piedoso e sério, o

outro cômico”. E Bakhtin (1981a, p. 111) ainda afirma:

Sem levar em conta a alternância e o mútuo estranhamento desses dois sistemas de vida e pensamento (o oficial e o carnavalesco), é impossível entender corretamente a originalidade da consciência cultural do homem medieval, é impossível interpretar muitos fenômenos da literatura medieval como, por exemplo, a paródia sacra.

Ao mesmo tempo, a existência de fronteiras nítidas entre a cultura popular e a institucional permitiu que a cultura popular dispusesse de uma vitalidade e de um poder de corrosão do qual o autor é evidentemente nostálgico. Segundo Bakhtin (1987, p. 63), “o riso na Idade Média estava relegado para fora de todas as esferas sociais da ideologia e de todas as formas oficiais, rigorosas, da vida e do comércio humano”.

E, por se situar do lado de fora, o riso ganhou a praça pública e obteve liberdade de expressão. Bakhtin (1987, p. 132) acentua em relação ao período medieval: “A praça pública era o ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de ‘extraterritorialidade’ no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra”. Havia, portanto, uma fronteira que protegia esta praça e garantia a liberdade dos que nela se expressavam.

A partir daí a linguagem na Idade Média foi, segundo Bakhtin (1987, p. 374), carnavalescada:

É uma espécie de carnavalização da linguagem que a libera da seriedade malsã e unilateral da concepção oficial, assim como das verdades correntes e dos pontos de vista ordinários. Esse carnaval verbal liberava a consciência humana dos entraves seculares da concepção medieval, preparando uma nova seriedade lúcida.

Com isso, ressalta Bakhtin (1998, p. 275), novas formas de expressão foram criadas: “Na Idade Média, simultaneamente às formas da grande literatura, desenvolveram-se formas folclóricas e semifolclóricas, de caráter satírico e paródico”. E ele acentua: “A literatura cômica e paródico-travestizante da Idade Média foi extremamente rica. Pela riqueza e diversidade das formas-paródicas, a Idade Média é aparentada com Roma” (1998, p. 384).

A carnavalização da linguagem levada a cabo na Idade Média teve como instrumento o riso que foi esquecido pelos estudiosos da cultura popular e, mais especificamente, pelos linguistas que se ativeram ao sério, deixando de lado o cômico. Segundo Bakhtin (1987, p. 3), “o riso popular e suas formas constituem o campo menos estudado da criação popular”. E é precisamente o riso popular que constitui o seu campo de estudo.

Interessa ao autor o sentido renovador do riso e não apenas o seu sentido crítico: o riso enquanto renascimento e não apenas enquanto aniquilação, embora ambos os sentidos, no final das contas, sejam indissociáveis. Bakhtin (1981a, p. 109) afirma:

O riso abrange os dois polos da mudança, pertence ao processo propriamente dito de mudança, à própria crise. No ato do riso carnavalesco combinam-se a morte e o renascimento, a negação (a ridicularização) e a afirmação (o riso de júbilo). É um riso profundamente universal e assentado numa concepção do mundo. É essa a especificidade do riso carnavalesco.

E é esta especificidade que o fascina, e que ele busca compreender.

Interessa a ele, ainda, estudar a relação entre o riso e o sério, que é vista como uma relação essencialmente ambígua, ao mesmo tempo de recusa e de polos que se complementam. Bakhtin (1987, p. 105) acentua:

O verdadeiro riso, ambivalente e universal não recusa o sério, ele o purifica e o completa. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido.

Há, portanto, uma relação complementar, mas ele ressalta, também, como o riso é antitético em relação ao sério, desnudando e destruindo a verdade exposta sobre o pedestal da seriedade.

Bakhtin (1987, p. 150) assinala: “O riso deve desembaraçar a alegre verdade sobre o mundo das capas da mentira sinistra que a mascaram, tecidas pela seriedade que engendra o medo, o sofrimento e a violência”. E, fazendo isto, o riso, ressalta Bakhtin (1992, p. 374), liberta o ser do peso da seriedade: “A seriedade deixa mais pesadas as situações sem saída, o riso eleva-se acima delas. O riso não entrava o homem, libera-o”.

O riso é, por fim, visto como insubstituível e essencial, como algo que pertence à condição humana, sendo a partir deste pertencimento que o autor busca defini-lo. Bakhtin (1987, p. 81) acentua: “O riso não é forma exterior, mas uma forma interior essencial a qual não pode ser substituída pelo sério, sob pena de destruir e desnaturalizar o próprio conteúdo da verdade revelada por meio do riso”. E sua especificidade, conclui Bakhtin (1981a, p.142), o torna intraduzível perante o que é lógico e o que é sério:

O riso é uma posição estética determinada diante da realidade, mas intraduzível à linguagem da lógica, isto é, um determinado método de visão artística e interpretação da realidade e, conseqüentemente, um método determinado de construção da imagem artística, do sujeito e do gênero.

Da mesma forma- e assim como ocorre em sua relação com a seriedade-, a relação do riso com a lógica não é excludente; pelo contrário, o riso, ao desnudar a verdade imposta pela seriedade oficial, gerou uma liberdade que se revelaria indispensável

ao avanço da ciência. Bakhtin (1998, p. 414), então, acentua: “A familiarização do mundo pelo riso e pela fala popular marca uma etapa extraordinariamente importante e indispensável no caminho para o conhecimento do livre conhecimento científico e para a criação artisticamente realista da humanidade europeia”.

E a própria essencialidade do riso eterniza sua expressão, mesmo depois que a realidade histórica que o gerou já desapareceu, o que tende a conferir ao cômico um sentido de permanência do qual o sério, muitas vezes, se acha desprovido. É o que Bakhtin (1987, p. 99) assinala: “A verdadeira imagem cômica não perde nem sua força nem sua importância depois que as alusões caíram no esquecimento, foram substituídas por outras”. E sua permanência deriva, ainda, como ressalta Bakhtin (1998, p. 342), da liberdade e rebeldia que lhe é intrínseca e que o torna inassimilável por outros meios de expressão:

De todos os elementos do complexo antigo só o riso nunca foi sublimado, nem pela religião nem pelo misticismo ou a filosofia. Jamais ele teve um caráter oficial e mesmo na literatura os gêneros cômicos sempre foram os mais livres, os menos regulamentados.

Há, por outro lado, diferentes expressões do cômico, e o riso é apenas uma delas com sua expressão medieval e carnavalesca - que o autor considera a mais livre e a mais pura - não existindo mais, tendo sido substituída pela sátira e pela ironia: uma mutação

que ele descreve com indisfarçável melancolia.

Szaniecki (2007, p. 53) salienta:

Segundo Bakhtin, o riso carnavalesco foi, ao longo da modernidade, interpretado erroneamente como humor satírico, ou seja, foi reduzido a uma crítica negativa. Ora, Bakhtin deseja afirmar o caráter regenerador desse riso, sua capacidade de transformação positiva.

Onde, portanto, a sátira se limita a negar, o riso renova e faz nascer um mundo novo. E com isto, segundo Bakhtin (1987, p. 10), é o próprio povo que renasce: “O povo não se exclui do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto; também ele renasce e se renova com a morte. Essa é uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo e popular do riso puramente satírico da época moderna”.

Também a ironia, por fim, não pode ser confundida com o riso, com Bakhtin (1992, p. 371), descrevendo sua expansão:

A ironia penetrou em todas as línguas modernas (sobretudo no francês); introduziu-se nas palavras e nas formas (sobretudo nas formas sintáticas: a ironia destruiu, por exemplo, a pesada oração enfática do discurso). A ironia se insinuou em toda parte, é atestada em todos os seus aspectos: desde a ironia ínfima, imperceptível, até a zombaria declarada.

O riso, por fim- e apenas ele- é capaz de vencer o medo, sendo este um de seus objetivos essenciais. Bakhtin (1987, p. 79) afirma: “Dissemos que o riso da Idade Média venceu o medo de tudo que é mais temível que a terra. Todas as coisas terríveis, não-terrestres, converteram-se em terra, isto é, em mãe nutriz que devora para de novo procriar outra coisa, que será maior e melhor”. Mas o desaparecimento deste riso- e é desta constatação que deriva a melancolia que tinge a análise bakhtiniana- fez com que esta conversão perante o medo se tornasse impossível.

Assim como o riso, o medo, para Bakhtin (1987, p. 293), é arcaico e se situa nos fundamentos do conhecimento humano: “Uma certa lembrança obscura das perturbações cósmicas passadas, um certo temor indefinível dos abalos cósmicos futuros dissimula-se no próprio fundamento do pensamento e das imagens humanas”.

Mas, na tradição popular medieval, este medo proveniente do passado e corporificado na imagem do inferno foi, na descrição de Bakhtin (1987, p. 347), vencido pelo riso:

Na tradição popular, a imagem do inferno se torna a do duplo medo vencido pelo riso, medo do inferno místico (do inferno e da morte) e medo do poder e da verdade do passado (verdade dominante ainda, embora em agonia), precipitados no inferno. É um duplo espantalho cômico, o do inferno e o do poder do passado.

O passado gera medo e este medo é institucionalizado como

um meio de enfrentar a liberdade gerada pelo riso, sendo o inferno a imagem do medo. Já, a burguesia teme o passado e a história por ver nela o sintoma de sua desintegração. O medo, com isto, ganha um novo significado e Bakhtin (2001, p. 10) o descreve:

Um medo singular perante a história, a aspiração de encontrar um mundo além de tudo o que é histórico e social, a procura desse mundo exatamente nas profundezas do orgânico penetram todas as teorias da filosofia atual, constituindo-se em sintoma da desintegração e da decadência do mundo burguês.

Se as instituições medievais fundamentam seu poder em um medo arcaico - e o riso medieval combate este medo -, as instituições burguesas temem o passado, cabendo, então, resgatá-lo como um meio de combater a burguesia. É a conclusão à qual Bakhtin chega, e tal resgate se faz através do estudo do riso medieval e do que, para Bakhtin, é a sua expressão literária suprema: a obra de Rabelais.

RABELAIS: O CORPO E O GROTESCO

O estudo do corpo possui importância fundamental na obra de Bakhtin e o que lhe interessa é o corpo enquanto ser em transformação, necessariamente incompleto e, ao mesmo tempo, arcaico. O corpo, para existir, precisa entrar em contato com outras

pessoas; é incompleto e por isto se encontra em permanente devir, está sempre nascendo e está sempre morrendo, sendo a partir dele que o ser humano existe.

Bakhtin (1987, p. 23) acentua:

Contrariamente às exigências do cânone moderno, o corpo é sempre de uma idade tão próxima quanto possível do nascimento ou da morte: a primeira infância e a velhice, com ênfase posta na sua proximidade do ventre ou do túmulo, o seio que lhe deu vida ou que o sepultou.

E em relação ao cânone moderno, ele ressalta: “A idade preferida é a que está mais longe possível do seio materno e do sepulcro, isto é, afastada ao máximo dos ‘umbráis’ da vida individual” (1987, p. 26).

A cultura popular toma o corpo e o situa na praça pública a partir de seu sentido grotesco. Ela o subverte, aborda-o de baixo para cima, proporcionando a subversão de todos os valores sociais.

Bakhtin (1987, p. 142) acentua:

Constatamos que a injúria é o reverso do elogio. O vocabulário da praça pública em festa injuria, louvando e elogia, injuriando. É um Jano de dupla face; essas palavras são dirigidas a um objeto bicorporal, a um mundo bicorporal (pois elas são sempre universais) que nasce e morre ao mesmo tempo, ao passado que traz o futuro ao mundo.

E ressalta:

As grosserias, imprecações, injúrias e juramentos constituem o reverso dos elogios da praça pública. Embora sejam igualmente ambivalentes, é o polo negativo do “baixo” que domina: a morte, a doença, a decomposição e o desmembramento do corpo, o seu despedaçamento e sua absorção (1987, p. 162).

Com isso, conclui Bakhtin (1987, p. 408), este riso mata, mas também faz renascer: “Na maré individualizadora do elogio-injúria, as fronteiras enfraquecem-se entre as pessoas e as coisas; elas se tornam todas protagonistas do drama carnavalesco da morte simultânea do mundo antigo e do nascimento do novo mundo”.

Neste contexto, entretanto, o que morre, morre para renascer, sendo a partir desta antítese que ele estuda a importância do grotesco na cultura popular medieval e na obra de Rabelais.

O que Bakhtin (1981a, p. 153) chama de “dois membros da antítese” são assim definidos por ele:

Nascimento-morte, mocidade-velhice, alto-baixo, face-traseira, elogio-impropério, afirmação-negação, trágico-cômico, etc., sendo que o polo superior da imagem biunívoca reflete-se no inferior segundo o princípio das figuras das cartas do baralho. Isto pode ser expresso assim: os contrários se

encontram, olham-se mutuamente, refletem-se um no outro, conhecem e compreendem um ao outro.

Ao se encontrarem, ainda, os contrários se renovam e se metamorfoseiam e o grotesco, na perspectiva bakhtiniana, é uma forma de renovação e de triunfo perante o que está pronto e acabado e, por estar pronto, tende mesmo a acabar. É o inacabamento e o riso por ele provocado que Bakhtin sublinha nas descrições do corpo feitas por Rabelais. Este é o realismo grotesco rabelaisiano, expressão do riso e da inversão medievais.

Bakhtin (1987, p. 278) salienta:

Na verdade, o corpo individual está totalmente ausente da imagem grotesca vista no seu limite, pois essa é formada de cavidades e excrescências que constituem o novo corpo começado; é de alguma forma a passagem de dupla saída da vida em perpétua renovação, o vaso inesgotável da morte e da concepção.

A renovação é simbolizada, portanto, pelo que, no corpo, é recusado pela cultura institucional: o baixo, a comida, as cavidades, o que entra e o que sai do corpo. O banquete, com isto, transforma-se na negação da ascese. Reúne o corpo e o espírito, o universo e a matéria, subvertendo qualquer princípio que busque refutar tal junção.

Bakhtin (1987, p. 259) afirma: “Os ditos de banquete são

ao mesmo tempo universalistas e materialistas. É por isso que o simpósio grotesco transforma e degrada de maneira paródica toda vitória puramente ideal, mística e ascética sobre o mundo (isto é, a vitória do espírito abstrato)". Mas, nesta junção entre o alto e o baixo, a cultura popular se interessa pelo baixo, e é a subversão que fundamenta tal interesse que o autor busca ressaltar.

Bakhtin (1987, p. 18) acentua: "O riso popular que organiza todas as formas do realismo grotesco, foi sempre ligado ao baixo material e corporal. O riso degrada e materializa". E tal ligação, resalta Bakhtin (1987, p. 325), é uma forma de inversão e de subversão:

A orientação para baixo é própria de todas as formas da alegria popular e do realismo grotesco. Em baixo, do avesso, de trás para a frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. Elas se precipitam todas para baixo, viram-se e se colocam sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro no da frente, tanto no plano do espaço real como no da metáfora.

No realismo grotesco, que é o realismo rabelaisiano, o baixo, assinala Bakhtin (1987, p. 140), representa a vida: "Por que, afinal, as tripas tiveram um tal papel no realismo grotesco? As tripas, os intestinos, são o ventre, as entranhas, o seio materno, a vida". Desta forma, tal realismo repudia qualquer forma de ascese, ressaltando, pelo contrário, a positividade do corpo, de suas fun-

ções e de seus desejos. É o que Bakhtin (1987, p. 17) afirma: “No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente positivo, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida”.

Não se trata, portanto, de uma postura hedonista, que se limite a fazer a apologia do prazer individual. Tal realismo vai além, transformando a celebração do realismo em apologia da libertação do indivíduo perante o reino da necessidade. Bakhtin (1987, p. 43) assinala: “Na realidade, a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado”. Mais que celebrar o prazer individual, o realismo grotesco celebra a libertação universal.

Emerson (2003, p. 207) acentua: “Os corpos grotescos, justamente por serem imperfeitos, precisam complementar-se e chegar até os outros num clima de confiança; são, portanto, similares a palavras dialógicas indigentes”. É, efetivamente, o caráter imperfeito e inacabado do corpo que é celebrado pelo realismo grotesco, conferindo-lhe o seu potencial transformador.

Bakhtin (1987, p. 21) ressalta:

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um

traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca.

E tal metamorfose não é apenas inacabada: é inacabável. Tal imagem se encontra em evolução permanente; daí seu caráter de promessa e sua recusa a qualquer molde social que a fixe de forma definitiva.

Bakhtin (1987, p. 275) assinala:

Na base das imagens grotescas, encontra-se uma concepção especial do conjunto corporal e dos seus limites. As fronteiras entre o corpo e o mundo e entre os diferentes corpos são traçadas de maneira completamente diferente do que nas imagens clássicas e naturalistas.

Ao contrário do naturalismo e do classicismo que criam fronteiras definidas entre o corpo e o mundo, a imagem grotesca funde um e outro. O corpo grotesco interage com o mundo e ao mesmo tempo pertence a ele, abre-se para ele e o incorpora através da comida e da bebida, o que, para Bakhtin (1987, p. 245), justifica a importância conferida pelo realismo grotesco a todas as funções ligadas à alimentação:

O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no comer que essas particu-

laridades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fazendo-o entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas.

O caráter inacabado do corpo grotesco, por fim, imortaliza-o e o desindividualiza. O corpo do indivíduo passa a fazer parte da história, celebra-a e a transforma. Bakhtin (1987, p. 322) conclui: “Na concepção grotesca do corpo nasceu e tomou forma um novo sentimento histórico, concreto e realista, que não é a idéia abstrata dos tempos futuros, mas a sensação viva que cada ser humano tem, de fazer parte do povo imortal, criador da história”. E é este sentimento que Bakhtin exalta, ao mesmo tempo em que constata seu declínio, ligado à degenerescência do realismo grotesco.

Bakhtin (1987, p. 45) acentua: “O problema do grotesco e de sua essência estética só pode ser corretamente colocado e resolvido dentro do âmbito da cultura popular da Idade Média e do Renascimento”. Tal realismo, portanto, não é atemporal. Trata-se de uma expressão cultural historicamente situada e que desapareceu ao se transformar em literatura e perder contato com a praça pública, o que Bakhtin (1987, p. 30) salienta:

Ao perder seus laços vivos com a cultura popular da praça pública, ao se tornar uma mera tradição literária, o grotesco degenera. Assiste-se a uma certa formalização das imagens grotescas do carnaval, o que permite a diferentes

tendências utilizá-las para fins diversos.

Mas, se o realismo grotesco desapareceu da praça pública ele se encontra imortalizado; para Bakhtin, nas páginas de Rabelais, mantendo-se, nelas, a sua promessa.

A imagem usual que ficou de Rabelais e de sua obra está relacionada ao desregramento e à dissolução, sendo contra esta imagem que, por exemplo, Balzac (1955, p. 353), um de seus admiradores, insurge-se, ao afirmar: “Entre nós Rabelais, homem sóbrio, que não bebia senão água, passa por um amante da vida regalada, por um valente bebedor. Mil fábulas ridículas foram feitas sobre o autor de um dos mais belos livros da literatura francesa, o Pantagruel”.

Estereótipos e preconceitos à parte, a obra rabelaisiana esteve, contudo, ligada ao realismo grotesco, estabelecendo com uma limitação que Auerbach (1971, p. 242) soube perceber: “A riqueza do seu estilo não é ilimitada; a profundidade do sentimento ou a grande tragédia estão excluídas já pela moldura grotesca, e não é verossímil que tivessem estado ao seu alcance”.

Mas foi dentro destas limitações como Auerbach deixa claro que o autor soube expandir o seu gênio, que talvez se perdesse fora daquelas. Dentro destas limitações, afinal, a obra de Rabelais na definição de Ferreira (2006, p. 360), “parece querer resumir num gargalhar profundo todos os engenhosos constructos culturais presentes no seu tempo”.

Sua obra se mantém presa a tais limites para melhor combater

e criticar o que está fora deles, ao que Bakhtin (1987, p. 386) acentua: “A tarefa essencial de Rabelais consistia em destruir o quadro oficial da época e dos seus acontecimentos, em lançar um olhar novo sobre eles, em iluminar a tragédia ou a comédia da época do ponto de vista do coro popular rindo na praça pública”. E Bakhtin (1998, p. 283) ainda ressalta: “A tarefa de Rabelais é limpar o mundo espaço-temporal dos elementos que o corrompem, da visão do além, da interpretação simbólica e hierárquica desse mundo em vertical, do contágio da antiphysis que nela penetrou”.

O que ele pretende, portanto, é eliminar os elementos que corrompem o espaço no qual a celebração da vida efetuada pelo realismo grotesco é levada adiante: toda a simbologia e toda a hierarquia que a ela se opõe. E assim como a cultura popular da qual ele é herdeiro o faz, o instrumento do qual Rabelais se utiliza em seu combate é o riso.

Bakhtin (1987, p. 418) afirma: “Rabelais é o herdeiro, o corramento de vários milênios de riso popular. A sua obra é a chave insubstituível que dá acesso à inteligência da cultura popular nas suas manifestações mais poderosas, profundas e originais”.

A importância do riso em sua obra o transforma, portanto, em herdeiro literário de uma tradição popular que possui milênios de idade, e o próprio Rabelais (1991, v. II, p. 25) ressalta a importância do riso em sua obra ao definir o pantagruelismo como “certa alegria do espírito que despreza as coisas fortuitas”. O riso seria uma espécie de alegria ao mesmo tempo essencial e alheia ao cotidiano.

A apropriação, por Rabelais, dos elementos da cultura popular se dá a partir do riso, mas também a partir do carnaval que, em sua obra, ganha um sentido mais amplo. Rabelais, afinal, parte da festa popular para efetuar a carnavalização da esfera política, da cultura e da religião de seu tempo. O carnaval, em sua obra, deixa de ser apenas a festa popular, abrangendo toda a sociedade da qual ele faz parte. E os fundamentos desta sociedade são carnavalizados.

Tezza (2003, p. 22) acentua:

Bakhtin postula que toda cultura de raiz popular, não oficial, traz em si momentos cíclicos de uma carnavalização demolidora das estruturas hierárquicas, de todos os valores políticos, morais, ideológicos, estéticos, religiosos, sendo François Rabelais um exemplo maior desse fenômeno no contexto da cultura medieval.

E a carnavalização que constituiu o núcleo da crítica rabelaisiana pode ser compreendida, partindo de três dimensões: o poder, a cultura e a religião.

O poder é carnavalizado desde suas origens e sua legitimidade hereditária é contestada, quando Rabelais (1991, v. I, p. 38) salienta: “Quisesse Deus que cada um de nós soubesse com certeza a sua genealogia, desde a arca de Noé até os nossos dias. Penso que vários que são hoje imperadores, reis, duques, príncipes e papas na terra, descenderam de coletores de restos e de lixo”.

Não há, portanto, nada que diferencie os poderosos dos plebeus a partir das origens comuns a todos. E Pantagruel descreve seu projeto de vida para seu filho: “Quero fazer dele um homem de bem; esses diabos de reis daqui não passam de vagabundos, que nada sabem fazer, a não ser mal aos seus pobres súditos, e perturbar todo o mundo com a guerra, por seu iníquo e detestável prazer” (1991, v. I, p. 415). Aqui, é o próprio exercício do poder que tem sua legitimidade contestada, com sua carnavalização consistindo na constatação da inutilidade do poder real.

Já, a cultura universitária é carnavalizada, quando Rabelais (1991, v. I, p. 292) cria o seguinte brasão para os licenciados de uma universidade:

*A bola junto ao culhão
Uma raquete na mão,
Capelo bem colocado,
Os pés dançando no chão,
E eis-te doutor formado.*

Rabelais contesta, ainda, a cultura livresca de sua época - o conhecimento dos sábios - e sua carnavalização se dá diante de sua comparação com o conhecimento dos loucos que, em comparação, surge como francamente superior. Assim, um personagem aconselha a Pantagruel:

Já que com as respostas dos sábios não ficastes plena-

mente satisfeito, consultai um louco: pode ser que, assim fazendo, mais ao vosso gosto ficareis satisfeito e contente. Pela opinião, conselho e predição dos loucos, sabeis quantos príncipes, reis e repúblicas têm sido conservados, quantas batalhas ganhadas, quantas perplexidades resolvidas (1991, v. I, p. 569).

E o mesmo personagem afirma: “Tudo é louco. Salomão disse que infinito é dos loucos o número: à infinidade nada se pode ajuntar e dela nada se pode subtrair, como prova Aristóteles. E doido varrido eu seria se, sendo doido, doido não me reputasse” (1991, v. I, p. 604).

Da mesma forma, Rabelais (1991, v. II, p. 245) indaga:

De onde procedia a loucura anterior? De onde vem a sabedoria presente? Por que agora, não mais tarde, tem fim a antiga loucura? Por que agora, não antes, começou a sabedoria presente? Que mal nos fez a loucura precedente? Que bem nos faz a sabedoria sucessora? Como seria a antiga loucura abolida? Como seria a sabedoria presente instaurada?

E aconselha em relação à sabedoria contida em seus livros:

Portanto, beberrões, eu vos aconselho a, em tempo e hora oportuna, deles fazer boa provisão, sabendo que os acha-

reis nas oficinas dos livreiros e não somente os proveis, mas os devoreis, como opiato cordial e os incorporeis em vós mesmos: conhecereis quanto bem está aqui destinado a todos os gentis consumidores das favas (1991, v. II, p. 249).

A carnavalização, tanto no que tange ao poder como que diz respeito à cultura, consiste na inversão de papéis e de valores: os reis são rebaixados perante os plebeus, os sábios são rebaixados perante os loucos. Já, em relação à religião, os diabos são valorizados diante dos que foram grandes senhores, quando Rabelais (1991, v. I, p. 404) descreve o comportamento de um personagem: “E então começou a falar, dizendo que tinha visto os diabos, conversado familiarmente com Lúcifer e se divertido muito no inferno e nos Campos Elíseos. E afirmava na frente de todos que os diabos eram bons sujeitos”. E descreve sua conclusão: “Dessa maneira os que foram grandes senhores neste mundo, terão uma vida pobre e trabalhosa lá embaixo” (1991, V. I, p. 407).

Tampouco o clero- ao qual, aliás, pertence- escapa do processo de carnavalização desenvolvido pelo autor. É o que ocorre, por exemplo, quando Rabelais (v. I, p. 198) afirma em relação aos monges, comparando suas orações às blasfêmias:

Eles resmungam muitas ladainhas e muitos salmos que não entendem. Contam muitos padres-nossos, entrelaçados com muitas ave-marias, sem prestarem atenção ao que estão dizendo. É

o que eu chamo de blasfêmia, não de oração. Todos os verdadeiros cristãos, de todas as condições, em todos os lugares, em todos os tempos, dirigem as suas preces a Deus e seu espírito reza e interpela por eles e Deus lhes concede a sua graça.

Em oposição às práticas cristãs habituais em sua época, temos a valorização do trabalho e do prazer, o que fica claro quando Gargântua dá o seguinte conselho a um grupo de peregrinos: “E de ora em diante, não vos entregueis às vossas ociosas e inúteis viagens. Tratai de vossas famílias, trabalhai cada um em sua vocação, instruí vossos filhos, e vivei como vos ensina o bom apóstolo São Paulo” (1991, v. I, p. 215). E ainda, quando Rabelais (1991, v. I, p. 424) acentua:

Se me disserdes: “Mestre, parece que não fostes muito sábio nos escrevendo essas frioleiras e zombarias divertidas”. Eu vos respondo que teríeis mais que ler por simples diversão. Todavia, se por alegre passatempo os lestes, como por passatempo os escrevi, eu e vós somos mais dignos de perdão do que aquele montão de frades vagabundos, de carolas, fingidos, hipócritas, beatos e outras seitas de gente que se disfarça como mascarados para enganar todo o mundo.

E afirma: “E se desejais ser bons pantagruélicos (quer dizer, viver em paz, alegria, saúde, sempre se divertindo) não vos fieis jamais nas

pessoas que olham pelo buraco da fechadura” (1991, v. I, p. 425).

Também a crença no juízo final é ironizada, quando Pantagruel assinala em relação aos moradores de uma ilha que sempre dormiam inteiramente vestidos:

Achamos bem estranha essa maneira de se comportar; mas a sua explicação nos contentou; mostraram-nos que, quando houver o juízo final, os humanos serão apanhados no repouso e sono; então, para mostrarem evidentemente que não se recusavam a comparecer, o que faziam os afortunados, eles se mantinham com botas e esporas e prontos para montarem a cavalo quando a trombeta soasse (1991, v. II, p. 344).

Mas Rabelais nem por isto deixa de ser cristão, e a religiosidade é enfatizada a partir do momento em que na “Inscrição sobre a grande porta de Theleme”, está escrito:

*Não entra aqui, não fala, não encanta
O inimigo da palavra santa (1991, v. I, p. 251).*

O que Rabelais busca é a conciliação entre a fé e a festa, ou seja, a criação de um mundo no qual a religiosidade ascética por ele rejeitada seja substituída pelos prazeres da festa, que não são apenas os prazeres do corpo, mas também, os prazeres do espírito.

Auerbach (1971, p. 237) salienta:

Num ponto, é claro, Rabelais se fixou e o fez de uma forma essencialmente contrária ao cristianismo: para ele os homens que obedecem à natureza e a vida natural, seja dos homens ou das coisas, são bons; nem seria necessário o reforço expresso desta sua convicção que dá com a fundação da abadia de Thélème, pois ela fala de cada uma das linhas da sua obra.

Ao invés de oposição, como afirma Auerbach, o mais correto, contudo, a partir da perspectiva rabelaisiana, é pensar em termos de conciliação, e a conciliação proposta pelo autor entre prazer e fé cristã fica clara quando Pantagruel afirma:

Sem falta devemos louvar o bom Deus, nosso criador, salvador e protetor que, por esse bom pão, por esse bom e fresco vinho, por essas boas viandas, curou-nos de tais perturbações, tanto do corpo como da alma; além do prazer e da volúpia que sentimos comendo e bebendo (RABELAIS, 1991, v. II, p. 232).

E é possível, neste sentido o estabelecimento de um paralelo entre as obras de Rabelais e Bakhtin, com Clark e Holquist (1998, p. 145) assinalando:

O palpável anticlericalismo de seu livro sobre Rabelais tor-

nou difícil distinguir conexões entre a obra publicada de Bakhtin e sua religiosidade. Mas Bakhtin jamais foi um russo ortodoxo convencional no sentido de se conformar a uma religião organizada. Era bem mais um intelectual religioso vindo da tradição ortodoxa.

Em ambos os casos, portanto, o anticlericalismo convive com uma religiosidade íntima.

Há na obra de Rabelais, por outro lado, uma espécie de sacralização dos prazeres mundanos, que transparece quando lemos o seguinte poema, apresentado por uma sacerdotisa:

*É o vinho, diva amada,
Que deste mundo vence a tempestade.
Desde Noé a vinha abençoada
Nos ampara, qualquer que seja a idade.
Dize a palavra nuncia da verdade (RABELAIS, 1991, v. II,
p. 402).*

A verdade, portanto, está contida no vinho, mais do que na fé, assim como o mistério se esconde na terra e não nos céus, no futuro e no que há nele a ser descoberto e não nas descobertas do passado. É o que a mesma sacerdotisa afirma ao se despedir de Pantagruel e seus companheiros:

Os vossos filósofos, que se queixam de terem sido pelos an-

tigos todas as coisas descritas, nada lhes sendo deixado de novo para inventar, estão muito evidentemente errados. O que o céu vos mostra e chamais fenômenos, o que a terra vos exhibe, e o que o mar e outros rios contêm, nada é comparado com o que está na terra escondido (1991, v. II, p. 413).

A análise bakhtiniana da obra de Rabelais enfatiza o espaço central que a festa ocupa em sua estrutura. Bakhtin (1987, p. 240) acentua: “O livro de Rabelais é, em toda a literatura mundial, o que oferece mais amplo lugar à festa. Ele encarnou a própria essência da festa popular”. E ressalta: “O universalismo da festa popular penetra todas as imagens de Rabelais, e ele interpreta e relaciona a essa última totalidade cada detalhe, cada pequeno fato” (1987, p. 394).

Bakhtin (1998, p. 299) salienta, ainda, o sentido que a festa adquire na obra do autor: “Os festins pantagruélicos ocupam um lugar todo especial no romance de Rabelais. O ‘pantagruelismo’ é a arte de ser alegre, sábio e bom. Por isso o saber festejar de forma alegre e sábia constitui a própria essência do pantagruelismo”. A festa é o núcleo, portanto, do projeto rabelaisiano: do saber viver por ele proposto.

A festa ignora as regras que regem o cotidiano e o comportamento produtivo que dele faz parte, e Rabelais (1991, v. I, p. 257) assim descreve o comportamento dos moradores de Theleme:

Toda a sua vida era empregada não por leis, estatutos ou regras, mas segundo a sua livre e espontânea vontade. Levantavam-se da cama quando muito bem queriam; bebiam,

comiam, trabalhavam, dormiam quando lhes dava vontade. Ninguém os acordava, ninguém os obrigava a beber, a comer ou a fazer qualquer outra coisa.

E a festa é o tempo da abundância. Por isto, Rabelais (1991, v. I, p. 438) acentua: “Todo beerrão de bem, todo comilão de bem, que vêm ao meu tonel, não bebem se não quiserem; se querem, e o vinho está a gosto da senhoria de suas senhorias, que bebam livremente, ousadamente, sem pagar nada e nada poupar. Tal é o meu decreto”.

Em oposição a tal abundância gratuita, Pantagruel narra um episódio de suas viagens: “Ali vimos os prócultos e chicanos. Não nos convidaram para comer ou beber. Apenas, em longas multiplicações de doudas reverências, nos disseram que estavam todos às nossas ordens, pagando” (1991, v. II, p. 70).

Aqui, a abundância é mercantilizada, mas, com isto, a festa é esvaziada de seu sentido primordial. E ao receber seus convidados, um personagem afirma: “Não tenhais medo de que falem aqui vinho e víveres, pois quando o céu fosse de bronze e a terra de ferro, ainda assim víveres não nos faltariam, fosse por sete, ou mesmo por oito anos a escassez mais duradoura do que durou a fome no Egito” (1991, v. II, p. 268). O sentido de abundância inesgotável e gratuita que dá sentido à festa é, portanto, mantido.

Mesmo a oposição entre morte e festa é esvaziada pelo autor, uma vez que tanto a morte quanto a festa, na perspectiva rabe-

laisiana, possuem o mesmo sentido de renovação, o que Bakhtin (1998, p. 309) acentua em relação à obra do autor: “A morte e o riso, a morte e a comida, a morte e a bebida, são frequentemente muito vizinhas. A ambiência da morte é sempre alegre”. E Bakhtin (1987, p. 359) ainda ressalta:

Em Rabelais e nas fontes populares a que recorre, a morte é uma imagem ambivalente, e é por isso que ela pode ser alegre. A imagem da morte, embora focalize o corpo agonizante (individual), engloba ao mesmo tempo uma pequena parte de um outro corpo nascente, jovem, que mesmo quando não é mostrado e designado nomeadamente, está implicitamente incluído na imagem da morte. Onde há morte, há também nascimento, alternância, renovação.

Por ser ambígua, a morte não é algo a ser temido, o que Pantagruel acentua: “Não quero entrar em disputa com Sócrates e os acadêmicos: a morte não é má em si, a morte não deve ser temida” (RABELAIS, 1991, v. II, p. 106). E mesmo o passar do tempo tem seu sentido esvaziado por Rabelais e deixa de ser visto como uma ameaça, quando lemos o seguinte trecho de sua obra: “Pois, disse Gargântua, a mais verdadeira perda de tempo que existe é se contar as horas. Que bem vem disso? A maior ilusão deste mundo é se governar ao som de um sino, e não ditado pelo bom senso e pelo entendimento” (1991, v. I, p. 245).

Se a morte representa renovação, o nascimento representa

o triunfo sobre as regras de um universo medieval que o autor pressente estar se desintegrando, o que faz com que, por exemplo, Rabelais (1991, v. I, p. 45) aconselhe as mulheres: “E as que se sabem grávidas, que aproveitem a hora, e se divirtam mais, já que a pança está cheia mesmo”. Mais importante, enfim, que seguir as regras de um mundo caduco, é aproveitar a vida.

Tal postura, contudo, não pode ser traduzida em termos de mero hedonismo, uma vez que do que se trata é da construção de um novo mundo, baseado em uma nova filosofia de vida. Bakhtin (1998, p. 316) acentua: “O problema de Rabelais é reunir o mundo que se desagrega (como resultado da decomposição da visão do mundo medieval) sobre uma nova base material”. E o sentido da renovação, expresso tanto a partir da morte quanto do nascimento, é a construção deste mundo.

No projeto rabelaisiano este será um mundo marcado pela abundância, e a nova base material à qual Bakhtin se refere tem na alimentação o seu símbolo; daí a importância que o banquete adquire na obra de Rabelais. Nela, um personagem afirma: “Bebo pelo que sei que virá. - Eu bebo eternamente. É a eternidade da bebedeira e a bebedeira da eternidade” (RABELAIS, 1991, v. I, p. 49). O ato de beber- e beber com abundância, beber sem limites ganha, assim, o sentido de construção de um novo tempo: um sentido milenarista.

A carnavalização rabelaisiana se liga à alimentação por ser o ato de se alimentar descrito a partir da parte de baixo do corpo, ou seja, por seu sentido estritamente material, o que é uma forma de

representar o triunfo da matéria sobre o ascetismo, do desejo sobre a ordem, da liberdade sobre a norma, do eu sobre a instituição.

A celebração da parte de baixo do corpo representa, também, a celebração do ato sexual, que é assim descrito por Rabelais (1991, v. I, p. 456):

Para esse fim, cada membro mais precioso de sua nutrição decide destinar uma parte e a manda para baixo. A natureza ali preparou vasos e receptáculos oportunos, pelos quais descendo para as partes genitais, em longos rodeios e flexuosidades, recebe forma competente e encontra lugares idôneos, tanto no homem como na mulher para conservar o gênero humano.

Em oposição, a abstinência sexual é ironizada quando Rabelais (1991, v. I, p. 535) compara o pênis às amas de leite, ao acentuar: “Se desistem de amamentar as crianças, perdem seu leite. Se continuamente não exercitares tua pistola, ela perderá seu leite e só te servirá como mijadeira; teus culhões também não passarão de um saco vazio”. E mesmo as normas que regem o matrimônio e condenam o adultério são negadas, quando um personagem afirma: “Os cornos que minha mulher me fazia eram cornos de abundância e repletos de todos os bens. Eu vos afirmo. Enquanto isso, serei alegre como um tambor de festa, sempre fazendo barulho, sempre cantando e peidando” (1991, v. I, p. 488).

A percepção da decomposição do mundo medieval é acompanhada, finalmente, pela percepção de um novo mundo que surge

e que Rabelais busca situar, mesmo que miticamente em termos geográficos. Não é por acaso que boa parte de Gargantua e Pantagruel é composta por narrativas de viagens, nas quais novos povos são descritos.

Ao descrever suas viagens, Pantagruel afirma: “Ali comecei a pensar que é bem verdade o que se diz, que metade do mundo não sabe como vive a outra metade” (1991, v. I, p. 419). E é como uma comprovação desta afirmativa que Rabelais (1991, v. II, p. 259) assinala: “A África, disse Pantagruel, é useira e vezeira em sempre produzir coisas novas e monstruosas”. Há, portanto, todo um universo a ser descoberto e tal constatação, na perspectiva rabelaisiana, tem o sabor de uma promessa.

A importância do novo na obra de Rabelais é enfatizada por Bakhtin (1987, p. 401), que acentua: “Os conhecimentos enciclopédicos e a excepcional riqueza do seu mundo têm uma particularidade notável, insuficientemente apreciada pelos investigadores: o que domina neles é, efetivamente, tudo o que há de mais novo, fresco, fundamental”.

O novo é para o autor, como Bakhtin (1998, p. 347) assinala, algo a ser conquistado:

O mundo espaço-temporal de Rabelais é um cosmo novamente descoberto na época do renascimento e, principalmente, o mundo geograficamente preciso da cultura e da história. Posteriormente, é a esfera celeste iluminada astromicamente. O homem pode e deve conquistar todo esse

mundo espaço-temporal.

E o novo, por fim, nasce do aprendizado: da abertura do ser humano ao que existe para ser descoberto, o que faz Rabelais (1991, v. I, p. 495) acentuar:

A natureza não parece sem motivo nos ter formado ouvidos abertos, ali não colocando tampa nem fechamento algum, como fez com os olhos, com a língua e outras partes do corpo. A causa é, cuida ser, a fim de que todos os dias, todas as noites, continuamente, possamos ouvir e ouvindo, perpetuamente, aprender: pois é o sentido mais que todos os outros apto às disciplinas.

O elogio da audição feito pelo autor ganha um sentido metafórico de apreensão do mundo que nasce a partir da decomposição do mundo medieval; e mundo que, na utopia rabelaisiana, tem a festa como expressão.

ESTILO, GÊNERO, DIÁLOGO

Bakhtin, segundo Faraco (2003, p. 54), define a refração como a “atmosfera multidiscursiva que recobre qualquer objeto (tomado este termo aqui em sentido amplo) da realidade, dando-lhe múltiplos nomes, definições e julgamentos de valores”. E a arte, na perspectiva bakhtiniana, convive com esta multiplicidade, estabelecendo diversas relações com ela.

Bakhtin (1998, p. 43) acentua: “A obra de arte e a contem-

plação se relacionam com os sujeitos éticos, com os sujeitos do comportamento e com suas inter-relações sociais. É sobre eles que está orientado axiologicamente a forma artística do acabamento". Ela deve ser compreendida, portanto, a partir do conceito de refração, que diz respeito aos diferentes tipos de relacionamento que definem o acabamento da obra de arte.

Se o conceito bakhtiniano de arte tem o conceito de refração como fulcro, sua análise literária tem a distinção entre gêneros como elemento central. Para Bakhtin, segundo Peytard (1995, p. 79), o romance, depois da Antiguidade, se desenvolveu em duas linhas distintas: a primeira, tendo nos sofistas seu ponto de partida, tem como característica uma linguagem única e um estilo uniforme; já, a segunda linha, que desenvolveu o plurilinguismo, tem como modelos as obras de Cervantes e Rabelais.

Há, portanto, no desenvolvimento histórico do romance, uma dualidade secular que pode ser expressa a partir da oposição entre o épico e o cômico, com este atuando como herdeiro da cultura popular e contando, evidentemente, com a simpatia do autor.

Lopes (2003, p. 75) descreve como Bakhtin pensa o épico:

O modo representativo da estrutura épica, das digressões descritivas e narrativas do seu dizer, é sempre o monológico. Nela, o autor não se vale da fala do outro e se há um interplay dialógico na ordem da representação, isso se dá sempre no domínio do narrador, não se entendendo nem se exteriorizando no nível do narrado, como ocorre no romance.

E Bakhtin (1998, p. 423), efetivamente, ressalta:

O mundo épico conhece uma só e única concepção do mundo inteiramente acabada, igualmente obrigatória e indiscutível para os personagens, para o autor e para os ouvintes. O homem épico está igualmente desprovido de iniciativa lingüística; o mundo épico conhece uma só e única língua constituída.

O gênero épico é dotado, portanto, de uma linearidade que o cômico busca subverter, ao que Bakhtin (1998, p. 424) assinala: “O cômico destruiu a distância épica e pôs-se a explorar o homem com liberdade e de maneira familiar, a virá-lo do avesso, a denunciar a disparidade entre a sua aparência e o seu fundo, entre as possibilidades e a sua realização”. Ao mesmo tempo, tal oposição é extremamente nuançada, não podendo ser estabelecida como uma fronteira rígida e contínua.

Fiorin (2006a, p. 61) define o conceito bakhtiniano de gênero: “Os gêneros são, pois, tipos de enunciados relativamente estáveis, caracterizados por um conteúdo temático, uma construção composicional e um estilo. Falamos sempre por meio de gêneros no interior de uma dada atividade”. E Faraco (2003, p. 112) também os define: “Bakhtin conceitua gêneros de discursos como os tipos relativamente estáveis de enunciados que se elaboram no interior de cada esfera da atividade humana”. Já, Tezza (2003, p.

260) descreve como se deu sua construção:

Para Bakhtin, os gêneros romanescos foram se construindo mais ou menos à margem da oficialização dos gêneros; eles se nutrem das forças descentralizantes do “homem que fala”, da oralidade concreta e fundamentalmente da ideia do “homem inacabado”, não finalizado e não finalizável.

Mas Tezza (2003, p. 40) também ressalta: “Na visão bakhtiniana, é preciso refundar a noção de gênero literário, uma noção que ainda não saiu da descrição de formas acabadas e refundar a própria estilística tradicional, incapaz de trabalhar com uma noção pluriestilística da língua”.

O gênero atua como elemento de ligação entre o presente, o passado, preservando-o e o recordando. É o que Bakhtin (1981a, p. 91) acentua:

O gênero vive do presente, mas sempre recorda o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isso que tem a capacidade de assegurar a unidade e a continuidade desse desenvolvimento.

E os gêneros literários tendem a estabelecer relações híbridas uns com os outros, e relações, inclusive, que não excluem a paródia. Assim, para Bakhtin, segundo Bhabha (1990, p. 40), a novela

tende a parodiar outros gêneros. Mas tais relações são estabelecidas também com a cultura popular, com a obra de Rabelais e a carnavalização por ela promovida, surgindo como protótipo deste relacionamento.

Segundo Bakhtin (1981a, p. 136), “o carnaval, suas formas e símbolos, e antes de tudo a própria cosmovisão carnavalesca, séculos a fio penetraram em muitos gêneros literários, familiarizaram-se com todas as particularidades destes, formaram-nos e se tornaram algo inseparável deles”. Com isto, mais que uma literatura popular, é toda uma cosmovisão popular que passa a fazer parte da literatura.

O conceito de gênero se relaciona ao conceito de cronótopo, cujo significado Clark e Holqist (1998, p. 296) definem: “A palavra quer dizer literalmente tempo/espaco e, no uso feito por Bakhtin, é uma unidade para estudar textos de conformidade com a razão e a natureza das categorias temporais e espaciais representadas”. E ressaltam: “O cronótopo emerge como o fator crucial que determina o que o gênero é. Bakhtin ignora as costumeiras divisões genéricas, tais como épico, lírico e dramático e propõe, em seu lugar, uma divisão mestra dentro de todos os gêneros, entre ‘épica’ e ‘romance’” (1998, p. 304). Em tal distinção, contudo, o romance deriva do cômico, sendo Rabelais e Cervantes definidos como seus precursores.

Amorim (2006, p. 105) acentua: “O conceito de um cronótopo trata de uma produção da história. Designa um lugar coletivo, espécie de matriz espaço-temporal de onde as várias histórias se

contam ou se escrevem. Está ligado aos gêneros e a sua trajetória”. E por ser uma produção histórica, o cronótopo se encontra presente também no terreno da cultura popular, estruturando, como Bakhtin (1992, p. 274) ressalta, as manifestações folclóricas:

O folclore, de uma maneira geral, está saturado de temporalidade; todas as suas imagens são profundamente cronotópicas. O tempo no folclore- a plenitude temporal, o futuro, as medidas do tempo do homem- colocam importantes problemas que nada têm de inatural. Não podemos tratá-los aqui, se bem que o tempo folclórico tenha influenciado muito a criação literária.

Também o conceito de estilo é de fundamental importância na análise literária bakhtiniana. Para Bakhtin, segundo Brait (2006, p. 59), “estilo implica interação e o que é mais significativo: está necessariamente implicado em qualquer interação, em qualquer atividade de linguagem e não apenas na atividade literária”. E Bakhtin (1992, p. 215) o define:

Chamamos estilo a unidade constituída pelos procedimentos empregados para dar forma e acabamento ao herói e ao seu mundo e pelos recursos determinados por esse procedimento, empregados para elaborar e adaptar (para superar de modo imanente) um material.

Já, Fiorin (2006a, p. 46) assinala: “Para ele, estilo é o conjunto de procedimentos de acabamento de um enunciado. Portanto, são os recursos empregados para elaborá-lo, que resultam de uma seleção dos recursos lingüísticos à disposição dos enunciados”.

O estilo, portanto, é um conceito que transcende a literatura, e a análise que o autor faz da obra de Dostoievski parte do conceito de estilo para propor um novo conceito, materializado nesta obra e que transcende o conceito usual. É o que Bakhtin (1981a, p. 10) acentua:

Do ponto de vista da concepção monológica da unidade do estilo (e por enquanto existe apenas essa concepção), o romance de Dostoiévski é poliestilístico ou sem estilo; do ponto de vista da concepção monológica do tom, é polienfático e contraditório em termos de valor; as ênfases contraditórias se cruzam em cada palavra de suas obras.

Todos estes conceitos convergem, por fim, para o conceito de diálogo, do qual a obra de Bakhtin faz ao mesmo tempo a análise e a apologia.

Emerson (2003, p. 57) ressalta o sentido que o termo adquire na análise bakhtiniana:

Por diálogo, Bakhtin queria dizer mais do que simples conversa. O que lhe interessava era menos o fato social de pessoas, trocando palavras numa sala e mais a ideia de que

cada discurso contém em si mesmo componentes “falantes” diferentes, discriminantes e muitas vezes contraditórios.

O diálogo é, portanto, um processo de interação entre seres diferentes, e a linguagem é necessariamente dialógica. É a interação entre discursos diferentes que estrutura a linguagem, e o discurso, para possuir e gerar sentido, deve estar aberto à diferença, ou seja, ao reconhecimento do outro.

Bakhtin (1981a, p. 160) acentua:

As relações dialógicas são possíveis não apenas entre enunciações integrais (relativamente), mas o enfoque dialógico é possível a qualquer parte significativa do enunciado, inclusive a uma palavra isolada caso esta não seja interpretada como palavra impessoal da língua, mas como signo da posição interpretativa de um outro, como representante do enunciado de um outro, ou seja, se ouvirmos nela a voz do outro.

E é este sentido dado à voz como o agente do diálogo, como o som no qual ecoa a voz do outro que possibilita o diálogo. Há, na obra de Bakhtin, o estabelecimento de uma tensão entre o dito e o não dito, entre o que deve ser dito e o que permanece em silêncio, entre a abertura gerada pela voz e o que ela não chega a alcançar e permanece opaco.

Segundo Dahlet (1997, p. 264), “o sentido de voz em Bakhtin

é mais de ordem metafórica, porque não se trata concretamente de emissão vocal sonora, mas da memória semântico-verbal depositada na palavra”. E é o compartilhamento desta memória que possibilita o diálogo e estrutura a linguagem.

A linguagem possui, ainda, para Bakhtin (1992, p. 279), um sentido universal por ele ressaltado: “Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua”. É como se o ser humano apenas existisse a partir do diálogo e de uma relação dialógica assim definida por ele: “A relação dialógica é uma relação (de sentido) que se estabelece entre enunciados na comunicação verbal. Dois enunciados quaisquer, se justapostos no plano do sentido (não como objeto ou exemplo lingüístico) entabularão uma relação dialógica” (1992, p. 345).

Para que, na perspectiva bakhtiniana, serve o diálogo? Emerson (2003, p. 314) acentua:

Diálogo e amor estético estão associados no pensamento de Bakhtin- mas não, pode dizer-se, porque nos sentimos necessariamente mais felizes ou mais confiantes por eles estarem interconectados. Bakhtin simplesmente achava que a energia da vida, seu impulso para uma articulação e diferenciação mais precisas, só assim pode ser liberada.

Mais, porém, que promover tal liberação, embora já seja uma função de primordial importância, o diálogo para Bakhtin tem

outras e diferentes tarefas a executar. O diálogo transforma o outro em palavra compreensível e, com isto o torna compreensível.

O sentido do outro é compartilhado e aceito ao ser introduzido no universo do ser que com ele dialoga. E o indivíduo, ao ser visto com os olhos do outro, passa a se ver a partir deste olhar e constrói uma nova imagem de si próprio, estruturada a partir de novas categorias sociais e culturais; novas normas, novos valores.

A partir do diálogo, ainda, o que era um ato isolado se transforma em atividade social, com o diálogo elaborando a estrutura social do ser que dialoga e permitindo sua abertura aos atos a serem realizados e para o que ainda não existe. E todo e qualquer pensamento se transforma em pensamento a respeito do pensamento do outro, o que torna inviável a existência de consciências isoladas, uma vez que a consciência perde sua autonomia e se volta para o outro, tornando-se algo necessariamente incompleto sem este processo de interação. Todo ser existe a partir do outro e em diálogo com o outro; sem o diálogo, portanto, o próprio conceito de ser se desvanece. E o outro, ainda, é a ponte que une o ser a si próprio.

Bakhtin (1992, p. 44) salienta:

O excedente de minha visão com relação ao outro instaura uma esfera particular da minha atividade, isto é, um conjunto de atos internos ou externos que só eu posso pré-formar a respeito desse outro e que o completa justamente onde ele não pode completar-se.

É a partir do diálogo que os seres se completam, tendo seu processo de criação enfim concluído. E Bakhtin (1992, p. 55) acrescenta: “A memória estética não teria existência se o outro não a criasse. A memória estética é produtiva: ela gera o homem exterior pela primeira vez num novo plano da existência”.

Tal memória existe, portanto, a partir do outro e em função do outro. E a relação com o outro, segundo Bakhtin (1992, p. 43), é uma relação baseada na discordância: “Quando contemplo um homem situado fora de mim e a minha frente, nossos horizontes concretos, tais como são efetivamente por nós dois, não coincidem”. Mas é a partir da existência desta discordância- a diferença perante o outro-, conclui Bakhtin (1992, p. 78), que este pode ser criado: “Se, com minha atividade, crio o corpo exterior do outro em termos de valores, é graças a essa ótica determinada precisamente pela alteridade do outro, uma ótica que é orientada para a frente de mim mesmo e não é invertível para a minha direção”.

O diálogo, na perspectiva bakhtiniana, é também um diálogo entre culturas e ao referir-se a ele, Bakhtin (1992, p. 368) assinala: “O encontro dialógico de duas culturas não lhes acarreta a fusão, a confusão; cada uma delas conserva sua própria unidade e sua totalidade aberta, mas se enriquecem mutuamente”. E tal diálogo é específico das ciências humanas.

Segundo Faraco (2003, p. 40), “Bakhtin se vinculava a um pensamento que costuma operar sobre o pressuposto de uma distinção de fundo entre as ciências naturais e as ciências humanas”.

E Bakhtin (1992, p. 43) traça ainda outra distinção ao afirmar: “As ciências exatas são uma forma monológica de conhecimento: o intelecto contempla uma coisa e pronuncia-se sobre ela. Há um único sujeito: aquele que pratica o ato de cognição (de contemplação) e fala (pronuncia-se). Diante dele, há a coisa muda”. Já, o diálogo existe apenas quando a cognição é compartilhada e quando ao outro é dado o dom da palavra.

O diálogo se dá igualmente entre o leitor e o texto, mas, para que tal ocorra, o texto deve ser incorporado ao universo de quem o lê. Deve ser humanizado e não pode ser tratado como algo sagrado e intangível. O texto deve falar, mas para isto, deve ser interrogado de forma livre.

Bakhtin (1992, p. 365) assinala: “No processo de sua vida póstuma, a obra se enriquece de novos significados, de um novo sentido; a obra parece superar a si mesma, superar o que era na época de sua criação”. E este processo de superação-indispensável à própria sobrevivência da obra- só se torna possível a partir do diálogo livre entre o texto e o leitor: a partir do diálogo livre entre o período histórico no qual vive o leitor e o período histórico no qual o texto foi escrito.

Larrosa (1999, p. 125) acentua: “Para Bakhtin, nós nos tornamos livres quando humanizamos o texto sagrado, quando o convertemos em um de nós, quando abolimos a distância, quando o colocamos a nossa altura para que seja capaz de dialogar conosco”. Mas, não apenas o texto sagrado; todo e qualquer texto na perspectiva bakhtiniana deve ser submetido a este tratamento.

E por fim, o diálogo, segundo Bakhtin (1998, p. 89), permite o surgimento do discurso: “O discurso nasce no diálogo como sua réplica viva, forma-se na mútua-orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto. A concepção que o discurso tem de seu objeto é dialógica”.

Todo diálogo é também uma expressão histórica. O discurso tem origem na história e é um discurso histórico, os seres que dialogam são construções históricas que nascem deste discurso ao mesmo tempo em que o criam, e o romance - o gênero literário por definição, na perspectiva bakhtiniana, no qual tal diálogo ganha expressão literária - é, também, uma expressão histórica do diálogo, como Bakhtin (1998, p. 106) ressalta:

Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe são determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição socioideológica diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos da sua época.

Bakhtin (1998, p. 74) o define: “O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais”. E, segundo Bakhtin (1981a, p. 27), “o drama é por natureza estranho à autêntica polifonia; o drama pode ter uma multiplicidade de planos, mas não pode ter uma multiplicidade de mundos, admite apenas um e não vários sistemas

de referência”.

O que caracteriza o romance, portanto, é a diversidade de vozes, o fato de ele ser plurilíngue, não se limitando à voz do narrador, o que permite a ele uma abertura desconhecida em outros gêneros, o que Fiorin (2006a, p. 77) acentua:

O romance é plurilíngue, enquanto a poesia não o é. Enquanto o discurso romanesco acolhe as diferentes falas e as diferentes linguagens, constrói-se na diversidade de vozes, na diversidade de discursos, na diversidade de maneiras de dizer, o discurso poético não interage com o discurso alheio, não olha para o discurso do outro.

E Tezza (2003, p. 226) ressalta: “A poderosa intuição do plurilinguismo -a percepção de que nenhum momento verbal é a expressão única de um sujeito unilateral- irá sustentar parte substancial da arquitetura teórica literária de Bakhtin”.

A teoria do romance bakhtiniana toma como eixo o conceito de polifonia, o que torna necessária a sua definição. Trata-se de um conceito ambíguo e relativamente impreciso, o que Amorim (2001, p. 141) acentua: “Bakhtin designa a polifonia como uma variante do dialogismo, mas como não explica a relação ou a diferença entre os dois termos e, além disso, os utiliza indiscriminadamente ao longo de sua obra, somos levados a crer que esses termos se equivalem”. Mas Bakhtin (1992, p. 392) busca descrevê-lo e ressaltar sua particularidade:

Particularidade da polifonia. O caráter inacabável do diálogo polifônico (diálogo acerca das grandes questões). São individualidades inacabáveis que travam semelhantes diálogos e não sujeitos psicológicos. Desencarnação dessas individualidades (excedente gratuito).

E trata-se, por fim, de um conceito cujo uso foi provisório, o que Tezza (2003, p. 231) salienta: “Note-se que ele nunca mais vai usar essa categoria; nas obras dos anos 30 e 40, a ‘polifonia’ desaparece, substituída pelo conceito muito mais amplo e funcional de ‘plurilinguismo’”.

Em Tom Jones, romance publicado em 1749, Fielding (1971, p. 40) proclama a autonomia do romancista ao ressaltar sua relação com o leitor: “Pois, como sou, em realidade, o fundador de uma nova província de escrever, posso ditar-lhe livremente as leis que me aprouverem”. Trata-se de uma declaração de independência do romancista perante o público, bem como a sua autonomia diante dos críticos que é declarada neste trecho:

Ora, o mundo, em realidade, fez aos críticos um cumprimento exagerado quando os supôs homens de muito maior profundidade do que realmente o são. Em virtude dessa complacência, atreveram-se eles a assumir um poder ditatorial e foram tão bem sucedidos que se converteram hoje nos senhores e têm a petulância de decretar leis aos autores de cujos predecessores as receberam (1971, p. 121).

E a liberdade proclamada pelo autor chega ao ponto de ele fazer uma irônica defesa do plágio ao afirmar:

Semelhantemente devem os antigos, tais como Homero, Virgílio, Horácio, Cícero e o resto ser considerado por nós, escritores, como outros tantos fidalgos ricos, de que nós, os pobres do Parnaso, reivindicamos um costume imemoriável de tirar o que quer que se nos depare. Essa liberdade eu a exijo e estou igualmente pronto a outorgá-la de novo aos meus vizinhos pobres por seu turno (1971, p. 374).

Fielding (1971, p. 85) descreve seu romance como “um poema heróico, histórico e prosaico”. E o descreve, ainda, como um escrito “prosaico-épico” (1971, p. 121). De fato, o caráter ao mesmo tempo prosaico e heróico que o autor pretende atribuir ao romance fica claro neste trecho:

Pois, ainda que o bom escritor se atenha aos limites da probabilidade, não é absolutamente necessário que as suas personagens ou os seus incidentes sejam triviais, comuns ou vulgares; como os que sucedem em todas as ruas, ou todas as casas ou que se podem encontrar nos artigos domésticos de um jornal. Nem deve deixar de mostrar muitas pessoas e coisas que nunca, talvez, tenham sido do conhecimento de grande parte de seus leitores (1971, p. 239).

A teoria do romance esboçada por Fielding proclama, portanto, a especificidade e autonomia do gênero, como também, a autonomia do romancista perante o leitor, bem como perante as normas impostas pelos críticos. Mas, em *Tom Jones*, o romancista é onisciente, distribuindo justiça da forma que lhe parece mais conveniente e impondo sua voz em relação às vozes dos personagens. Já, no romance polifônico, do qual, para Bakhtin, Dostoiévski é o representante exemplar, tal imposição desaparece. Neste tipo de romance, tal como analisado por Bakhtin, desaparece a diferença de nível entre o romancista e o personagem.

Neste romance as perspectivas se multiplicam a partir do número de personagens, com cada um possuindo a sua. E, com isto, a autonomia do autor perante os personagens, tal como defendida por Fielding, deixa de existir. Nele, autor e personagens se situam no mesmo patamar, havendo a perspectiva de um não sendo, necessariamente, a perspectiva correta em relação aos pontos de vista defendidos pelos personagens.

Bakhtin (1981a, p. 238) acentua: “O romance polifônico apresenta novas exigências até ao pensamento estético. A educação baseada em formas monológicas de visão artística é profundamente alimentada por estas, tende a absolutizá-las e a omitir-lhes os diálogos”. E ressalta: “É necessário renunciar aos hábitos monológicos para habituar-se ao novo domínio artístico descoberto por Dostoiévski e orientar-se no modelo artístico de mundo incomparavelmente mais complexo que ele criou” (1981a, p. 239).

O que Bakhtin chama de heteroglossia é, segundo Holquist

(1990, p. 69), uma larga polifonia de forças e discursos sociais, da qual a simultaneidade de diálogos é apenas uma instância particular. E é tal simultaneidade, da qual o autor faz parte, mas na qual não ocupa uma posição necessariamente privilegiada que deve, segundo Bakhtin (1981a, p. 58), definir e orientar a sua consciência:

Não se exige do autor do romance polifônico uma renúncia a si mesmo ou à sua consciência, mas uma ampliação incomum, o aprofundamento e a reconstrução dessa consciência (em certo sentido, é verdade para que ela possa abranger as consciências plenivalentes dos outros).

É no romance que deságua, no contexto dos diversos gêneros literários, a tradição da cultura popular, ou seja, da expressão popular desvinculada dos cânones institucionais e crítica em relação a eles. Segundo Bakhtin (1998, p. 411), “o romance está ligado aos elementos eternamente vivos da palavra e do pensamento não oficiais (a forma festiva, o discurso familiar, a profanação)”.

E em suas origens temos as obras de Cervantes e Rabelais: dois autores que escreveram com o objetivo de contrastar cultura popular e cultura oficial. No Dom Quixote, afinal, já temos estruturado o delineamento básico do romance: a distância entre realidade e ficção, a escuta de vozes dissonantes, a desagregação do formato épico sob o peso de uma realidade

que o nega.

A distância entre a ficção criada por Quixote e a realidade na qual vive é reconhecida pelo personagem, quando ele diz: “Assim, Sancho, para o que eu quero a Dulcinéia del Toboso tanto vale ela como a mais alta princesa do mundo. Olha que nem todos os poetas que louvam damas debaixo de um nome que eles arbitrariamente lhes põem as têm na realidade” (CERVANTES DE SAAVEDRA, 1981, p. 145). Mas, nem por isto ele deixa de ter na mais alta conta a sua missão, o que o leva a dizer: “Sancho amigo, hás de saber que eu nasci, por determinação do céu, nesta idade de ferro, para nela ressuscitar a de ouro, ou dourada, como se costuma dizer” (1981, p. 107).

E, de forma semelhante ao que ocorre em Cervantes, a definição do romance feita por Fielding como um gênero ao mesmo tempo cômico, heróico e prosaico corresponde ao conceito de carnavalização proposto por Bakhtin, a partir do qual a literatura abandona a estrutura épica para se abrir ao cômico e ao prosaico, mesclando-se com a cultura popular e se aproximando da praça. Fielding (1971, p. 291), afinal, assinala:

Demais disso, há outra sorte de conhecimento que o saber não pode conferir, isto é, o que se granjeia por intermédio da conversação. Tão necessário é este à compreensão dos caracteres dos homens que não há ninguém mais ignorante do que os eruditos pedantes, cuja vida se consumiu inteiramente em colégios ou en-

tre livros; pois, por mais perfeitamente que a natureza humana possa ter sido descrita, o verdadeiro sistema prático só se aprende no mundo.

O conhecimento ideal- o “verdadeiro sistema prático” proposto pelo autor e também por Rabelais- vêm das ruas, dos encontros que ocorrem na praça e onde quer que os homens se encontrem e dialoguem. É um conhecimento dialógico no preciso sentido dado ao termo por Bakhtin, gerando uma literatura carnalizada que possui em Rabelais seu fundador e em Dostoievski seu herdeiro e seu principal representante. É um conhecimento polifônico, marcado pela multiplicidade de vozes que constituem o texto, do qual o dialogismo é o eixo.

Bakhtin (1981a, p. 92) define tal literatura:

Chamaremos literatura carnalizada a literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval). Todo o campo do cômico-sério constitui o primeiro exemplo de literatura desse tipo.

E acentua: “A carnavalização não é um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma insolitamente flexível de visão artística, uma espécie de princípio heurístico que permite descobrir no novo e inédito” (1981a, p. 144). Tal flexibilidade gera, ainda, as consequências derivadas de

sua criação; as possibilidades por ela abertas:

A carnavalização tornou possível a criação da estrutura aberta do grande diálogo, permitiu transferir a interação social entre os homens para a esfera superior do espírito e do intelecto, que sempre era predominantemente esfera da consciência monológica uma e única, do espírito uno e indivisível que se desenvolve em si mesmo (no Romantismo, por exemplo) (1981a, p. 154).

A literatura carnavalesca precisa, finalmente, ser diferenciada do carnaval propriamente dito, uma vez que ela é um gênero literário e não uma expressão popular, o que Bakhtin (1981a, p. 105) acentua:

O carnaval propriamente dito (repetimos, no sentido de um conjunto de todas as variadas festividades de tipo carnavalesco) não é, evidentemente, um fenômeno literário. É uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, muito complexa, variada que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares.

E ela não possui por isto, segundo Emerson (2003, p. 120), o sentido anárquico presente no carnaval.

O riso carnavalesco em praça pública talvez fosse realmente “revolucionário” e “próprio das massas” - pontos repetidamente enfatizados por Bakhtin em sua defesa de tese -, mas era também mais perigoso e potencialmente anárquico do que o discurso dialógico no romance, gênero imaginado para o consumo individual solitário.

É preciso, mais uma vez, retornar à fusão entre prosaico, heroico e cômico proposta por Fielding para situar o sentido de desagregação que Bakhtin atribui ao romance em relação ao épico, uma vez que ele ignora o caráter subjetivo e dialógico do romance.

Bakhtin (1998, p. 426) acentua:

A entidade épica do homem se desagrega no romance segundo outras linhas: surge uma divergência fundamental entre o homem aparente e o homem interior e, como resultado, leva o aspecto subjetivo do homem a se tornar objeto de experiência e de representação.

O romance recupera o ser existente além e à margem do gênero épico, e o personagem romanesco ganha autonomia em relação ao seu próprio criador. A linguagem romanesca, por ser plurilíngüe, não se limita à voz do narrador e se situa de forma deslocada em relação ao próprio romancista. Afinal, o contexto do personagem como Bakhtin (1992, p. 35) assinala, não é o mesmo do contexto do romancista, e os valores podem ser perfeitamente diversos:

A vida do herói é vivida pelo autor numa categoria de valores diferente daquela que ele conhece em sua própria vida e na vida dos outros- participantes reais do acontecimento ético aberto, singular e único, da existência-, é pensada num contexto de valores absolutamente diferentes.

O herói romanesco- e Dom Quixote é o herói romanesco por definição- não retrata necessariamente o romancista, e seus valores não são necessariamente os mesmos. Da mesma forma, o universo do autor e o universo do herói romanesco, conforme ressalta Bakhtin (1992, p. 205), são distintos: “O autor, em seu ato criador, deve situar-se na fronteira do mundo que está criando, porque sua introdução nesse mundo comprometeria a estabilidade estética deste”.

O plurilinguismo do romance é estudado por Bakhtin a partir da obra de Dostoievski que surge, na perspectiva bakhtiniana, como o construtor por excelência do plurilinguismo romanesco. Bakhtin (1981a, p. 71) acentua: “Dostoievski sabe precisamente representar a idéia do outro, conservando-lhe toda a plenivalência enquanto idéia, mas mantendo simultaneamente a distância, sem afirmá-la nem fundi-la com sua própria ideologia representada”. Em sua obra, os discursos se multiplicam a partir de uma tensão dialógica na qual a forma de objetificação imposta pelo autor desaparece, como Bakhtin (1981a, p. 177) salienta:

Em Dostoiévski quase não há discurso sem uma tensa mirada para o discurso do outro. Ao mesmo tempo, nele quase não se verificam palavras objetificadas, pois os discursos das personagens são revestidos de uma forma tal que os priva de qualquer objetificação. Impressiona, ainda, a alternância constante e acentuada dos mais diversos tipos de discurso.

Emerson (2003, p. 163) acentua: “Essas duas inovações- o ‘herói plenivalente’ cuja importância rivaliza com a de seu criador e a ‘palavra dialógica no interior de um desenho polifônico’ - constituem o núcleo teórico do livro sobre Dostoiévski”. E Bezerra (2007, p. 192) salienta: “Segundo Bakhtin, no monologismo o autor concentra em si mesmo todo o processo de criação, é o único centro irradiador da consciência, das vozes, imagens e pontos de vista do romance: ‘coisifica’ tudo, tudo é objeto mudo desse centro irradiador”. Já, na obra de Dostoiévski tal centro desaparece, sendo o romance construído a partir de inúmeras vozes, todas dotadas de razão e postas em situação de igualdade.

Bakhtin (1981a, p. 2) assinala:

A consciência do herói é dada como a outra, a consciência do outro, mas ao mesmo tempo não se objetiva, não se fecha, não se torna mero objeto da consciência do autor. Neste sentido, a imagem do herói em Dostoiévski não é a imagem objetivada comum do herói no romance

tradicional.

E é desta abertura, segundo Bakhtin (1981a, p. 8), que deriva a originalidade do autor:

A originalidade de Dostoievski não reside no fato de ter ele proclamado monologicamente o valor da personalidade (outros já o haviam feito antes), mas em ter sido capaz de vê-la em termos objetivo-artísticos e mostrá-la como a outra, como a personalidade do outro, sem torná-la lírica, sem fundir com ela a sua voz e ao mesmo tempo sem reduzi-la a uma realidade psíquica objetivada.

O romance de Dostoievski é dialógico em oposição ao plano monológico assim descrito por Bakhtin (1981a, p.43):

No plano monológico, a personagem é fechada e seus limites racionais são rigorosamente delineados: ela age, sofre, pensa e é consciente nos limites daquilo que ela é, isto é, nos limites de sua imagem definida como realidade; ela não pode deixar de ser o que ela mesmo é, vale dizer, ultrapassar os limites do seu caráter, de sua tipicidade, do seu temperamento, sem com isto perturbar o plano monológico do autor para ela.

A fala do romance, por fim, não é a fala do romancista, e sua língua_ plurilíngua- não é a língua de quem o escreve,

consistindo a arte do romance no estabelecimento desta dualidade. Bakhtin (1992, p. 337) acentua: “O escritor é aquele que sabe trabalhar a língua situando-se fora da língua, é aquele que possui o dom do dizer indireto”. E Bakhtin (1998, p. 127) ainda ressalta: “O plurilinguismo introduzido no romance, quaisquer que sejam as formas de sua introdução, é o discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor”.

Ocorre, então, um processo de deslocamento do romancista em relação à criação romanesca, cujo sentido é salientado por Faraco (2007, p. 40):

A linguagem não deslocada (isto é, se a voz do escritor como pessoa permanece como tal) é, para Bakhtin, ingênua e inadequada para a autêntica criação estética. O escritor é, então, a pessoa capaz de trabalhar numa linguagem enquanto permanece fora dessa linguagem.

Com isso, finalmente, o texto literário ganha sentidos e dimensões que se situam além da compreensão do próprio autor, cabendo ao analista buscar ir além da própria compreensão do romancista. É o que Bakhtin (1992, p. 382) acentua: “Compreender o texto como o compreendia o próprio autor. Mas a compreensão pode e deve ser superior a dele. Uma obra, poderosa e profunda, é, sob muitos aspectos, inconsciente e portadora de sentidos múltiplos”.

E esta, efetivamente, é a essência do projeto teórico bakhtiniano.

O plurilinguismo presente no romance, contudo, já se encontra presente na Antiguidade, como Bakhtin (1998, p. 381) ressalta:

O helenismo se caracteriza por um plurilinguismo complexo. O Oriente, línguas e culturas múltiplas, todo sulcado pelas fronteiras entrecruzadas e culturas e de línguas antigas, era menos que tudo um mundo ingênuo, unilíngue e passivo em relação à cultura grega.

Afinal, todo discurso, na perspectiva bakhtiniana, possui um sentido histórico, o que, Fiorin (2006b, p. 192) acentua:

Em síntese, a História não é algo exterior ao discurso, mas é interior a ele, pois o sentido é histórico. Por isso, para perceber o sentido, é preciso situar o enunciado no diálogo com outros enunciados e apreender os confrontos sêmicos que geram os sentidos. Enfim, é preciso captar o dialogismo que o permeia.

Segundo Bakhtin (1981b, p. 44), “as formas do signo são condicionadas tanto pela organização social de tais indivíduos como pelas condições em que a interação acontece”. Os signos que estruturam o diálogo são, portanto, expressões sociais. E Bakhtin (1981b, p. 79) assinala: “O ato individual de emissão de todo e qualquer som só se torna lingüístico na medida em que se ligue a um sistema lingüístico imutável (num determinado momento de

sua história) e peremptório para o indivíduo”. O signo, portanto, só existe enquanto tal a partir do momento em que é socialmente compartilhado. Ambos os enunciados, por fim, são sintetizados por Bakhtin (1981b, p. 147) na seguinte conclusão:

A língua não é o reflexo das hesitações subjetivo-psicológicas, mas das relações sociais estáveis dos falantes. Conforme a língua, conforme a época ou os grupos sociais, conforme o contexto presente tal ou qual objetivo específico, vê-se dominar ora uma forma ora outra, ora uma variante ora outra.

Além do sentido histórico e necessariamente mutável da construção da língua há, contudo, um sentido invariante e comum que Bakhtin (1992, p. 333) igualmente enfatiza:

Um sistema de signos (ou seja, uma língua), por mais reduzida que seja a coletividade em que repousa sua convenção, sempre pode em princípio ser decifrado, isto é, pode ser traduzido noutro sistema de signos (noutra língua); por conseguinte, há uma lógica comum a todos os sistemas de signos, uma língua potencial única, uma língua das línguas (que, claro, nunca pode tornar-se uma língua singular, uma das línguas).

Há, portanto, uma unicidade cuja existência Bakhtin proclama e em relação a qual Teixeira (2006, p. 231) acentua:

Bakhtin elabora uma teoria da enunciação a partir da qual todas as categorias linguísticas fundamentais podem ser revistas como pontos que inscrevem constitutivamente a presença do outro no um. Sua originalidade está na articulação que permite entre o social e a subjetividade através da enunciação.

O que temos, em síntese, é a proposição de um diálogo que se dá no cotidiano, na produção artística, em termos práticos, em termos teóricos e que deve tomar como pressuposto a liberdade do outro para expressar sua fala. Deve tomar como base a fala, e Bakhtin opõe a fala ao silêncio, o diálogo ao monólogo. O diálogo, para ele, é intrinsecamente livre, ao passo que o monólogo é intrinsecamente autoritário, e a linguagem deve evitar qualquer forma de autoritarismo. A audição do monólogo, por fim, é mecânica e automática por impossibilitar a interação e silenciar o ouvinte.

Bakhtin (1998, p. 144) acentua: “O discurso autoritário exige nosso reconhecimento incondicional, e não absolutamente uma compreensão e assimilação livre em nossas próprias palavras”. Tal discurso, portanto, recusa a tradução e toma como fundamento a imposição em detrimento da persuasão, o que Bakhtin (1998, p. 145) salienta: “Quando começa o trabalho do pensamento independente experimental e seletivo, antes de tudo ocorre uma separação da palavra persuasiva da palavra autoritária imposta e da

massa das palavras indiferentes que não nos atingem”. E ressalta: “A palavra interiormente persuasiva é uma palavra contemporânea, nascida numa zona de contato com o presente inacabado, ou tornado contemporâneo; ela se orienta para um homem contemporâneo e para um descendente, como se fosse contemporâneo” (1998, p. 146).

O conceito de polifonia foi, finalmente, substituído de forma progressiva pelo conceito de hibridização, que Bakhtin (1998, p. 156) define: “É a mistura de duas linguagens sociais no interior de um único enunciado, é o reencontro na arena deste enunciado de duas consciências linguísticas, separadas por uma época, por uma diferença social (ou por ambas) das línguas”.

Mas se trata, igualmente, de um conceito que tem no diálogo o seu eixo, conforme Bakhtin (1998, p. 390) assinala: “Todo híbrido estilístico intencional é, em certa medida, dialogizado. Isto significa que as linguagens, que nele se cruzam, estão relacionadas umas com as outras, como réplicas de um diálogo; trata-se de uma luta entre linguagens e entre estilos de linguagens”.

O hibridismo proposto por Bakhtin se dá, basicamente, a partir da relação entre cultura popular e cultura letrada, tendo como eixo um processo descrito por Machado (2007, p. 154):

Bakhtin alcançou essa outra dimensão da cultura letrada, não analisando o seu impacto sobre a cultura oral, nem polarizando tradições, mas examinando a insurreição de uma forma dentro da outra no mais autêntico processo

diológico. Nela os discursos e processos de transmissão das mensagens se deixam contaminar, permitindo o surgimento dos híbridos.

Trata-se, portanto, do estabelecimento de uma coexistência entre línguas e tradições distintas, com ambas estabelecendo um diálogo baseado em contradições e confluências, divergências e apropriações, ambiguidades e conflitos. E tal coexistência, finalmente, não é pacífica nem neutra; pelo contrário, baseia-se no diálogo e no conflito entre valores e ideologias. É em uma palavra, na perspectiva bakhtiniana, ideológica.

A IDEOLOGIA E A UTOPIA

Bakhtin (1998, p. 81) acentua:

Tomamos a língua não como um sistema de categorias gramaticais abstratas, mas como uma língua ideologicamente saturada, como uma concepção de mundo e até como uma opinião concreta que garante um maximum de compreensão mútua, em todas as esferas da vida ideológica.

E é preciso, segundo Bakhtin (2001, p. 78), compreender tal vida a partir de sua materialidade: “A ideologia mente para aquele que não é capaz de penetrar no jogo de forças materiais objetivas que se esconde por trás dela”.

Bakhtin (1981b, p. 31) ainda assinala: “Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo”. Mas o que, para o autor, é ideológico? Ele se situa estritamente no terreno do marxismo ao responder a esta questão.

Freitas (1994, p. 128) acentua em relação ao autor: “Sua posição marxista não foi aceita pelo regime stalinista, que viu nele um idealista por valorizar a consciência e a subjetividade”. Mas o que ele busca, precisamente, é ressaltar o sentido ideológico da subjetividade. Bakhtin (2001, p. 104), afinal, acentua: “Do ponto de vista correto do marxismo, não só a consciência é ideológica em suas manifestações superiores, mas também o é todo o subjetivo-psíquico, tudo o que se apresenta ao homem nas formas da sua própria experiência interior”.

Zandwais (2009, p. 113) sintetiza a perspectiva bakhtiniana: “As diferentes modalidades de enunciação, portanto, não se realizam enquanto resultados de escolhas individuais, mas como respostas às necessidades sociais dos grupos, regularizando-os pelo uso e pelas circunstâncias”. E, efetivamente, Bakhtin (2001, p. 101) acentua:

O indivíduo deve ser entendido nos mesmos termos que o mundo material circundante. Na fórmula marxista do indivíduo e seu comportamento devem entrar as mesmas grandezas que entram nas fórmulas da realidade socialmente histórica e natural que o rodeia.

Bakhtin (1981b, p. 32) ainda afirma: “O domínio do ideoló-

gico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico. Tudo que é ideológico possui um valor semiótico". E, por se comporem de signos, tanto a cultura letrada quanto a popular, bem como o hibridismo entre ambas, são necessariamente ideológicas.

Bakhtin (1981b, p. 35) assinala: "A ideologia não pode derivar da consciência, como pretendem o idealismo e o positivismo psicológico. A consciência adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais".

Os signos refletem, portanto, as relações sociais estabelecidas por seus criadores e, neste sentido, a criação individual-pressuposto marxista- deve ser entendida também como uma criação social, o que Bakhtin (1981b, p. 39) enfatiza:

Antes de mais nada, é impossível estabelecer o sentido de uma dada transformação ideológica no contexto da ideologia correspondente, considerando que toda esfera ideológica se apresenta como um conjunto único e indivisível cujos elementos, sem exceção, reagem a uma transformação da infraestrutura.

As palavras são, portanto, signos ideológicos e, seguindo a expressão marxista clássica, refletem a infraestrutura que lhes serve de base. Bakhtin (1981b, p. 41), então, salienta: "As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de

trama às relações sociais em todos os domínios”. E Bakhtin (2001, p. 22) acentua: “A força da realidade, da importância das idéias, é diretamente proporcional ao seu fundamento de classe, à possibilidade de sua fecundação pelo ser econômico-social de um grupo”. E assim como reflete a estrutura social, a palavra, segundo Bakhtin (1981b, p. 194), reflete sua transformação: “A palavra, como fenômeno ideológico por excelência, está em evolução constante, reflete fielmente todas as mudanças e alterações sociais”.

A linguagem, para Bakhtin (1998, p. 201), só é compreensível enquanto construção ideológica: “Na medida em que a linguagem não for percebida enquanto perspectiva sócio-ideológica, ela não poderá ser o material para a orquestração, não poderá tornar-se uma representação da linguagem”.

A linguagem é social e não individual, sendo, aliás, uma conclusão que para Bakhtin (1998, p. 135) vale igualmente para o personagem de ficção: “O sujeito que fala no romance é um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião) e não um ‘dialeto individual”.

Da mesma forma o discurso, para Bakhtin (1998, p. 99), torna-se algo incompreensível quando estudado como algo desprovido de vínculos com o mundo externo: “Estudar o discurso em si mesmo, ignorar a sua orientação externa, é algo tão absurdo como estudar o sofrimento psíquico fora da realidade a que está dirigido e pela qual é determinado”.

O estabelecimento de vínculos entre criação intelectual e rea-

lidade social tem sua importância enfatizada por Bakhtin (1981b, p. 62) nestes termos:

A orientação da atividade mental no interior da alma (a introspecção) não pode ser separada da realidade de sua orientação numa situação social dada. E é por essa razão que um aprofundamento da introspecção só é possível, quando constantemente vinculado a um aprofundamento da compreensão da orientação social.

E é o estabelecimento deste vínculo, segundo Bakhtin (1981b, p. 119), que permite a existência e a sobrevivência da obra de arte:

É apenas na medida em que a obra é capaz de estabelecer um tal vínculo orgânico e ininterrupto com a ideologia do cotidiano de uma determinada época, que ela é capaz de viver nesta época (é claro, nos limites de um grupo social determinado). Rompido esse vínculo, ela cessa de existir, pois deixa de ser apreendida como ideologicamente significativa.

A linguagem, na perspectiva bakhtiniana, é algo construído na fronteira entre o eu e o outro. É, como Bakhtin (1998, p. 100) acentua, essencialmente limítrofe: “Em essência, para a consciência individual, a linguagem enquanto concreção sócio-ideológica viva e enquanto opinião plurilíngüe, coloca-se nos

limites de seu território e nos limites do território de outrem”.

E Bakhtin (2001, p. 90), finalmente, em seu estudo sobre o freudismo, acentua em relação ao campo sexual: “A decomposição da ideologia oficial se reflete antes de tudo nesse campo do comportamento humano. Torna-se centro de acumulação de forças associadas e antissociais. Também, o discurso sobre a sexualidade é, portanto, visto como um discurso ideológico.

Vista desta forma, a análise bakhtiniana soa ortodoxa, fechada e dogmática, mas, dentro dela, há frestas que a validam. É preciso, neste sentido, levar em conta a ressalva apresentada por Fiorin (2006a, p. 28), que assinala: “O sujeito bakhtiniano não está completamente assujeitado aos discursos sociais. Se assim fosse, negar-se-ia completamente a concepção de heteroglossia e de dialogismo, centrais na obra do filósofo”. E é o diálogo que se situa, também, no centro da utopia bakhtiniana.

Bakhtin, segundo Faraco (2003, p. 74), defende a “utopia de um mundo polifônico, no qual a multiplicidade de vozes plenas e de consciências independentes e não fundíveis tem direito de cidadania- vozes e consciências que circulam e interagem num diálogo infinito”. E sua utopia está relacionada à imprevisibilidade do futuro, à impossibilidade de circunscrevê-lo ao horizonte fechado do discurso autoritário.

O futuro, afinal, estará sempre sendo jogado, e Bakhtin (1987, p. 204) acentua: “O jogo está estreitamente ligado ao tempo e ao futuro. Não é à toa que os instrumentos do jogo, cartas e dados servem igualmente para prever a sorte, isto é,

para conhecer o futuro”. E é a partir da de sua relação com o jogo, aberto e imprevisível por natureza que o futuro estabelece sua promessa.

A utopia bakhtiniana se encontra, ainda, indissociavelmente ligada ao carnaval e à festa: ao tempo festivo. Bakhtin, segundo Stallybras e White (1997, p. 297), é conscientemente utópico e lírico a respeito do carnaval e do realismo grotesco. E Amorim (2001, p. 167) acentua:

A primeira diferença em relação ao dialogismo é o caráter utópico do carnaval. Na forma dialógica, as diferenças se mantêm distintas e é exatamente por haver distância entre elas que a tensão permanece. A contenção dialógica é devido ao fato de que cada discurso se quer universal, revelando-se aí o seu limite. O carnaval suprime as distâncias e fusiona as diferenças.

A utopia, segundo Bakhtin (1987, p. 70), está contida na própria festa: “Em certa medida, o lado cômico e popular da festa tendia a representar esse futuro melhor; abundância material, igualdade, liberdade, da mesma forma que as saturnais romanas encarnavam o retorno à idade do ouro”. E o tempo festivo, ressalta Bakhtin (1987, p. 77), representa uma temporalidade utópica incrustada no cotidiano:

A festa marcava de alguma forma uma interrupção pro-

visória de todo o sistema oficial, com suas interdições e barreiras hierárquicas. Por breve lapso de tempo, a vida saía de seus trilhos habituais, legalizados e consagrados e penetrava no domínio da liberdade utópica.

A obra de Bakhtin encerra, em síntese, uma utopia vinculada não ao trabalho, como no marxismo clássico, mas à festa.



INTELECTUAIS BRASILEIROS E CULTURA POPULAR

Aproximações e ambiguidades

Quais objetivos levaram, historicamente, os intelectuais brasileiros a se aproximarem da cultura popular e a tomarem como objeto de estudo? Tais objetivos variaram, é claro, de um pesquisador para outro, mas, quando situados alguns dos objetivos e fatores de aproximação aventados por alguns dos mais importantes destes estudiosos, surgem determinados pontos em comum.

Há uma questão biográfica que é ressaltada, por exemplo, por Câmara Cascudo e por Silvio Romero. Em ambos os casos temos autores que se debruçam, nostalgicamente, sobre o que foi o cenário de suas infâncias, reconhecem que esta lembrança se encontra ainda presente em suas vivências e buscam reconstruí-la.

Assim, Cascudo (s.d.a, p. 9) associa diretamente sua obra às suas lembranças da infância ao assinalar:

O material foi colhido diretamente na memória duma infância sertaneja, despreocupada e livre. Os livros, opúsculos, manuscritos, confidências, o que mais se passou posteriormente, vieram reforçar, retocando o “instantâneo” que meus olhos meninos haviam fixado outrora. É o que fielmente se continha em minha alma. Dou fé.

E o sertanejo ideal já inexistente é assim descrito na figura de um de seus tios: “Meu tio foi exatamente dessa dinastia que o Tempo esvaziou. Só possuiu necessidades que o Sertão pudesse satisfazer. As outras, ignorava ou não compreendia. Jamais se sentiu humilde, inferior” (CASCUDO, 1970, p. 179).

Há, portanto, uma empatia de caráter biográfico e familiar a orientar o interesse do autor por seu objeto de estudo. E também Sílvio Romero enfatiza o caráter biográfico de seu interesse pela cultura popular, embora ele não use o termo, preferindo a expressão *folklore*. Mas foi este, inclusive, o motivo ao qual ele alude em seu depoimento em uma coletânea organizada por João do Rio.

Ali ele relembra sua infância no interior de Sergipe, rememora as canções que ali ouvia e conclui: “Tudo que sinto do povo brasileiro, todo meu brasileirismo, todo meu nativismo vem principalmente daí. Nunca mais o pude arrancar d’alma, por mais que depois viesse a conhecer os defeitos de nossa gente, que são

também os meus defeitos” (apud RIO, 1994, p. 41). O interesse do autor pelo assunto é assim e principalmente de caráter empático; ali, ele buscou suas raízes.

Mas, se há o interesse motivado pela biografia e, portanto, de caráter pessoal, há também a motivação de quem vê na cultura popular um tema de interesse científico. É o que Silvio Romero assinala ao se insurgir contra o que considera ser o sentido sublime dado pelo romantismo à poesia popular que, não pode, sequer, ser comparada à cultura popular dos países mais evoluídos. Mas tal poesia, conclui Romero (1977, p. 32), deve ser analisada a partir de seu valor científico “Nós possuímos uma poesia popular especificamente brasileira, que, se não se presta a bordaduras de sublimidades dos românticos, tem, contudo, enorme interesse para a ciência”.

Já, Câmara Cascudo é consideravelmente mais cético quanto à possibilidade de compreensão desta cultura a partir do uso de métodos científicos. Ele, então, acentua: “Impõe-se a compreensão da cultura popular como realidade psicológica, entidade subjetiva atuante, difícil de render-se a uma imposição legislativa ou a uma pregação teórica” (CASCUDO, 1983, v. I, p. 18). É como se a teoria científica fosse incapaz de abarcá-la ou de compreendê-la. E Cascudo (v. I, p. 146) ainda assinala:

Creio que à nossa vã filosofia “científica” escapam razões milenares e secretas de certos atos da vida primitiva. E mesmo da vida popular contemporânea. Segredos que se

evaporam e são substituídos pelas interpretações ou zombarias dos nossos sábios dias presentes.

A cultura popular, portanto, escapa em seus segredos e em seus fundamentos à abordagem dos cientistas.

Nos textos escritos em revistas do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo no início do século XX, segundo Ferreira (2002, p. 144), “as culturas populares são apresentadas como fonte preciosa para a recuperação da ‘genuína’ alma paulista”. E tal preocupação se encontra presente também na obra de Romero, mas, no caso, é do resgate e compreensão da identidade nacional a partir do estudo da cultura popular que trata.

Para um sertanista contemporâneo de Romero como Couto de Magalhães, tal estudo exerce papel fundamental no processo de construção da identidade nacional com o autor acentuando:

Neste imenso cadinho da América, ao passo que se fundem e se amalgamam os sangues dos grandes troncos da humanidade, fundem-se e amalgamam também suas ideias morais por uma lei de conservação confiada a esse operário inconsciente e tenaz; a memória e a tradição do povo iletrado (MAGALHÃES, 1935, p. 214).

E ele ressalta em relação aos contos populares:

Em matéria de contos populares, é essa talvez a mais rica

mina que, logo abaixo do mito se pode explorar para escrever a história do pensamento primitivo da humanidade; não há, talvez, no mundo inteiro, país que ofereça melhor oportunidade para se colherem tão grandes riquezas como o Brasil, justamente por que, assim como aqui, no imenso cadinho de nossa pátria, fundem-se atualmente os sangues dos grandes troncos branco, negro, amarelo e vermelho, assim também se fundem as tradições e crenças primitivas, o pensamento espontâneo de todos esses troncos (p. 219).

Há, contudo, uma ambiguidade na maneira como o autor avalia a cultura popular e seus produtos. Assim, Couto de Magalhães (1974, p. 151) acentua em relação às crenças populares:

Estes e muitos erros grosseiros, com os quais os viajantes estrangeiros compõem novelas a nosso respeito, pintando-nos como uma nação semibárbara e estúpida, não existiriam se nosso clero tratasse da educação moral das ovelhas com mais cuidado que o existente hoje.

Mas ele também não deixa de assinalar:

Há muita coisa de grosseiro na forma das crenças selvagens. Também as superstições cristãs do povo ignorante são grosseiras e extravagantes. Desde, porém, que as examinemos, pondo de parte os nomes próprios e procurando

descer às ideias fundamentais, ficar-se-á surpreendido pela notável e profunda filosofia e poesia que elas encerram (MAGALHÃES, 1935, p. 273).

Ambiguidades à parte, a cultura popular, além da beleza que lhe é intrínseca, guarda em si, para Magalhães - e esta também é a perspectiva romeriana - a chave para a compreensão da identidade nacional, sendo a partir daí, igualmente, que Romero (1945, v. I, p. 132) justifica a importância de seu estudo: "Deve-se proceder ao estudo de nossa poesia e crenças populares, com a convicção do valor dessa contribuição etnológica, desse subsídio anônimo para a compreensão do espírito da nação".

Já, segundo Câmara Cascudo (1984b, p. 236), "o conto popular revela informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social. É um documento vivo, denunciando costumes, idéias, mentalidades, decisões, julgamentos". O pressuposto, no caso, é o mesmo: o estudo de elementos da cultura popular permite a compreensão de todo um universo do qual ela faz parte, abrindo caminho à compreensão da identidade nacional.

A questão identitária, tal como vista pelo autor, torna-se, contudo, complexa a partir da definição de suas origens. Assim, a busca destas origens é definida por Cascudo (1984a, p. xxiii) como condição indispensável ao estudo da cultura popular: "Não haverá nada de mais discutível que este debate erudito de origem, mas era indispensável mencionar sua existência, para que a fixação passasse além do pitoresco e do matutismo regional".

Mas, também segundo Cascudo (1966, p. 11), “a literatura greco-romana parecia-me repetir no infinito do tempo, as vozes mansas do meu povo fiel”. Tal identidade, com isto, mesmo mantendo sua especificidade, é universalizada em seus fundamentos, associando-se a tradições milenares.

O estudo da cultura popular fez parte, também, de um projeto estético e cultural que foi caro aos modernistas, especialmente, a Mário de Andrade que buscou, a partir deste estudo, construir algo como um vocabulário brasileiro a ser utilizado pelos artistas e não só por eles. É feito, a partir daí, não apenas o estudo da língua brasileira, mas também sua apologia e, na adoção desta atitude, autores aparentemente díspares como, por exemplo, Monteiro Lobato e Mário de Andrade se aproximam.

Assim, Monteiro Lobato (1951a, p. 62), escrevendo em 1923, contrasta a cultura popular e a cultura erudita, estabelecendo uma dualidade entre a vivacidade da primeira e a frieza da segunda: “Como é viva a língua do povo! E como é fria, morta, a língua erudita, embalsamada pelos grandes escritores”!

A expressão popular possui, portanto, um dinamismo ao qual os eruditos permanecem alheios, o que o aproxima, por outro lado, dos propósitos modernistas de incorporar o linguajar popular à produção literária. E tais propósitos se tornam nítidos, por exemplo, quando em carta escrita em 1925, Mário de Andrade (1982, p. 54) explicita o objetivo que o nortearia na elaboração de Macunaíma, que seria a criação de uma espécie de sintaxe nacional, ao mesmo tempo incorporando os regionalismos e os

synthetizando em uma espécie de linguajar brasileiro: “Acho que o nosso trabalho tem de ser- principalmente por enquanto- empregar desassombradamente todos os brasileirismos tanto sintáticos como vocabulares e de todo o Brasil e não da região a que pertencemos. Porque senão seria regionalista”.

Em 1917, Monteiro Lobato elaborou o famoso inquérito sobre o saci, convidando leitores de O Estado de São Paulo a contribuir com relatos e informações sobre o ente. Foi uma pesquisa que contou, pioneiramente nos estudos folclóricos, com a elaboração de um questionário sobre o tema e que visava registrar a percepção sobre uma figura mítica do imaginário popular. E foi uma pesquisa nascida da atração de Lobato por este imaginário ou, pelo menos, pela expressão popular que ele considera mais autêntica que a cultura oficial de seu tempo.

Já, a tese fundamental da Antropofagia elaborada por Oswald de Andrade se baseia, segundo Nunes (1979, p. 32), na contradição entre a cultura intelectual e a cultura em seu sentido antropológico. Trata-se de reconhecer tal contradição e, dialeticamente, superá-la através da absorção por parte da cultura intelectual de elementos da cultura tomada em seu sentido mais amplo, seja moderno, seja primitivo. Conciliar, ainda, segundo Nunes (1978, p.xxiii), a floresta e a escola, incorporando, por exemplo, desde as técnicas cinematográficas que Oswald usou generosamente até elementos das culturas negra e indígena. Assim, tanto o inquérito de Lobato quanto o projeto de Oswald possuem o mesmo sentido de apropriação e valorização de elementos da cultura popular.

O objetivo estético que norteia o estudo da cultura popular por parte destes autores consiste, portanto, em incorporá-la à cultura erudita, o que diferentes artistas em diferentes áreas culturais se empenharam em fazer. Por outro lado, a relação entre estes diversos intelectuais e a cultura popular esteve longe de ocorrer sem traumas, perplexidades, indagações e contradições, sendo a trajetória de Mário de Andrade como estudioso da cultura popular exemplar neste sentido.

Mário de Andrade reconhece a validade da cultura popular e a validade da cultura erudita e busca conciliá-las em sua obra. O que não cabe no esquema cultural por ele delineado é o que ele chama de semicultura: um conjunto de manifestações culturais que transitam entre a cultura erudita e a popular, não dispondo nem da sofisticação desta nem da autenticidade daquela. Tal cultura e seus adeptos- vistos como intermediários sem grandeza nem consistência, dogmáticos, porque semicultos - recebem de Mário (1983a, p. 94) uma dura condenação:

A gente pode lutar com a ignorância e vencê-la. Pode lutar com a cultura e ser ao menos compreendido, explicado por ela. Com os preconceitos dos semicultos não há esperança de vácuo ou compreensão. Ignorância é vácuo: aceita. Semicultura? Essa praga tem a consistência da borracha: cede, mas depois torna a inchar.

E as expressões artísticas relacionadas à semicultura são vistas

de forma eminentemente crítica. É o caso, por exemplo, do Padre Jesuíno do Monte Carmelo, sacerdote e artista plástico paulista do início do século XIX, cuja biografia foi elaborada por Mário em 1940 a pedido do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Jesuíno é condenado por ficar no meio do caminho, por não ser nem erudito nem popular, por não assumir sua condição de produtor de arte popular e por não conseguir produzir arte erudita. E Mário de Andrade (1963a, p. 202) conclui:

Há um quê de irregularidade, de... de baixeza mesmo na obra dele, que não tem nada das forças, formas e fatalidade da arte folclórica. Mas Jesuíno não chega a erudito. É um popularesco. E muito urbanizado mesmo. De maneira que sempre somos obrigados a vê-lo naquilo que ele pretendeu ser, um pintor culto! E dentro disso, ele é o culto sem tradição por detrás, o culto sem ter aprendido o suficiente, o culto sem cultura.

Mas não são apenas os semicultos. Também a intelectualidade brasileira o desgosta, e ele a critica a partir do que chama de “ca-fajestismo do pensamento nacional”, ressaltando o que o desgosta e incomoda:

Um pensamento vil, rasteiro, que só se acomoda com temas de sexualidade grosseira e interesses externos, de uma pobreza de temática e de espírito, que prova muito menos

uma realidade da sociedade brasileira que o cafajestismo da Inteligentzia brasileira. Não só o assunto que é baixo, que é cafajeste, é o espírito, a maneira com que o assunto é tratado (ANDRADE, 1991, p. 126).

Enquanto intelectual, portanto, Mário não se sente à vontade em seu meio, mas também seu contato enquanto intelectual com as camadas mais pobres da população - as camadas que produzem a cultura popular que tanto o fascina - não deixa de ser contraditória. Afinal, se tais camadas são ricas culturalmente, são miseráveis materialmente, e o contato com a miséria gera, nele, uma espécie de constrangimento que faz com que sua própria condição de intelectual e estudioso da cultura popular o exaspere.

Desta forma, se o contato do intelectual com a cultura popular representa, também, seu contato com a miséria de quem o produz, sua própria função de literato o incomoda quando confrontada diretamente com a miséria nordestina e ele confessa: “Eu tenho a coragem de confessar que gosto de literatura. Tenho feito e continuarei a fazer muita literatura. Aqui não. Repugna minha sinceridade de homem fazer literatura diante desta monstruosidade de grandezas que é a seca sertaneja do Nordeste” (ANDRADE, 1983, p. 301).

Ele, por outro lado, é cético quanto à participação política das camadas populares cuja arte ele tanto admira. Desta forma, ao mesmo tempo em que declara sua paixão pela arte popular, ele pouco crê neste mesmo povo como ator social por lhe faltar cons-

ciência social (ANDRADE, 1976, p. 209). E a própria existência de uma identidade nacional é posta em questão, quando Mário de Andrade (p. 181) assinala em artigo publicado em 1937:

Deixem que eu diga, mas nas civilizações novas que nem as desta América, os seres são profundamente imorais, no sentido de que a moral é uma exigência derivada aos poucos do ser tanto indivíduo como social. Não nos custa, americanos que somos, aceitar religiões, filosofias e mesmo importar civilizações aparentemente completas. O nosso dicionário vai de A pra Z, direitinho. Tem F tem L e tem R: Fé, Lei, Rei. O que não nos é possível importar é a precedência orgânica dessa Fé, dessa Lei e desse Rei, nascidos de outras experiências. Nós existimos pouco, demasiado pouco. Nós existimos em desordem. É que nos falta antiguidade, falta-nos tradição inconsciente, essa experiência por assim dizer fisiológica da nossa moralidade que, só por si, torna a palavra 'passado' duma incompetência larvar.

Se o que choca Mário de Andrade é a miséria de quem produz cultura popular, o que chama a atenção de Silvio Romero é o alheamento político destes produtores. Romero (1945, v. I, p. 162), então, pergunta: Qual a razão dessa pobreza, desse quase mutismo da inspiração anônima do povo brasileiro, pelo que toca a sua história política? E ele mesmo responde:

As massas mais incultas, que são as que produzem o folclore, nunca se acharam entre nós presas de grandes paixões gerais, dessas que abalam de alto a baixo a alma dos povos. Arredadas de toda e qualquer coparticipação na gerência de seus destinos, habituaram-se a ver os negócios nacionais manipulados na capital pelo grupo a isso afeito desde os primórdios.

Não é, portanto, a população que mantém distância da vida política brasileira; ela é mantida à distância e produz sua cultura como que à margem da nacionalidade.

A ambiguidade de Mário em seu relacionamento com a cultura popular se reflete, ainda, em sua recusa de se definir como folclorista, demarcando suas pesquisas apenas como um instrumento de contato com o brasileiro; com sua intimidade (ANDRADE, 1963b, p. 67). Assim ele se define em relação ao assunto:

De resto, e por infelicidade minha, sempre me quis considerar amador em folclore. Disso derivará serem muito incompletas as minhas observações tomadas até agora. O fato de me ter dedicado a colheitas e estudos folclóricos não derivou nunca duma preocupação científica que eu julgava superior às minhas forças, tempo disponível e outras preocupações. Com minhas colheitas e estudos mais ou menos amadorísticos, só tive em mira conhecer com intimidade a minha gente e proporcionar a poetas e músicos documen-

tação popular mais farta onde se inspirassem (ANDRADE, 1965, p. 145).

Ao contrário de Silvio Romero, portanto, ele não se considera um cientista a pesquisar seu objeto de estudo. De forma mais modesta, ele busca apenas coletar material que outros possam utilizar. Mas, afinal, na perspectiva andradeana, que material é este?

O folclore pode ser definido, segundo Câmara Cascudo (1984b, p. 24), por diferenciação em relação à cultura popular, o que ele assinala:

A literatura folclórica é totalmente popular, mas nem toda produção popular é folclórica. Afasta-a do Folclore a contemporaneidade. Falta-lhe tempo (...). Os elementos característicos do Folclore são: a) Antiguidade; b) Persistência; c) Anonimato; d) Oralidade.

Tais critérios são utilizados, igualmente, por Mário de Andrade que ressalta o caráter anônimo e social da manifestação folclórica. E Mário (1963b, p. 340) assinala:

Realmente um fato só é folclórico quando já tornado constância social das classes, digamos, "populares", mesmo tratando-se de manifestações cuja origem é individual ou obedece ao que ele chama de desnivelamento, ou seja, um processo no qual manifestações eruditas são incorporadas

por estas classes.

E assim como Cascudo o faz, ele estabelece uma dualidade nítida entre o folclore e a modernidade. Mário opõe o folclore, portanto, a um certo desejo de ser civilizado, oriundo de uma vontade de ser moderno, assim como o opõe aos símbolos dessa “civilização” como, por exemplo, neste trecho de um poema escrito em 1923:

Em baixo do Hotel Avenida em 1923

Na mais pujante civilização do Brasil

Os negros sambando em cadência.

Tão sublime, tão África (ANDRADE, 1974, p. 114).

Onde Mário vê a sublimidade da influência africana em contraste com a modernidade, outros autores, porém, viram um problema a ser resolvido. Afinal, já durante o Império criou-se o temor da africanização do país, comumente associada à visão negativa que este fato geraria entre os europeus e temor expresso, por exemplo, por Gonçalves Dias, em *Meditação*, quando ele descreve o europeu chegando ao Brasil e julgando estar chegando à África.

Nesse poema, Gonçalves Dias (1998, p. 727) descreve uma visão da terra brasileira: “E vi algumas cidades, vilas e aldeias disseminadas pela vasta extensão daquele império, como árvores raquíticas plantadas em desertos infrutíferos”. Quem habita nelas? “E nessas cidades, vilas e aldeias, nos seus cais, praças e chafa-

rizes- vi somente- escravos”. E qual impressão isso causa ao viajante? “Por isto o estrangeiro que chega a algum ponto do vasto império- consulta de novo a sua derrota e observa atentamente os astros-, porque julga que um vento inimigo o levou às costas d’ África”. E Gonçalves Dias (p. 728) deduz desse retrato as causas da miséria brasileira: “É porque o belo e o grande é filho do pensamento- e o pensamento do belo e do grande é incompatível com o sentir do escravo”.

A resolução deste “problema” se deu de forma clássica a partir do elogio da mestiçagem da qual Macunaíma ficou como a expressão literária máxima, e a cultura popular, a partir daí, passou a ser definida como essencialmente mestiça. Mas, antes disto, o folclore brasileiro já era visto por Araripe Júnior, por exemplo, como filho da mestiçagem.

Afinal, para o autor, ele nasceu do encontro entre o branco e a negra, com os mestiços elaborando todo um conjunto de elementos folclóricos e com um poeta como Gregório de Matos, aglutinando-o em forma culta, elaborando, assim, uma síntese entre a poesia culta e o folclore que é, na concepção de Araripe, exemplar. Fazendo isto, Gregório criou uma obra que seguiu um caminho peculiar: foi esquecida pelo mundo literário, mas se tornou influente no meio do povo: “Essa influência se produziu na massa popular pela reprodução automática, pela imitação contínua do seu modo de poetar.” (ARARIPE JÚNIOR, 1960, p. 474).

E, se Mário de Andrade se preocupa em preservar o folclore, não considerando a possibilidade de associá-lo à vida contempo-

rânea a não ser em termos estéticos, a perspectiva de Gilberto Freyre, por exemplo, é outra. Afinal, Freyre (1943, p. 58) vê o folclore não apenas algo a ser preservado, mas, sim, utilizado; temos muito o que aprender com ele. E ele conclui:

Temos ainda muito que absorver- e não apenas assimilar- daquelas velhas raízes europeias e africanas - para não falar agora das ameríndias- cuja vida e energia se comunicaram conosco menos pelos livros que pela boa tradição dos analfabetos e dos quase analfabetos.

Em vez de, entretanto, preocupar-se com o estudo e incorporação da cultura popular, as elites brasileiras preferem se dedicar à imitação da cultura europeia, deixando tal cultura ao relento e ignorando o povo que a produz: crítica adotada de forma praticamente consensual pelos estudiosos da cultura popular que fazem, com isto, deste estudo, uma profissão de fé nacionalista.

Preocupado já com a criação de uma especificidade cultural a partir da qual a identidade nacional possa, enfim, ser elaborada, Varnhagen (1943, p. 15), pioneiramente, defende a construção de uma americanidade que não deve significar, contudo, uma ruptura com a cultura europeia:

A América nos seus diferentes estados deve ter uma poesia, principalmente, no descritivo, só filha da contemplação de uma natureza nova e virgem; mas se enganaria o que

julgasse que, para ser poeta original havia que retroceder ao abc da arte, em vez de adotar e possuir-se bem dos preceitos do belo, que dos antigos recebeu a Europa.

O que temos, na obra do autor, é a preocupação com a descrição da natureza e não ainda com a descrição da realidade. Afinal, sendo um autor eminentemente conservador, Varnhagen prefere manter a realidade de um país escravista à prudente distância da produção artística por ele defendida.

A ânsia de imitar os europeus caminha a par com a alienação, e a alienação das elites é um tema recorrente no repertório dos intelectuais brasileiros. Em Tavares Bastos, por exemplo, já ressoa a crítica à alienação cultural que estaria presente na obra de autores como Sílvio Romero e Euclides da Cunha. O povo, para ele, é o grande ausente da cultura brasileira:

Ora-se a propósito de tudo, menos a propósito do povo. Escreve-se a respeito de Roma e Grécia, de França e Inglaterra; mas não se escreve sobre o povo...Não se manda explorar o mundo em que vivemos, não se observam os entes que nos rodeiam, não se abrem inquéritos acerca da sorte do povo (BASTOS, 1938, p. 121).

Caberia à educação e caberiam aos intelectuais reverter este processo, exercendo uma ação pedagógica sobre o povo e buscando melhorar seu nível intelectual. Em relação ao operariado,

por exemplo, não se trata de transformar meia dúzia de operários em doutores. Para Romero (1979, P. 318), “o fim, o alvo é, ao contrário, cuidar da massa mesma, do grande número, cujo nível intelectual se procura elevar”.

Temos assim, na obra de Romero a constatação da alienação das elites, a crítica a elas e a afirmação da dualidade entre elites e população: elementos que estruturariam a obra de Euclides da Cunha.

Romero (1982, p. 154) acentua:

Uma pequena elite intelectual separou-se notavelmente do grosso da população e, ao passo que permanece quase inteiramente inculta, aquela, sendo em especial dotada da faculdade de aprender e imitar, atirou-se a copiar na política e nas letras quanta coisa foi encontrando no velho mundo, e chegamos hoje ao ponto de termos uma literatura e uma política exóticas, que vivem e procriam em uma estufa, sem relações com a política e o ambiente exterior.

Já, um autor como Joaquim Nabuco que, décadas depois, engajar-se-ia de corpo e alma em um projeto de conhecimento e transformação da realidade brasileira, reconhece a europeização de sua formação e produção cultural. Nabuco (s.d., p. 77) afirma, então, em sua autobiografia: “Não revelo nenhum segredo, dizendo que insensivelmente a minha frase é uma tradução livre, e que nada seria mais fácil do que vertê-la outra vez para o francês do

qual ela procede”.

Também um companheiro de lutas de Nabuco como André Rebouças (1938, p. 185) define a França como “minha pátria científica”, assim como Nabuco (s.d., p. 56) menciona “a construção francesa do meu espírito”: a formação de ambos foi essencialmente europeia e, nesse ponto, o autor se define como representativo da elite brasileira ou, pelo menos, de seu imaginário:

Nós, brasileiros, o mesmo pode dizer-se dos outros povos americanos, pertencemos à América pelo sedimento novo, flutuante, do nosso espírito, e à Europa, por suas camadas estratificadas. Desde que temos a menor cultura, começa o predomínio destas sobre aquele. A nossa imaginação não pode deixar de ser europeia (p. 47).

Mas, por outro lado, a atração exercida pela Europa sobre os homens de letras brasileiros é definida por Nabuco (1949, p. 177) como uma atração perigosa.

A contradição presente no pensamento de Nabuco se encontra presente, igualmente, no pensamento de Euclides da Cunha. Afinal, Euclides busca na ciência o instrumental necessário para estudar a realidade que o cerca e se, em momento algum, chega a contestar a validade das ideias que importa, faz uma crítica da própria importação destas ideias pelas elites brasileiras, crítica que, em certa medida, é válida para ele próprio. E conclui: “Pensamos demasiado em francês, em alemão, ou mesmo em português.

Vivemos em pleno colonato espiritual, quase um século após a autonomia política” (CUNHA, 1995, v. I, p. 498).

Mas ele, por outro lado, expressa um nacionalismo que é inteiramente estranho à mentalidade de Nabuco e, na sua busca de uma expressão nacional, Euclides da Cunha (1997, p. 57) parte de um nativismo radical, expresso em carta de 1893:

Nunca senti tão violento como hoje o que dantes para mim era um sentimento mau, traduzido por uma palavra que eu entendia não dever existir na linguagem humana- o nativismo. Tenho-o, hoje, exageradamente. O estrangeiro, o estrangeiro que se diz civilizado- considero-o inimigo.

E Euclides da Cunha (1975, p. 67) acentua:

Alheamo-nos desta terra. Criamos a extravagância de um exílio subjetivo que dela nos afasta, enquanto vagueamos como sonâmbulos pelo seu seio desconhecido. Daí, em grande parte, os desfalecimentos da nossa atividade e do nosso espírito. O verdadeiro Brasil nos aterra; trocamos-lo de bom grado pela civilização mirrada que nos acotovela na Rua do Ouvidor.

Tal nativismo seria compartilhado, por exemplo, por Araripe Júnior, cujo pensamento é caracterizado por um nacionalismo ferrenho. Desta forma, já em texto publicado em 1869, o autor anun-

cia o princípio nacionalista que, segundo ele, sempre nortearia sua obra e do qual, de fato, ele jamais se afastaria:

Como o mineiro pertinaz, irei entranhar-me nas grotas e cavernas de minha pátria e, ainda mesmo que isto venha em detrimento dos estudos que me solicitam de mais perto, delas não me afastarei, tenho certeza de que jamais me hei de arrepender de um passo que talvez muitos julgam não acertado (ARARIPE JÚNIOR, 1958, p. 42).

A ânsia de imitação que caracteriza as elites nacionais faz com que no Brasil, segundo Monteiro Lobato (1969, p. 29), a cultura e a sociedade brasileiras sejam duas:

Temos duas civilizações, ou melhor, duas culturas: a cultura importada, dos que vivem nas cidades, sabem ler e escrever e até livros escrevem! E a cultura local, filha da terra como um cogumelo é filho dum pau podre, desenvolvida pelos homens do mato - o caboclo, o caipira, o jeca, em suma.

Em 1916, Lobato (1951b, v. II, p. 68) afirma: “O caipira estilizado das palhaçadas teatrais fez que o Brasil nunca pusesse tento nos milhões de pobres criaturas humanas residuais e sub- raciais que abarrotam o Interior”. Segundo ele, portanto, o caipira tem sido antes objeto de riso que de análise, cumprindo inverter a

equação. E a miséria do Jeca tem, portanto, uma função, que é sustentar a civilização brasileira: “Sobre a miséria infinita desses desgraçados está acocorada a nossa ‘civilização’, isto é, o sistema de parasitismo que come, veste-se, mora, e traz a cabeça sob a asa para evitar o conhecimento da realidade” (LOBATO, 1969, p. 55).

A crítica à imitação cultural efetuada por Lobato entra em contradição, contudo, com o arraigado americanismo do autor: com seu elogio dos Estados Unidos que o faz afirmar ao visitar o país: “O sonho que localizei em séculos futuros encontrei realizado aqui (LOBATO, 1951b, v. II, p. 309). E que o faz lamentar o que seria a inexistência do imperialismo norte-americano ao afirmar em relação à Nicarágua: “Só lamento que a América não seja imperialista, e não varra de uma vez essa corja de descendentes de degredados que ocupou e está estragando um tão lindo território das Américas, como é este trecho istmático que liga os dois continentes (v. I, p. 258).

Tal contradição, por fim, fica nítida quando, em livro publicado em 1920, ele denuncia a dominação exercida pelos Estados Unidos sobre o Brasil: “O Brasil de amanhã não se elabora, pois, aqui. Vem em películas de Los Angeles, enlatado como goiabada. E a dominação yankee vai se operando de maneira agradável, sem que o assimilado o perceba” (LOBATO, 1951c, p. 23). Mas, no mesmo livro, o cinema é definido como a arte americana e exaltado como tal: “A arte americana abre, areja, ventila, fortifica, fecunda o cérebro da humanidade em bloco. Não mais fronteiras, nem a muralha das línguas. É a música nova- a música do movimento. E

é, sobretudo, o amanhã” (p. 121).

A constatação da dualidade efetuada por Lobato se torna, ainda, um dos eixos do pensamento de Lima Barreto. Mulato, pobre, marginalizado em relação às elites intelectuais de seu tempo, Lima Barreto foi crítico contumaz delas, dando ênfase ao vizo imitativo que as caracterizou, a ânsia em importar teorias pouco ou nada adequadas à realidade brasileira, a necessidade de demonstrar uma erudição importada, supérflua e superficial. E ele descreve essas elites ao mencionar os samoiedas, literatos que vivem em Bruzundanga, país fictício por ele, criado para se referir ao Brasil em expediente muito comum em sua obra:

É sábio, na Bruzundanga, aquele que cita mais autores estrangeiros e quanto mais de país desconhecido, mais sábio é. Não é, como se podia crer, aquele que assimilou o saber anterior e concorre para aumentá-lo com os seus trabalhos individuais. Não é esse o conceito de sábio que se tem em tal país (BARRETO, 1952, p. 139).

A intelectualidade brasileira faz questão, para Barreto, de ignorar o meio em que vive. Segundo ele, “a nossa emotividade literária só se interessa pelos populares do sertão, unicamente porque são pitorescos e talvez não se possa verificar a verdade das suas criações” (1956, p. 133). Da mesma forma, a ciência brasileira para Barreto (1951, p. 71) prescinde da experiência: “Há livros; fazemos ciência. Com eles, revistas. Memórias dos outros, sem

ir diretamente à natureza, estudam-se detalhes, arquiteta-se uma teoria nova, que escapou aos grandes mestres das grandes obras". E a literatura, para os javaneses, utilizados como metáfora para a descrição dos literatos brasileiros, "não é uma atividade intelectual imposta ao indivíduo, determinada nele, pôr uma maneira muito sua e própria do seu feitio mental; para os javaneses, é, nada mais, nada menos, que um jogo de prendas, uma sorte de sala, podendo esta ser cara ou barata" (p. 29).

Mas ele tampouco tem em grande conta a própria estética da população brasileira e, vendo a reação da plateia a peças exibidas em clubes dramáticos suburbanos, Barreto (1953, p. 71) define-a: "Traduzia perfeitamente o fundo burro, inestético da nossa gente".

A contradição presente na obra de Lobato é expressa simbolicamente, por fim, na maneira como Macunaíma ao mesmo tempo repudia a América e se sente atraído por ela. Macunaíma defende-se da influência europeia, ao afirmar: "Sou americano e meu lugar é na América. A civilização europeia de certo esculhamba a inteireza do nosso caráter" (ANDRADE, 1988, p. 115), mas essa postura nacionalista é abandonada logo depois, quando ele brada ao ver um transatlântico: "Vou pra Europa que é melhor (p. 120)!"

Macunaíma reflete, aqui, a ambivalência comum aos intelectuais brasileiros, em sua postura de concomitante nativismo e fascínio pela cultura europeia, e a maneira como estes intelectuais se posicionaram perante a cultura popular, reflete tal ambivalência. Eles, afinal, procuraram estudá-la, mas tiveram considerável dificuldade em abandonar um certo complexo de inferioridade quando

se tratava de contrapor-la à produção cultural europeia e, com isto, eles, muitas vezes, precisaram se justificar a eles mesmos e aos outros por estarem estudando-a.

Mário de Andrade busca romper este impasse em sua tentativa de estabelecer pontes entre ambas as culturas, embora tal impasse esteja presente também em sua obra. E sua crítica a determinados compositores eruditos brasileiros parte precisamente da constatação da despreocupação por parte deles no que tange à construção destas pontes, o que teve como consequência a insignificância da obra por eles produzida.

Esses autores tinham já fontes, embora escassas. Porque se resguardaram dentro duma nacionalidade, mas não tiveram sede nunca dessas fontes. Resultado: não acharam ninfa que os protegesse e, hoje, só encontram naqueles brasileiros que querem ser dum povo mais que das suas pessoinhas individuais e desprezíveis, memória e juízo frio (ANDRADE, 1964, p. 8).

Trata-se de ideia fundamental em seu pensamento e retomada quase textualmente em obra durante longo tempo inédita e escrita nos anos 40, na qual, em uma longa reflexão sobre a arte, Mário (1977, p. 151) reafirma a importância de criação de uma arte nacional:

O compositor brasileiro que perder o folclore nacional de

vista e de estudo será o que vocês quiserem, mas fatalmente se desnacionalizará e deixará de funcionar. Desse ponto de vista, todos os artistas que importam no Brasil de hoje, são de fato os que ainda têm como princípio pragmático de sua criação fazer música de pesquisa brasileira. A invenção livre só virá mais tarde, quando a criação musical erudita estiver tão rica, complexa e explícita em suas tendências particulares psicológicas, que o compositor possa desde a infância viver cotidianamente dentro dela, impregnar-se dela e a sentir como instinto.

A música deve priorizar, para Mário, a busca de uma expressão nacional e só a música que segue esse caminho lhe interessa, o que ele deixa claro:

Não nego, nem nunca neguei a ninguém o direito de escrever a música que quisesse, apenas avisei a muitos que deixariam de me interessar se se perdessem em liberdosas facilidades internacionais e procurei demonstrar que entravam por caminho que a mim parecia errado (ANDRADE, 1959, p. 95).

Mas ele faz questão de diferenciar seu nacionalismo de qualquer forma de patriotismo, com Mário (1991, p. 8) chegando ao ponto de declarar-se “um antipatriota convicto”. E a acentuar, ainda: “Já tive compreensão política de pátria, mas a ultrapassei.

Graças a Deus. Pátria para mim é que nem as classes sociais: uma camisa de força que muitos vestem por...digamos por prazer” (1983b, p. 248).

A CULTURA POPULAR NA ENCRUZILHADA

A introdução de diversas atividades ligadas à cultura popular em um circuito turístico gera sua transformação em produtos de consumo adaptados, em maior ou menor grau, ao gosto do freguês. A partir daí, mais que a autenticidade ou espontaneidade da festa, interessa sua capacidade de atrair e satisfazer o turista e, com isto, seu potencial lucrativo, surgindo o que se convencionou chamar, em termos pejorativos de “macumba para turista”.

Farias (2005, p. 655) descreve como tal processo se dá: “Em meio ao enlace entre cultura e economia, ao adquirirem relevância, vários festejos brasileiros despontam em determinadas pautas de desenvolvimento socioeconômico e regional, em contraposição à imagem do atraso”. E Farias (p. 680) menciona, ainda, “as festividades de significação étnica e regional cada vez mais integradas como peças de diversão nos circuitos do lúdico-artístico ancorados no mercado e seus agentes orientados pelas premissas do encalxotamento turístico, das expressões referidas no interior do gênero festa-espetáculo”.

Mas a busca desta pureza- sua defesa- não deixa de atuar como argumento de discriminação perante os que seguem os mandamentos do mercado. É como se a cultura popular pertencesse

não a quem a produz, mas a quem, outorgando a si próprio o cargo de guardião, encarrega-se de zelar por sua preservação. O discurso, no caso, torna-se ao mesmo tempo minoritário e discriminador

Gera-se, conseqüentemente, uma crítica feroz de estudiosos do folclore e da cultura popular referente à descaracterização e comercialização das atividades e produtos ligados a esta esfera, ao passo que os produtores de cultura popular - o povo, em síntese - parecem muito satisfeitos com as possibilidades de ganho criadas por este processo e muito pouco preocupados com a pureza exigida e enaltecida por estes estudiosos. E é o elogio da pureza, autenticidade e espontaneidade da cultura popular que é ressaltada de forma inequivocamente idílica por seus estudiosos e apologistas.

Tal pureza é, por exemplo, atribuída por Coutinho (1944, p. 127) ao próprio povo em oposição a uma certa impureza das elites:

As baixas camadas populares, na sua pureza inocente, não padecem de nenhum recalque, não existe entre elas a questão sexual como a apresentam aqueles que pretendem ser os seus intérpretes. As baixas camadas populares dormem as noites de um sono só, ao contrário dos maníacos do erotismo cerebral desejosos de construir o mundo dos simples à sua imagem e semelhança.

Já, um estudioso das religiões e costumes afro-brasileiros como Manuel Querino (1911, p. 48) faz um elogio da cultura popu-

lar representada pelos pintores saídos do seio do povo, ao mesmo tempo em que deplora a situação de penúria e esquecimento na qual eles historicamente se encontram:

O aparecimento da pintura entre nós favoreceu as aspirações da liberdade, firmando animação. Vocações decididas dedicaram-se, com amor, à cultura de tão nobre preocupação humana. Muito embora faltasse o preparo indispensável, a força de vontade supriu a deficiência de meios, de modo que a semente atirada germinou com proveito. À natural disposição do brasileiro para a cultura das artes fez prodígios com o nobre intuito do saber (1911, p. 48).

Artistas populares conseguem, portanto, suprir suas próprias deficiências. E a autenticidade da cultura popular é enaltecida quando, por exemplo, observando velhas negras dançando o maracatu, Mário de Andrade (1959, v. II, p. 154) descreve a dança como uma síntese de êxtase erótico-religioso e expressão de uma verdade que cabe a ele apenas admirar. “Continua a lentidão voluptuosa, sem nenhuma impureza, seres vindos de outros pensamentos, que na miséria, na velhice e no contraste de agora, exigiam, além de minha curiosidade, meu respeito, tão cheio de verdade eles estavam”.

É também o caráter autônomo da música popular que, segundo Mário, lhe confere valor. Como ele afirma, mencionando

determinadas canções: “Ninguém evitará que, na minha paixão pela coisa popular, eu considere admiráveis estes documentos. São exemplos vivos, magnificamente característicos de que a ‘canção popular se compõe a si mesma’, como Grimm falou” (ANDRADE, 1937, p. 54).

A autonomia e autenticidade da cultura popular desaparecem, contudo, quando seus produtores buscam imitar os moldes da cultura erudita, o que Mário ressalta e ironiza na Carta pras Icamias, escrita por um subitamente culto Macunaíma em um português ao mesmo tempo castiço e ridículo. Nela, a correção gramatical e o vocabulário empolado derivam para o cômico e são transformados em pastiche quando, por exemplo, Macunaíma define e enaltece os políticos:

Com este apelativo se designa uma raça refinadíssima de doutores, tão desconhecidos de vós que os diríeis monstros. Monstros são na verdade, mas na grandiosidade incomparável da audácia, da sapiência, da honestidade e da moral e, embora algo com os homens se pareçam, originam-se eles dos reais uirauçus e muito pouco têm de humanos (1988, p. 85).

Também Câmara Cascudo enaltece a autonomia desta cultura. A cultura popular, para ele, desliga-se da cultura institucional e de suas exigências; ignora-as. Para Cascudo (1979, p. 158), “o povo, desconhecendo soberanamente as exigências canônicas, segue

pensando como se vivesse no século X". A autenticidade deriva do isolamento, e - porque não- do atraso.

Já, Gilberto Freyre pensa os elementos da cultura popular como reservas de uma cultura a ser preservada. Assim, segundo Freyre (1969, p. 42), "numa velha receita de doce ou de bolo há uma vida, uma constância, uma capacidade de vir vencendo o tempo sem vir transigindo com as modas nem capitulando, senão em pormenores, ante as inovações, que faltam às receitas de outros gêneros".

É ainda a necessidade de preservar a cultura popular em sua autenticidade que faz com que Gilberto Freyre e Câmara Cascudo tenham a mesma ideia, qual seja a criação de um museu etnográfico voltado ao cotidiano desta cultura. Assim, Cascudo (s.d.b, p. 9) propõe a criação de um museu etnográfico e, mencionando os critérios a serem utilizados na composição do acervo, ele descreve seu próprio objeto de estudo:

Interessa à etnografia o usual, o diário, o comum, o objeto lógico, o útil, facilmente encontrado nos mercados e feiras...O Museu guardaria o Homem Normal de Sergipe na plenitude de sua veracidade. Nenhuma retórica. Nenhuma excitação. Nenhum disfarce. Nenhuma excitação à retórica. Verdade. E a arte popular é sempre linda na sua poderosa ingenuidade.

E Freyre (1980, v. II, p. 160), escrevendo em 1925, acentua:

Um museu que procurasse reunir, num esforço de inventariação, tantos valores dispersos, faria sem dúvida obra de importância social, além de cultural. Porque não se trata de mera necrofilia. Trata-se de reunir matéria sugestiva, plástica, estimulante de imaginação: capaz de ser continuada através de novas palavras ou de novos arrojos criadores.

Um dos eixos do debate sobre a cultura popular reside, finalmente, na avaliação da confluência entre tal cultura e a modernidade, predominando, em relação a ela, uma sensação de perigo e de perda: o perigo de tal cultura desaparecer em contato com a modernidade e o reconhecimento da perda que já ocorreu e é inexorável. Mas a modernidade, é claro, também possui seus defensores.

Tanto os apologistas quanto os críticos da modernidade a associam infalivelmente à urbanização e industrialização, bem como ao concomitante surgimento de uma ainda incipiente cultura de massas. Por exemplo, a modernização, para Manoel Bomfim, é sinônimo de urbanização, de predomínio dos centros urbanos. Não há outro caminho, já que “só nas cidades se luta eficazmente contra a rotina, porque só ali são possíveis as grandes propagandas. Por isso mesmo, a concentração urbana é intensificação da evolução social” (BOMFIM, 1930, p. 448). Só a partir da urbanização, torna-se viável a superação do manto de conservadorismo tecido desde a colônia. Só nas grandes cidades, segundo o autor, o Brasil

encontra o caminho para a modernidade.

O caminho para o desenvolvimento passa, também, pela produção e difusão de conhecimento, pela instrução das massas populares e pelo empenho das elites na execução dessa tarefa, gerando o que Bomfim (1993, p. 182) define como “a cultura da inteligência, a difusão da instrução, a propagação da ciência”. A instrução é um elemento de luta contra um passado cristalizado nas classes dirigentes, que a ele se apegam e o utilizam para resistir às mudanças e a penetração do que o autor chama de espírito novo, o que o leva a concluir: “Enquanto não derem à massa popular essa instrução, continuando a pesar sobre as sociedades esta influência nefasta do passado, as lutas materiais persistirão, concorrendo para fazer estas nacionalidades cada vez mais infelizes” (p. 283).

Já, no caso de Lima Barreto, sua crítica à tradição incorpora uma visão eminentemente negativa da vida rural. A obra de Barreto é toda urbana e sua perspectiva também, não vendo ele no campo mais que um “depósito de preconceitos e superstições pessoais” onde impera a estagnação, enquanto “a cidade é a evolução” (BARRETO, 1956c, p. 105).

Em relação ao personagem que ficou como o símbolo do atraso do meio rural as coisas são mais complexas e nuançadas. Jeca Tatu terminou por consolidar-se como um índice negativo da nacionalidade. Lobato retratou o caipira como que em oposição ao sertanejo euclideano, e quando Euclides da Cunha (1975, p. 132) dedica-se, igualmente, a descrevê-lo, o faz em termos que

acentuam o perfil traçado por Lobato: “O caipira desfibrado, sem o desempenho dos titãs bronzeados que lhe formam a linha obscura e heróica, saúda-nos com uma humildade revoltante, esboçando o momo de um sorriso, deplorável, e deixa-nos mais apreensivos, como se víssemos uma ruína maior por cima daquela enorme ruína da terra. E, da mesma forma, Rui Barbosa (1973, p. 172) define assim o Jeca em seu elogio a Lobato, feito em plena campanha presidencial de 1919: “Um fatalismo cego o acorrenta à inércia. Nem um laivo de imaginação, ou o mais longínquo rudimento de arte na sua imbecilidade”.

Mas ao mesmo tempo, e em que pese seu incisivo elogio da modernização, Lobato é um crítico do processo de urbanização, tanto que, para ele, “o Rio é um imenso parasita dourado com bananina” (LOBATO, 1968b, p. 37). Para ele, “o urbanismo é um mal nocivo à espécie humana”, cabendo ao meio rural restaurar o equilíbrio alterado pelas grandes cidades. E ele faz o elogio das populações rurais: “São a força, são o futuro, são a garantia biológica dos grupos étnicos” (LOBATO, 1951, p. 255).

Também Oswald de Andrade efetuou a apologia da modernidade a partir da cidade, da indústria e de seus símbolos e, neste sentido, é possível o estabelecimento de uma dicotomia nítida entre sua perspectiva e a perspectiva de Mário.

A utopia oswaldiana nasce no bojo da revolução caraíba, mas possui no triunfo da técnica o seu ponto de chegada, com o trajeto que leva à sua instauração sendo assim sintetizado pelo autor:

1a termo: o homem natural

2a termo: o homem natural civilizado

3a termo: o homem natural tecnizado

(ANDRADE, 1978, p. 79).

E ele possui, assim como Lima Barreto, uma visão crítica, absolutamente não-idealizada, do agrarismo brasileiro. Oswald opõe o dinamismo urbano à pasmaceira rural que ele descreve de forma cáustica em *Marco Zero* a partir de uma questão: quem vive no campo? “No meio da fartura da terra, uma gente bichada e miserável vivia de agregada, de pequenos serviços e grandes lazeres” (ANDRADE, 1974a, p. 158). E quem manda no campo? “Dos seus latifúndios emanava o poder político e de sua igreja colonial a conformação e o milagre” (ANDRADE, 1974b, p. 77).

Já, na indústria reside o futuro redentor:

O caminho era o entrosamento anunciado no ritmo que a história humana impunha. O Brasil (...). As proximidades econômicas do latifúndio, as proximidades étnicas do negro, do índio e do europeu medieval, tudo isso iria no roldão de um dia novo. De um dia industrial (p. 279).

Macunaíma, por sua vez, se perde na civilização moderna enaltecida por Oswald. Ele não consegue compreender a secularização do universo urbano de onde os deuses e a magia foram expulsos e tenta traduzi-lo em termos mágico-religiosos a partir

dos quais as máquinas são deuses: “Tomou-o um respeito cheio de inveja por essa deusa deveras forçada, Tupã famando que os filhos da mandioca chamavam de Máquina mais cantadeira que Mãe-d’água, em bulhas de sarapantar” (ANDRADE, 1988, p. 40). E ao levar com ele o que mais o atraiu na cidade- seus símbolos de progresso- estes são ressignificados e perdem toda sua função específica, ganhando caráter apenas ornamental:

Depois de muito refletir, Macunaíma gastara o arame derradeiro, comprando o que mais o entusiasmara na civilização paulista. Estavam ali com ele o revólver Smith-Wesson o relógio Patek e o casal de galinhas Legorne. Do revólver e do relógio Macunaíma fizera os brincos das orelhas e trazia na mão uma gaiola com o galo e a galinha. Não possuía mais nem um tostão do que ganhara no bicho, porém lhe balangando no beijo pendia um muiraquitã (1988, p. 136).

É possível, enfim, estabelecer uma dicotomia nítida no contexto do modernismo, entre a perspectiva modernizante de Oswald e um certo conservadorismo nostálgico adotado por Mário, que o leva a afirmar “Os que amam, como eu, as criações do povo, pelo que elas guardam de intensa humanidade e achados de beleza, são todos mais ou menos desafetos do progresso” (ANDRADE, 1992, p. 93).

Quando Mário, enfim, detém-se na análise da cultura de massas de seu tempo em área especialmente cara a ele- a música-

é para contrapô-la desfavoravelmente à autenticidade da cultura popular, fazendo, no caso, o contraponto entre o samba de morro carioca e o maracatu recifense. Referindo-se a este samba, ele não estabelece nenhuma ligação entre a música radiofônica e a popular, limitando-se a desqualificar a primeira. Segundo ele, “trata-se exatamente de uma sub-música, carne para alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensualidade fácil de um público em vias de transe” (ANDRADE, 1963b, p. 281). Não são reconhecidas, precisamente, as origens populares do tipo de música por ele criticada; como se a cultura popular fosse naturalmente desfigurada e desvalorizada ao passar pelo filtro da produção comercial.

Já, em relação a Câmara Cascudo e Gilberto Freyre, a dicotomia se dá em termos do pessimismo de um e do otimismo de outro. A modernidade é essencialmente destrutiva em sua relação com a cultura popular. A fé popular, por exemplo, perde sua autenticidade quando sua tradição é esvaziada de sentido pela modernidade, tornando-se uma expressão vazia, assim como a própria oralidade que garante a permanência do conhecimento popular desaparece ou, pelo menos, se enfraquece e, com ela, esse conhecimento. Segundo Cascudo (1947, p. 252), “a Literatura oral é mantida e movimentada pela tradição. É uma força obscura e poderosa, fazendo a transmissão pela oralidade, de geração a geração”.

Já, Freyre aposta todas as fichas, principalmente na etapa posterior de sua obra, no casamento entre tradição e modernidade

e na preservação no seio desta, da cultura popular. E estamos, segundo Freyre (1973, p. 18) vantajosamente situados para vivenciarmos a transição que se verifica entre uma “civilização menos exclusiva e convencionalmente alfabéticas para culturas mais complexamente e mais corajosamente telúricas, intuitivas, vitais, mímicas, coreográficas, musicais, existenciais, no seu modo de serem, expressões de pensar, de sentir, de intuir, de criar, da parte de sociedades humanas”.

Freyre ainda herdou do modernismo a definição da identidade nacional como uma essência não apenas artística nem apenas erudita, mas, igualmente, popular. Por outro lado, o modernismo não soube exprimi-la, mas os cozinheiros a exprimem. Segundo Freyre (1968, p. 205), “pode-se dizer que o temperamento brasileiro se revela mais artisticamente no tempero das comidas patriarcais e de rua que na poesia, em geral destemperada e só de escândalo, dos ‘modernistas’ e ‘universalistas”.

A expressão popular da identidade nacional valorizada pelo modernismo é retratada, por exemplo, pela valorização do samba, o que Garramuños (2000, p. 72) acentua:

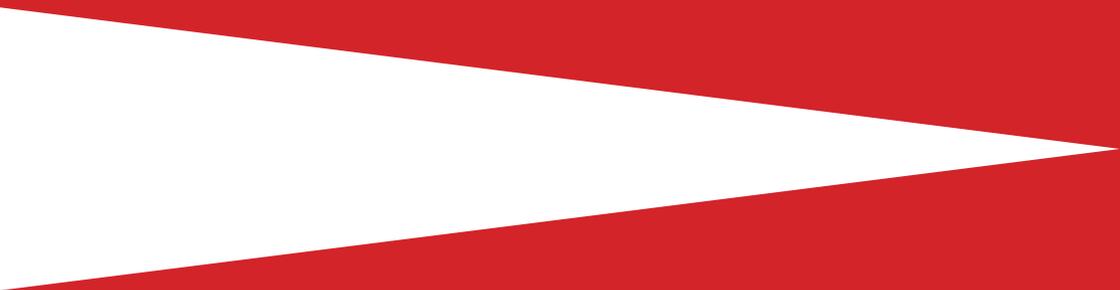
O Modernismo brasileiro, sobretudo através dos estudos folclóricos de Mário de Andrade, mas não apenas ali, vai desenhar uma rede de discursos mais benevolentes com o samba e as classes populares, preparando de alguma maneira essa abordagem mais elogiosa do samba.

É também a partir da depreciação do carnaval e de seus ritmos que Lima Barreto (1956c, p. 209) faz a crítica da identidade nacional, uma vez que as músicas de carnaval o levam a refletir: “Uma tal pobreza de pensamento no nosso povo causa a quem medita, piedade, tristeza e aborrecimento”. Já, segundo Querino (1955, p. 219), “a camada popular de tempos idos possuía em alta dose o gosto das letras e das belas-artistas: o hábito da imitação dos bons exemplos, embora modestamente”. Em ambos os casos, temos a constatação de um certo mau gosto popular, e constatação esta que o modernismo (assim como o tropicalismo o faria décadas depois) procuraria refutar.

Há, afinal, na perspectiva de Mário de Andrade, o popular e o popularesco, e Mário (1998, p. 178) usa o samba para fazer tal distinção, preocupa-se em fazer tal distinção:

Uma diferença que, pelo menos em música, ajuda bem a distinguir o que é apenas popularesco, como o samba carioca do que é verdadeiramente popular, verdadeiramente folclórico, como o ‘Tutu Marambá’, é que o popularesco tem por sua própria natureza, a condição de se sujeitar à moda. Ao passo que na coisa folclórica, que tem por natureza ser “tradicional” (mesmo transitoriamente tradicional), o elemento moda, a noção da moda está excluída.

E a distinção feita por Mário caracteriza, em linhas gerais, a perspectiva adotada pelos intelectuais brasileiros aqui abordados.





CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se Bakhtin privilegiou o estudo da festa e da cultura popular no período medieval, intelectuais brasileiros abordaram a mesma temática em seu próprio país, a partir de métodos e perspectivas específicos. E contrastar olhares tão diversos pode auxiliar na compreensão de todos eles, bem como do objeto de estudo em questão.

Uma primeira distinção a ser efetuada deriva do fato de Bakhtin, em seus estudos sobre a cultura popular, ter deixado de lado a cultura popular de seu próprio país, ao passo que os intelectuais brasileiros estudaram a cultura popular nacional com afinco. Já, o autor soviético situou seu objeto de estudo na Europa medieval, não abordando suas diversas expressões em seu país de origem.

Ele se interessou, ainda, pelo estudo do carnaval, vivendo em um país no qual o carnaval inexistia e buscou estudar o riso e a festa mais como dimensões da sociedade e do comportamento humano do que como manifestações concretas e pre-

sententes em seu tempo; ainda mais levando-se em conta que, na União Soviética sob a ditadura stalinista, nem o riso nem a festa eram, propriamente, artigos de consumo cotidiano.

Situando seu objeto de estudo no passado, ele não deixa de contrastar, por outro lado, o estudo do carnaval e da festa com sua ausência em tempos modernos, pelo menos na dimensão e na expressão histórica que ele descreveu em seus textos. E, em oposição à glorificação do trabalho feita pelo stalinismo, e em oposição ao cotidiano regido por princípios e normas vinculados à produção, tal como vigente sob o capitalismo, ele executou um movimento ao mesmo tempo de recuo e de evasão.

O recuo foi de sentido histórico, com Bakhtin se situando enquanto pesquisador em um passado no qual o cotidiano ainda poderia ceder espaços à festa, ao riso e à carnavalização do cotidiano e dos poderes nele existentes, não importando, no caso, o que possa haver de idealização em meio a tal descrição.

A evasão, por sua vez, se deu por meio de uma tentativa de resgate dos valores ligados à festa; de valorização de um mundo carnalizado, simbolizado, em termos literários pela utopia de Rabelais. Se o futuro idealizado pelos comunistas passa pela revolução, na obra de Bakhtin o caminho para a utopia passa pela festa, pelo carnaval e pelo riso; pela subversão promovida pela cultura popular, deixando em segundo plano o poder revolucionário a ser exercido por meio da violência. E isto sem que ele possa ser considerado um dissidente, nem um autor situado à margem do batismo.

Intelectuais como Silvio Romero, Câmara Cascudo e Mário de Andrade, entre outros, foram mais provincianos que Bakhtin, mas não podendo ser dado ao termo provinciano um sentido crítico ou pejorativo. Eles foram provincianos no sentido de terem tomado a cultura popular de seu país como objeto de estudo, sem se dedicarem a estudos teóricos mais aprofundados a respeito do tema e deixando de lado a cultura popular elaborada em outros países e épocas, a não ser em momentos- que foram raros- nos quais tais abordagens se fizeram necessárias à compreensão da cultura popular brasileira.

Assim como Bakhtin, voltou-se em direção ao passado, situando nele- e na Europa Ocidental- o seu objeto de estudo, os intelectuais brasileiros por mim estudados manifestaram uma preocupação maior ou menor, mas comum a todos eles com os riscos de desaparecimento ou desvirtuamento das manifestações da cultura popular sob o impacto da modernidade.

Foram tradicionalistas em maior ou menor grau, mas sem realizarem a junção entre tradição e utopia efetuada por Bakhtin, para quem o resgate da festa, tal como existiu um dia, apontaria os caminhos a serem percorridos para a libertação e realização plena do ser humano.

E há uma última distinção a ser mencionada. Bakhtin nunca conferiu uma dimensão identitária aos seus estudos sobre a cultura popular. A existência e as características de uma identidade russa- tema tratado de forma obsessiva, por exemplo, por um autor como Dostoievski- nunca lhe interessou ou, pelo menos,

nunca foi uma temática abordada por ele.

Ao contrário do que os intelectuais brasileiros fizeram de forma igualmente obsessiva, ele nunca partiu de seus estudos sobre a cultura particular para formular interrogações a respeito da identidade nacional, meramente ignorando o tema. Já, os autores brasileiros por mim estudados, transformaram a questão identitária- a presença da identidade nacional na cultura popular, o estudo de tal cultura como meio para a abordagem e compreensão de tal identidade- em um tópico de importância vital.

A compreensão teórica e histórica de conceitos como festa e cultura popular, por fim, deve ser feita para a melhor compreensão da temática por mim trabalhada, tendo sido este o objetivo a que me propus no primeiro capítulo da presente obra. São, um e outro, conceitos cercados de ambiguidades e complexidades, que se revelam em meio a um estudo mais aprofundado. E que busquei compreender melhor ao longo destas páginas.



SOBRE O AUTOR

RICARDO LUIZ DE SOUZA

Mestre em sociologia e doutor em História pela UFMG,
com pós-doutorado pela UNESP. Professor do IFMT e
autor de 55 livros.



REFERÊNCIAS

ACHINSTEIN, Sharon. Audience and authors: ballads and the making of English Renaissance literary culture. *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, v. 22, n.3. Durnham: Duke University Press, 1992

ALMEIDA, Jaime de. Todas as festas, a festa? In: SWAIN, Tânia Navarro (Org.). *História no plural*. Brasília: Editora da UnB, 1993

AMARAL, Rita. Festas católicas brasileiras e os milagres do povo. *Civitas*, v. 3, n. 1. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001

AMORIM, Marília. O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas. São Paulo: Musa Editora, 2001

ANDRADE, Mário de. O samba rural paulista. *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, v. XLI. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Martins, 1959

ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuino do Monte Carmelo*. São Paulo: Martins, 1963a

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963b

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965

- ANDRADE, Mário de. Poesias completas. São Paulo, Martins: 1974
- ANDRADE, Mário de. . O banquete. São Paulo: Duas Cidades, 1977
- ANDRADE, Mário de. Os filhos da Candinha. São Paulo: Martins; INL; MEC, 1976
- ANDRADE, Mário de. A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982
- ANDRADE, Mário de. O turista aprendiz. São Paulo: Duas Cidades, 1983a
- ANDRADE, Mário de. Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: cartas. São Paulo: Duas Cidades, 1983b
- ANDRADE, Mário de. Macunaíma: o herói sem nenhum caráter. Florianópolis: Editora UFSC, 1988
- ANDRADE, Mário de. Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991
- ANDRADE, Mário de. Será o Benedito?. EDUC/Giordano/Agência Estado: São Paulo, 1992
- ANDRADE, Mário de. Mundo musical. In: COLI, Jorge. Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998
- ANDRADE, Oswald de. Marco zero-2: Chão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974a
- ANDRADE, Oswald de. Marco zero-1: A revolução melancólica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974b
- ANDRADE, Oswald de. Do pau-brasil à antropofagia e às utopias.

- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978
- ARARIPE JÚNIOR. Obra crítica. v. 1.. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1958
- ARARIPE JÚNIOR . Obra crítica, v. 2. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1960
- ARROYO, Leonardo. Igrejas de São Paulo: introdução ao estudo dos templos mais característicos de São Paulo nas suas relações com a crônica da cidade. São Paulo: Nacional, 1966
- AUERBACH, Eric. Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971
- BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981a
- BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo: HUCITEC, 1981b
- BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo; Brasília: HUCTEC; Editora Universidade de Brasília, 1987
- BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 1992
- BAKHTIN, Mikhail. Questões de literatura e de estética (a teoria do romance). São Paulo: HUCITEC; Editora UNESP, 1998
- BAKHTIN, Mikhail. O freudismo. São Paulo: Perspectiva, 2001
- BALZAC, Honoré de. Sobre Catarina de Médicis. Porto Alegre: Globo, 1955
- BALZAC, Honoré de. Beatriz. São Paulo: Globo, 1989
- BARBOSA, Rui. A questão social e política no Brasil (1919). Ciên-

- cia & Trópico, v. 9, n. 2. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1973
- BARRETO, Lima. Histórias e sonhos. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Brasileira, 1951
- BARRETO, Lima. Bruzundangas. São Paulo: Mérito, 1952
- BARRETO, Lima. Diário íntimo. São Paulo: Mérito, 1953
- BARRETO, Lima. Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá. Rio de Janeiro: São Paulo: Brasiliense, 1956a
- BARRETO, Lima. Impressões de leitura. São Paulo: Brasiliense, 1956b
- BARRETO, Lima. Feiras e mafuás. São Paulo: Brasiliense, 1956c
- BARROS, José D'Assunção. A religião na arena social dos trovadores ibéricos (séculos XIII e XIV). Revista Portuguesa de Humanidades, v. 9. Braga: Universidade Católica Portuguesa, 2005
- BASTIDE, Roger. O sagrado selvagem e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2006
- BASTOS, Tavares. Cartas do solitário. São Paulo: Nacional, 1938
- BEAINI, Thais Cury. Máscaras do tempo. Petrópolis: Vozes, 1994
- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. Vol.2. São Paulo: Brasiliense, 1987
- BERCÉ, Yves-Marie. Fête et revolte: des mentalités populaires du XVIe au XVIIIe siècle. Paris: Hachette, 1994
- BERGIER, Jean-François. Pour une histoire de la propagande religieuse au XVIIe siècle. Annales, 13e Anné, n. 4. Paris: Armand Colin, 1958
- BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (Org.). Bakhtin: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2007

BHABHA, Homi K. Nation and narration. London and New York: Routledge, 1990

BLUM, Claude. La representation de la mort dans la litterature française de la Renaissance. Paris: Librairie Honoré Champion, Éditeur, 1989

BONFIM, Manoel. O Brazil na História: deturpação das tradições:-degradação política. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1930

BONFIM, Manoel. América Latina: males de origem. Rio de Janeiro: TopBooks, 1993

BOSI, Alfredo. Dialética da colonização. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

BRAIT, Beth. Estilo, dialogismo e autoria: identidade e alteridade. In: FARACO, Carlos Alberto, TEZZA, Cristóvão e CASTRO, Gilberto (Orgs.). Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin. Petrópolis: Vozes, 2006

BUBNOVA, Tatiana. Bakhtin e a antropologia americana. In: FARACO, Carlos Alberto, TEZZA, Cristóvão e CASTRO, Gilberto (Orgs.). Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin. Petrópolis: Vozes, 2006

BURKE, Peter. Cultura popular na Idade Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

BURKE, Peter. A arte da conversação. São Paulo: Editora UNESP, 1995

CANETTI, Elias. Massa e poder. São Paulo; Brasília: Melhoramentos; Editora Universidade de Brasília, 1983

CARMELI, Yoram S. Travelling circus: an interpretation. Archives Européenes de Sociologie, t. XXIX, n. 2. Cambridge: Cambridge

University Press, 1998

CARPEAUX, Otto Maria. História da literatura ocidental. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978

CARPEAUX, Otto Maria. Presenças. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1958

CASCUDO, Luis da Câmara. Rede de dormir. Rio de Janeiro: MEC, s.d.a.

CASCUDO, Luis da Câmara. Em Sergipe Del Rey. Aracajú. Edição do Movimento Cultural de Sergipe, s.d.b

CASCUDO, Luis da Câmara. Geografia dos mitos brasileiros. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947

CASCUDO, Luis da Câmara. Voz de Nessus. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba; Departamento Cultural, 1966

CASCUDO, Luis da Câmara. Gente viva. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1970

CASCUDO, Luis da Câmara. Dante Alighieri e a tradição popular no Brasil. Natal: Fundação José Augusto, 1979

CASCUDO, Luis da Câmara História da alimentação no Brasil. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; EDUSP, 1983

CASCUDO, Luis da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. Belo Horizonte, Itatiaia, 1984a

CASCUDO, Luis da Câmara Literatura oral no Brasil. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; EDUSP, 1984b

CASCUDO, Luis da Câmara. Vaqueiros e cantadores. São Paulo: Global, 2005

CASTLE, Terry. A cultura do travesti: sexualidade e baile de máscaras.

- ras na Inglaterra do século XVIII. In: ROUSEEAU, G. S. e PORTER, R. (Orgs.). *Submundos do sexo no Iluminismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999
- CAZENEUVE, Jean. *Sociología del rito*. Buenos Aires, Amorrortu, 1971
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano-1. Artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 1996
- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. São Paulo: Abril Cultural, 1981
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990
- CHARTIER, Roger. *Leituras, leitores e "literaturas populares" na Europa do Renascimento*. *Mana*, v. 1, n. 1. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995
- CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: Editora UNESP, 2004
- CHARTIER, Roger e ROCHE, Daniel. *O livro*. In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (Org.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976
- CHASTEL, André. *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*. Madrid: Cátedra, 1991
- CLARK, Katerina & HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998
- COUTINHO, Galeão. *Entre os quarenta de Gedeão*. In: CAVALHEIRO, Edgar (Org.). *Testamento de uma geração*. Porto Alegre: Globo, 1944

- CUNHA, Euclides da. *Contrastes e confrontos*. São Paulo: Cultrix; MEC, 1975
- CUNHA, Euclides. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995
- CUNHA, Euclides da. *Correspondência*. GALVÃO, Walnice Nogueira & Galotti, Oswaldo (Org.), São Paulo: EDUSP, 1997
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média Latina*. São Paulo: EDUSP; HUCITEC, 1996
- DAHLET, Véronique. *A entonação no dialogismo bakhtiniano*. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997
- DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986
- DARNTON, Robert. *Os dentes falsos de George Washington: um guia não convencional para o século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005
- DAWSON, Christopher. *La religión y el origen de la cultura occidental*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1953
- DAVIS, Natalie Zemon. *Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997
- DEL PRIORE, Mary e VENÂNCIO, Renato Pinto. *Uma história da vida rural no Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006
- DIAS, Gonçalves. *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998

- DUBY, Georges. São Bernardo e a arte cisterciense. São Paulo: Martins Fontes, 1990
- DUCCINI, Helène. Regard sur la littérature pamphletaire en France au XVIIe siècle. Revue Historique, n. 528. Paris: PUF, 1978
- EL FAR, Alessandra. Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924). São Paulo: Companhia das Letras, 2004
- EL FAR, Alessandra. Livros para todos os gostos e bolsos. In: ABREU, Márcia (Org.). Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas. Campinas; São Paulo: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil; Fapesp, 2005
- ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano: a essência das religiões. Lisboa, Livros do Brasil, s.d.
- ELIADE, Mircea. Tratado de história das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1998
- ELIAS, Norbert. O processo civilizatório. Lisboa: Edições Dom Quixote, 1990
- EMERSON, Caryl. Os cem primeiros anos de Mikhail Bakhtin. São Paulo: Pauço: DIFEL, 2003
- ENDERS, Armelle. A história do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Gryphus, 2009
- FARACO, Carlos Alberto. Linguagem e diálogo: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin. Curitiba: Criar Edições, 2003
- FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (Org.). Bakhtin: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2007
- FARIAS, Edson. Economia e cultura no circuito das festas popula-

res brasileiras. *Sociedade e Estado*, v. 20, n. 3. Brasília: Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, 2005

FAZENDA, José Vieira. *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1921

FENELON, Déa Ribeiro. *O historiador e a cultura popular: história de classe ou história do povo?* *História & perspectivas*, n. 6. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 1992

FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Editora UNESP, 2002

FERREIRA, J. M. Simões. *Rabelais e a "Abadia de Thélème", gênese da antiutopia na Idade Moderna*. *Cultura*, v. XXVII, 2ª série. Lisboa: Centro de História da Cultura, 2006

FERRO, Marc. *História das Colonizações*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

FIELDING, Henry. *Tom Jones*. São Paulo: Abril Cultural, 1971

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006a

FIORIN, José Luiz. *Interdiscursividade e intertextualidade*. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006b

FOUCAULT, Michael. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria, psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002

FOX, Adam. *Ballads, libels and popular ridicule in Jacobean England*. *Past & Present*, Num. 145. Oxford: Oxford University Press, 1994

- FRANÇA, Susani Silveira Lemos. Os reinos dos cronistas medievais (século XV). São Paulo; Brasília: Annablume; Capes, 2006
- FRANÇOIS, Frédéric. "Dialogismo" e romance ou Bakhtin visto através de Dostoiévski. In: BRAIT, Beth (Org.). Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997
- FREITAS, Maria Teresa de Assunção. O pensamento de Vygotsky e Bakhtin no Brasil. São Paulo: Papirus, 1994
- FRAZER, Sir George. O ramo de ouro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1982
- FREYRE, Gilberto. Continente e ilha. Rio de Janeiro: C.E.B., 1943
- FREYRE, Gilberto. Açúcar: em torno da etnografia, da história e da sociologia do doce no Nordeste canavieiro do Brasil. Brasília: MIC/IAA, 1969
- FREYRE, Gilberto. Além do apenas moderno: sugestões em torno de possíveis futuros do homem, em geral, e do homem brasileiro, em particular. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973
- FREYRE, Gilberto. Tempos de aprendiz e outros tempos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980
- FUNARI, Pedro Paulo A. Política e riso em Pompéia: ensaio sobre a crítica social popular. In: BENOIT, Hector & FUNARI, Pedro Paulo A. (Orgs.). Ética e política no mundo antigo. Campinas: IFCH; Unicamp, 2001
- GARRAMUÑOS, Florencia. Nação e contaminação: tango, samba e diferenças culturais. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão & PEREIRA, Maria Antonieta (Org.). Trocas culturais na América Latina. Nela;FALE;UFMG, 2000

GOETHE, Johann Wolfgang von. Werther. São Paulo: Abril Cultural, 1983

GORE, Keith. Shaftesbury Avenue, as luzes da ribalta. In: CHARLOT, Monica & MARX, Roland (Orgs.). Londres, 1851-1901: a era vitoriana ou o triunfo das desigualdades. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993

GRIGNON, Claude et PASSERON, Jean-Claude. Le savant et le populaire: misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature. Paris: Gallimard; Le Seuil, 1989

GRUDER, Vivian R.. Um message politique adresse au public: lês pamphletes "populaires" a la veille de la Revolution. Revue D'Histoire Moderne et Contemporaine, t. XXXIX-2. Paris: Societé D'Histoire Moderne et Contemporaine, 1992

GUREVITCH, Aron Iakovlevich. Medieval popular culture: problems of belief and perception. Cambridge: Cambridge University Press, 1988

HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003

HAVELOCK, Eric A. A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra; Editora UNESP, 1996

HAUSER, Arnold. Teorias da arte. Lisboa: Presença, 1973

HILL, Christopher. Origens intelectuais da Revolução Inglesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

HOLQUIST, Michael. Dialogism: Bakhtin and his world. London and New York: Routledge, 1990

HORTA, Regina Duarte. Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995

HUIZINGA, Johan. O declínio da Idade Média. Lisboa: Ulisséia, s.d.

HUIZINGA, Johan Homo ludens: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 1980

KNIGHT, Alan. Popular culture and the revolutionary state in México, 1910-1940. *The Hispanic American Historical Review*, v.74, n.3. Durnham: Duke University Press, 1994

KOMAROWSKY, Mirra. Common frontiers of the social sciences. Glencoe: The Free Press, 1957

LADURIE, Emmanuel Le Roy. Montailou, povoado occitânico.1294-1324. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

LADURIE, Emmanuel Le Roy. História dos camponeses franceses: da peste negra à revolução. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007

LARROSA, Jorge. Os paradoxos da repetição e da diferença: notas sobre o comentário de texto a partir de Foucault, Bakhtin e Borges. In: ABREU, Márcia (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas; São Paulo: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil, Fapesp, 1999

LE GOFF, Jacques. O imaginário medieval. Lisboa: Editorial Estampa, 1994

LESSA, Fábio de Souza. O feminino em Atenas. Rio de Janeiro: Mauad; FAPERJ, 2004

- LOBATO, Monteiro. Mundo da lua e miscelânea. São Paulo: Brasiliense, 1951a
- LOBATO, Monteiro. A barca de Gleyre. São Paulo: Brasiliense, 1951b
- LOBATO, Monteiro. Mr. Slang e o problema vital. São Paulo: Brasiliense, 1951c
- LOBATO, Monteiro. Conferências, artigos e crônicas. São Paulo: Brasiliense, 1968
- LOBATO, Monteiro. Literatura do minarete. São Paulo: Brasiliense, 1969
- LOPES, Edward. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de e FIORIN, José Luiz (Orgs.). Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 2003
- MACFARLANE, Alan. História do casamento e do amor. São Paulo: Companhia das Letras, 1990
- MACHADO, Irene A. Gêneros discursivos. In: BRAIT, Beth (Org.). Bakhtin: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2007
- MAGALHÃES, Couto de. O selvagem. São Paulo: Nacional, 1935
- MAGALHÃES, Couto de. Viagem ao Araguaia. São Paulo: Editora Três, 1974
- MANDROU, Robert. La France aux XVII et XVIII siècles. Paris: PUF, 1971
- MARAVALL, José Antonio. A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica. São Paulo: EDUSP, 1997
- MASSA, Jean-Michel et MACIEL, C. A. L'édition de Nantes (1644)

des "trovas de Bandarra. In: GALLOIS, Roger et al. La Bretagne- Le Portugal- Le Brasil: échanges et rapports. Nantes: Université de Haute Bretagne, 1977

MATTOSO, José. Fragmentos de uma composição medieval. Lisboa: Editorial Estampa, 1987

MAZZOLENI, Gilberto. O planeta cultural: para uma ideologia histórica. São Paulo: EDUSP, 1992

MENEZES, Renata de Castro. Saber pedir. A etiqueta do pedido aos santos. *Religião & Sociedade*, v. 24, n. 1. Rio de Janeiro: ISER, 2004

McPHEE, Peter. Popular culture, symbolism and rural radicalism in Nineteenth-century France. *The Journal of Peasant Studies*, V. 5, N. 5. London: Frank Cass & Co., 1978

MIDDLETON, Richard. Colonial America: a history, (1585-1776). Cambridge: Blacwell, 1996

MONIOT, Henri. A história dos povos sem história. In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (Org.). *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. São Paulo: Abril Cultural, 1972

MUNCK, Thomas. *Seventeenth Century Europe: state, conflict and the social order in Europe, 1598-1700*. Macmillan: London, 1990

NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, s.d.

NABUCO, Joaquim. *Campanhas de imprensa*. São Paulo: Ipê, 1949

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de

- Janeiro: Civilização Brasileira, 1978
- NUNES, Benedito. Oswald canibal. São Paulo, Perspectiva, 1979
- OBELKEVICH, James. Provérbios e história social. In: BURKE, Peter & PORTER, Roy (Org.). História social da linguagem. São Paulo: Editora da UNESP, 1996
- OLIVEIRA, Anderson José Machado de. A festa da Glória. Festas, irmandades e resistência cultural no Rio de Janeiro imperial. História Social, n. 7. Campinas: IFCH; UNICAMP, 2000
- ORTIZ, Elsa Maria Nitsche. O discurso das canções populares da época da Revolução Francesa. In: APPEL, Myrna Bier et al (Orgs.). Caminhos para a liberdade: a Revolução Francesa e a Inconfidência Mineira (as letras e as artes). Porto Alegre: Age, 1991
- PEYTARD, Jean. Mikhail Bakhtin: dialogisme et analyse du discours. Paris: Bertrand-Lacoste, 1995
- PROPP, V. I.. Édipo à luz do folclore: quatro estudos de etnografia histórico-cultural. Liboa: Vega, s.d.
- PROST, Antoine. Fronteiras e espaços do privado. In: PROST, Antoine & VINCENT, Gerard (Org.). História da vida privada, v.5 (Da Primeira Guerra a nossos dias). São Paulo: Companhia das Letras, 1994
- PROUST, Marcel. A prisioneira. Porto Alegre: Globo, 1982
- PROUST, Marcel. O tempo redescoberto. Rio de Janeiro: Globo, 1994
- QUERINO, Manoel. Artistas baianos. Bahia: Oficinas Gráficas da Empresa A Bahia, 1911
- QUERINO, Manoel. A Bahia de outrora. Salvador: Progresso, 1955

RABELAIS, François. Gargântua e Pantagruel. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991

RAGON, Michel. L'espace de la mort. Essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraires. Paris: Albin Michel. 1981

REBOUÇAS, André. Diário e notas autobiográficas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938

REDFIELD, Robert. Civilização e cultura de folk: estudo de variações culturais em Yucatán. São Paulo: Martins, 1949

RESENDE, Francisco de Paula Ferreira. Minhas recordações. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944

RIO, João do. O momento literário. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Departamento Nacional do Livro, 1994

RIO, João do. A alma encantadora das ruas. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

ROBI, Affonso. As cantigas d'escárnio e maldizer. Revista Letras, n. 29. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1980

ROCHE, Daniel. O povo de Paris: ensaio sobre a cultura popular no século XVIII. São Paulo: EDUSP, 2004

ROMERO, Sílvio. História da literatura brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945

ROMERO, Sílvio. Estudos sobre a poesia popular no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1977

ROMERO, Sílvio. Realidades e ilusões no Brasil: parlamentarismo e presidencialismo e outros ensaios. Petrópolis: Vozes, 1979

ROMERO, Sílvio. Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira. Campinas: Editara da UNICAMP, 1982

- RUDÉ, Georges. A Europa no século XVIII: a aristocracia e o desafio burguês. Lisboa: Gradiva, 1988
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática. São Paulo: Cortez, 2002
- SANTUCCI, Jane. Cidade rebelde: as revoltas populares no Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008
- SCHNEIDER, René & COHEN, Gustave. La formación del ideal moderno en el arte de Occidente. Mexico: UTHEA, 1961
- SCOTT, James C. Domination and the arts of resistance: hidden transcripts. New Haven: Yale University Press, 1990
- SORIANO, Marc. Burlesque et language populaire de 1647 à 1653: sur deux poèmes de jeunesse des frères Perrault. Annales, 24e Anné, n. 4. Paris: Armand Colin, 1958
- SOUZA, Marina de Mello e. Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de Rei Congo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002
- STALLYBRAS, Peter and WHITE, Allon. From carnival to transgression. In: GELDER, Ken and THORNTON, Sara (Eds.). The subculture reader. London and New York: Routledge, 1997
- SUMNER, William Graham. Folkways: estudo sociológico dos costumes. São Paulo, Martins, 1950
- SZANIECKI, Barbara. Estética da multidão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007
- TXATIN-GOURIER, Jean-Jacques. Le Contrat Social en question:

échos et interpretations du Contrat Social de 1762 à la Revolution. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1989

TEIXEIRA, Marlene. O outro no um: reflexões em torno da concepção bakhtiniana de sujeito. In: FARACO, Carlos Alberto, TEZZA, Cristóvão e CASTRO, Gilberto (Orgs.). Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin. Petrópolis: Vozes, 2006

TEZZA, Cristóvão. Entre a forma e a prosa: Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003

THOMPSON, E. P.. A formação da classe operária inglesa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987

TINHORÃO, José Ramos. Os sons dos negros no Brasil: cantos-danças-folguedos: origens. São Paulo: Editora 34, 2008

TURNER, Victor. Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008

VARNHAGEN, Francisco de Adolfo. História das lutas com os holandeses no Brasil desde 1624 a 1654. São Paulo: Edições Cultura, 1943

VASCONCELOS, Diogo de. História antiga de Minas Gerais. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974

VERNU, Michel. A perspectiva de uma província. In: DARNTON, Robert & ROCHE, Daniel (Org.). A revolução impressa: a imprensa na França (1775-1800). São Paulo: Editora UNESP, 1996

VICENTE, Gil. Obras completas. Lisboa: Livraria Sá da Costa, Editora, 1951

VIEIRA, Padre Antônio. Cartas. (Org. AZEVEDO, J. Lúcio de).

Coimbra: Imprensa Universitária, 1926

VIEIRA, Padre Antônio. Apologia das coisas profetizadas. Lisboa: Cotovia, 1994

VOVELLE, Michel. Imagens e imaginário na história. São Paulo: Ática, 1997

WEBER, Max. Sociologia de la religión III. Taurus Ediciones, Madrid, 1988

WEIL, Simone. O enraizamento. Bauru: EDUSC, 2001

ZANDWAIS, Ana. Bakhtin/Voloshinov: condições de produção de Marxismo e filosofia da linguagem. In: BRAIT, Beth (Org.). Bakhtin e o círculo. São Paulo: Contexto, 2009

ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz: a "literatura medieval". São Paulo: Companhia das Letras, 1991



editora
UDESC

ISBN: 978-65-88565-63-6

CDL



9 786588 565636