

ELITELORE **versus** FOLCLORE, OU DE COMO A CULTURA DOMINANTE TENDE A DEVORAR A CULTURA SUBALTERNA

Eduardo Diatahy B. de Menezes

"Il se peut dire, avec apparence, qu'il y a ignorance abecedaire, qui va devant la science, une autre, doctorale, qui vient après la science: ignorance que la science fait et engendre, tout ainsi comme elle defaict et destruit la première."

MONTAIGNE

Essai LIV: "Des vaines subtilitez".

"... os códigos dominantes, (...) e a linguagem universal do poder, traduzem mal, ou não traduzem o cotidiano popular."

Alfredo BOSI

Prefácio a Carlos Guilherme Mota: *Ideologia da Cultura Brasileira*, p. XV.

"C'est toujours faire preuve de colonialisme intellectuel que de considérer les valeurs privilégiées de sa propre culture comme des archétypes normatifs pour d'autres cultures. Ce qui est seul normatif ce sont ces grands assemblages pluriels des images en constellations, en essaims, en poèmes ou en mythes."

Gilbert DURAND

Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire, p. 11

1. Preliminares

Se toda teoria, e mais particularmente aquelas enunciadas no domínio das Ciências Humanas, repousa sobre um conjunto de conceitos não-definidos — os quais, mesmo quando constituídos numa axiomática, não chegam a instaurar uma ciência, mas apenas a explicitar as condições de seu exercício (Greimas) —, no caso específico de que me ocupo nesta introdução essa indefinição conceitual e sua ambigüidade semântica são quase derrotantes.

Evitarei, porém, conduzir o questionamento sumário que pretendo desenvolver na primeira parte deste trabalho pelos caminhos equivocados de uma velha discussão recoberta por conceitos não menos equívocos como “memória nacional”, “cultura brasileira”, “identidade nacional” etc. Discussão que, muito significativamente, tem sido intensificada nos últimos anos no seio de nossa *inteligência*, e que, juntamente com a questão da “cultura popular”, tem levado à formulação ou proposição de políticas culturais que revelam inevitavelmente os matizes e cacocetes ideológicos de seus responsáveis, ou sublinham um maior ou menor compromisso com os interesses do poder.

Não desconheço, portanto, o quanto esses temas estão carregados de desmesuradas ambigüidades conceituais e de perigosas armadilhas teórico-metodológicas. Não apenas categorias como ‘nacional’ e ‘brasileiro’ nos aprontam tarefas desconcertantes em face de nossa sociedade nascida e criada pela empresa colonial e escravagista, mas sobretudo os termos ‘popular’ e ‘cultura’ nos remetem ao mesmo tempo para inúmeras veredas possíveis, assim como nos obrigam ao esforço ingente de sua permanente reconceptualização ou ressemantização. E, talvez, o mais fundamental não esteja aí, mas sim, no trabalho constante de retirada de ostras e ferrugem, de retificação de desvios e derivas a que está sujeito o frágil casco de nossa consciência de representantes da cultura central. Em outras palavras, o reexame permanente de nossa prática cultural e de nossas relações com a cultura periférica, que constituem indubitavelmente uma das faces da luta ideológica de classes.

2. A Noção de Cultura Popular: suas ambigüidades

Certos usos universalistas, nas Ciências Sociais, do conceito de ‘cultura’ tendem a conotá-lo como recobrando uma realidade harmoniosa e holística, passando assim por alto ou mesmo dissimulando oposições de classe que se dão no interior de sua produção, para não falar de outras diferenciações profundas que ocorrem a nível local ou regional.

Não é fácil de imaginar como poderemos juntar numa mesma unidade cultural — a “cultura brasileira”, no caso — elementos tão díspares como um romance de Machado de Assis, uma panela de barro, um folheto de cordel, a descoberta do *meson-pi*, uma composição de Marlos Nobre, a cidade de Brasília, um aboio de vaqueiro nordestino, o avião Bandeirantes e o analista de Bagé. Não obstante, essa unidade é afirmada com veemência ou aceita tacitamente como dada. Mas, até onde a sua soldadura é na realidade, uma significação investida pela norma ideológica de um sistema de poder?

A questão não parece facilmente solucionável no plano da pesquisa empírica e das definições operacionais, por mais precisas e rigorosas que se façam. Contudo, é possível verificar que, entre os gêneros de vida extremos que subjazem a tais produtos, existem vários níveis intermediários que modulam e aproximam os pólos opostos, multiplicando as trocas, intensificando os contactos interfecundantes, e ampliando a circulação de pessoas, de bens e de mensagens. Deriva daí a imensa dificuldade em distinguir clara e rigorosamente o ‘popular’ como um segmento da cultura de uma sociedade global, e o ‘povo’ como um dos seus estratos socioculturais. Sustento, porém, a prevalência e a inclinação hegemônica do setor de elite (central) face ao setor popular (periférico ou subalterno), no conjunto da vida nacional, como sendo uma noção heurística necessária a esse tipo de estudo que aqui examino sumariamente, concepção essa que postula uma relação mediatizada dentro de uma formação social estratificada, e não, a existência de segmentos culturais isolados.

E, já que o ‘popular’ não constitui um universo cultural inteiramente isolável ou autárquico, o andamento histórico que o institui parece ocorrer a modo de contraponto, num fluxo incessante, ora intenso ora lento, que vai do popular ao erudito e deste àquele, com múltiplas intercorrências, com mútuas influências. Isso mostra claramente que, embora distintas e freqüentes vezes antagônicas, são no entanto interdependentes as opostas matrizes culturais de uma sociedade, podendo haver sucessiva ou concomitantemente equilíbrio, tensão e fratura em suas relações. (*)

Todavia, as relações de antagonismo e da aproximação entre a chamada cultura erudita ou superior (que, no título deste trabalho, chamei de ELITELORE, por simetria e isonomia) e a cultura popu-

(*) O *Quixote* é talvez a expressão mais alta dessa totalização dialética entre o ‘erudito’ e o ‘vulgar’ — pelo menos na perspectiva do momento que vai do “superior” ao “inferior” —, onde a genial imaginação de CERVANTES se realiza na escolha de um fidalgo e de um aldeão como co-protagonistas de sua narrativa, que efetua a síntese entre o cômico e o trágico, e compendia todas as sabedorias de seu tempo e de sempre.

lar (comumente dita FOLCLORE) têm atravessado um processo histórico acidentado que se denuncia na variedade conceitual e na imprecisão terminológica, freqüentes na literatura sobre o assunto, pelo fato mesmo de que é segundo os códigos da primeira que se elaboram os discursos sobre a segunda. E as seguintes oposições dão uma amostra representativa dessa oscilação:

<i>ELITELORE</i>	/	<i>FOLCLORE</i>
Cultura hegemônica	/	Cultura subalterna
Cultura dominante	/	Cultura dominada
Cultura central	/	Cultura periférica
Cultura oficial	/	Cultura marginal (minoritária, alternativa)
Cultura erudita	/	Cultura popular
Cultura superior	/	Cultura inferior
Cultura de elite	/	Cultura de massa
Alta cultura	/	Cultura vulgar (ordinária)
Cultura moderna	/	Cultura tradicional
Cultura industrial	/	Cultura camponesa
Cultura urbana	/	Cultura rural
Cultura escrita	/	Cultura oral
Cultura letrada	/	Cultura iletrada
Cultura nacional	/	Cultura local (ou regional)
Civilização	/	Cultura <i>folk</i>
	etc.	

Mas tal indecisão não se dá apenas ao nível da designação dessas realidades mutantes. De fato, tais dicotomias são homólogas àquelas que têm acompanhado persistentemente as teorias sobre as formas de organização mental e que vão pelo menos de Wundt e W. James a Piaget e Bruner ("intuitiva/racional", "pré-lógica/lógica", simbólica/hipotético-dedutiva", etc.) ou de Levy-Bruhl a Lévi-Strauss e Victor Turner ("pensamento pré-lógico/pensamento lógico", "pensamento mágico/pensamento científico", "pensamento simbólico/pensamento racional", etc.).

Entretanto, todos os esforços empreendidos até hoje no sentido de definir a noção de 'popular' ou de 'povo' têm resultado mais ou menos infrutíferos. Historiadores, folcloristas, antropólogos, etc., buscaram com afã o estabelecimento de critérios seguros para delimitar

o campo de significação dessa terminologia incerta e de seus correlatos: 'arte popular', 'cultura popular', 'folclore', etc. Mas o fruto dessa tarefa preserva a sua inconsistência tanto em relação a critérios tomados isoladamente quanto em combinações. Desses critérios, os mais freqüentemente empregados são os que se agrupam em torno do *modo de transmissão* dos padrões culturais: (a) tradição imemorial; (b) anonimato; (c) oralidade; e (d) não-escolaridade. Não é necessária muita reflexão para perceber os problemas suscitados por essa combinação de critérios que, à primeira vista, parece útil e válida. Uma segunda série deles leva em conta os *sujeitos* da atividade cultural: os produtores e os destinatários dessas criações devem pertencer às classes populares. Mais uma vez a proposta é precária. Bastaria pensar no fato de que a definição de tais classes sofre variações segundo as diversas linhas de estratificação de cada sociedade e, sobretudo, o conceito de 'classe popular' não é definível fora de suas relações com as classes não-populares. Um terceiro conjunto de critérios dar-se-ia num plano mais simbólico, sublinhando nos produtos a presença de *traços culturais arcaicos* cuja constelação revelaria personalidades etnicamente distintas. Ora, essa última proposta desemboca inevitavelmente em outros problemas não menos difíceis: em primeiro lugar, restringiria tais manifestações culturais a raras comunidades relativamente isoladas; e, em segundo lugar, estaríamos em face de dificuldades relacionadas com as noções de 'etnia' e de 'arcaico' em antropologia.

Essa criteriologia (1) é obviamente insuficiente para dar conta, com segurança, de seu objeto, e cada uma de suas séries remete a uma teoria mais ou menos explícita que, por sua vez, só recobre aspectos parciais daquilo que os especialistas concordam em chamar de 'cultura popular', mesmo sem grande unanimidade quanto aos seus referentes.

A opinião de Marcel Mauss, segundo a qual "est populaire tout ce qui n'est pas officiel", pode ser um critério operacional mas não chega a constituir uma solução; e o impasse permanece.

Por outro lado, em trabalho mais recente, no qual são compendia- dos todos os principais problemas enfrentados por uma sociologia da cultura popular (a saber: os critérios de delimitação e distinção dos níveis culturais, as correntes teóricas, os procedimentos analíticos, as funções e os sistemas etc.), tomando como ponto de partida o exame crítico de 532 títulos internacionais de ensaios, pesquisas e artigos sobre o tema, George H. LEWIS e equipe, sob os auspícios da International Sociological Association (ISA), propõe uma divisão tripartida da cultura com vistas à análise de seu objeto central (a "cultura popular" — que para ele significa o que nos últimos anos vem sendo chamado com maior freqüência de "cultura de massa"):

3. Características "ideal-típicas" das formas de cultura

3.1 Cultura "Folk"

- 3.1.1. Simples na forma
- 3.1.2. Comunicação e transmissão diretas, em duplo sentido, via tradição
- 3.1.3. Geralmente disponível a todos sem nenhum custo
- 3.1.4. Não é apropriada por ninguém (domínio público)
- 3.1.5. Anônima em sua origem
- 3.1.6. A mudança se dá mediante processos de difusão
- 3.1.7. Performance / apresentação individual
- 3.1.8. Seus produtos refletem valores do grupo
- 3.1.9. Pequena diferenciação entre produtores e consumidores
- 3.1.10. Produtores e apresentadores são amadores
- 3.1.11. O produto está orientado para o consumidor.

3.2. Cultura Popular

- 3.2.1. Moderadamente complexa na forma
- 3.2.2. Transmissão usualmente indireta, via *media* e tecnologia
- 3.2.3. O criador ou a origem são conhecidos
- 3.2.4. Com direitos autorais, patente, ou propriedade restrita
- 3.2.5. Disponível a custo moderado
- 3.2.6. Estandarizada, formalizada, múltiplas cópias ou apresentações disponíveis
- 3.2.7. Seus produtos refletem valores culturais e fórmulas tradicionais
- 3.2.8. A mudança ocorre mediante empréstimos de materiais oriundos de outras áreas
- 3.2.9. Maior ênfase na diferenciação entre produtores e consumidores através de mediadores, especialmente no setor da distribuição do produto
- 3.2.10. Produtores e mediadores são profissionais
- 3.2.11. O produto está orientado para o consumidor

3.3. Cultura de Elite

- 3.3.1. Complexidade na forma e critérios para sua apreciação
- 3.3.2. Alto nível educacional dos consumidores
- 3.3.3. Papel do patrocinador (mecenaz)
- 3.3.4. Raridade do produto e seu caráter de objeto único
- 3.3.5. Criador conhecido

- 3.3.6. Produtores percebidos como altamente qualificados
- 3.3.7. O produto é avaliado por seus pares
- 3.3.8. Produtos altamente valorizados e caros
- 3.3.9. O produto pode afirmar-se sem refletir valores culturais ou fórmulas tradicionais
- 3.3.10. Produtores e mediadores são profissionais
- 3.3.11. O produto está orientado para o criador (2)

Não é difícil constatar que essa caracterização ideal-típica em três níveis, a despeito de sua maior sofisticação, é excessivamente simétrica e utiliza critérios amplamente discutíveis. Tem, no entanto, o mérito de manifestar claramente as discriminações de classe. Não é minha intenção, porém, estender-me nesta disputa.

Volto, portanto, à constatação geral que fazia antes. Com efeito, por mais que nos esforcemos no sentido de estabelecer distinções, de modo a formular definições rigorosas do que seja 'arte ou cultura popular', dentro de linhas demarcatórias que permitam separar com precisão o que lhes pertence daquilo que cabe em outras categorias ou níveis; por mais que porfiemos nessa direção, repito, teremos poucas possibilidades de chegar a resultados consistentes e satisfatórios, por várias razões. Uma delas certamente, reside no fato de que a noção de 'cultura popular' ou de 'arte popular' recobre uma realidade viva e cambiante, cuja amplitude, cuja ausência de contornos definitivos, ultrapassa as margens impostas pelos conceitos ou pelos quadros com que tentamos fixá-la (daí que jamais tenhamos encontrado o viés que permitiria afirmar verdadeiramente aquilo que ela é). Por outro lado, a menos que o conceito se refira à cultura de uma comunidade ou de uma etnia mantida em completo isolamento, tudo o que constatarmos como produto das práticas simbólicas das classes subalternas traz em si, em geral, os traços do intercâmbio com outras fontes e, mais que isso, já nos chega impiedosamente revestido com as marcas da opressão e do medo. Com efeito, parece indubitável que uma cerâmica de Vitalino, por exemplo, seja 'popular'; não obstante, ela não seria como se apresenta se não tivesse incorporado os códigos culturais dominantes e se não tivesse se submetido às regras de mercado que comandam a circulação desse artesanato, tornando-se desse modo uma criação despojada da real fisionomia que possuem as verdadeiras condições de vida de seus produtores. Agora, os consumidores das classes privilegiadas poderão adquiri-la em vários locais de seu largo circuito e até afirmar mais ou menos ingenuamente: "que lindo! que originalidade!", pois esse produto já não infundirá nenhum temor e fará as delícias de colecionadores e folcloristas.

Eis por que, nesse sentido, a categoria de "autêntico" e, a sua oposta, a de "espúrio", quando ajuntadas à cultura popular ou a qualquer outra, não parecem acrescentar grande ajuda à sua compreensão.

Tomemos, para exemplificar, o caso da literatura de folhetos — de que o Nordeste constitui a sua principal matriz criativa e de que a cidade de Juazeiro do Norte, no Ceará, foi durante muito tempo um dos maiores centros de sua produção, possuindo ainda hoje a gráfica mais antiga desse circuito criativo: pertenceu a Leandro Gomes de Barros, passou para João Martins de Athayde e foi adquirida por José Bernardo da Silva (todos os três poetas populares e editores), cujas filhas e netos mantiveram-na por muitos anos em atividade até ser adquirida com recursos públicos e transformada em cooperativa dos poetas populares, sem descontinuar o seu trabalho —; este exemplo de expressão, da cultura popular só por si já suscita inúmeros problemas, entre os quais o de sua denominação mais corrente nos dias atuais: *Literatura de Cordel*.

CÂMARA CASCUDO, que escreveu excelentes ensaios sobre o assunto, não chega a registrar esse nome. Nas pegadas do velho folclorista francês, Paul SÉBILLOT, ele prefere a expressão 'literatura oral', que é contraditória em seus próprios termos (3): É verdade que CASCUDO propõe também outro termo mais geral — 'Literatura do Povo' — que, segundo ele, comportaria os seguintes gêneros: a *literatura oral* (sendo esta anônima, transmitida verbalmente e composta de contos de fada, facécias, anedotas, adivinhas, casos, autos cantados e declamados, desafios); a *literatura popular* (esta é impressa, tendo ou não autores identificáveis, e constituída pelos folhetos populares em verso — pode-se ver que a caracterização desse segundo gênero corresponde ao que hoje convencionou-se chamar de 'literatura de cordel' -); e a *literatura tradicional* (é a que recebemos impressa há séculos e é mantida pelas reimpressões brasileiras depois de 1840 — as grandes novelas de cavalaria e outras) (4). Mas o próprio CASCUDO, em inúmeras passagens de suas obras a esse respeito, usa genericamente a denominação 'literatura oral'. Por outro lado, esta classificação em três gêneros levanta mais problemas do que os resolve ou esclarece. Desde logo, qual é a diferença entre 'literatura do povo' e 'literatura popular'? Quais os limites semânticos do termo "tradicional" no terceiro gênero? Como é fácil de ver, as distinções acima propostas não se sustentam firmemente. De todo modo, a expressão 'Literatura de Cordel' já era usada por Theóphilo BRAGA em 1881. E o mesmo CASCUDO aproxima o seu estudo citado da obra clássica de Charles NISARD (5), que não trata especificamente das novelas tradicionais, mas antes, constitui uma verdadeira *suma* de toda a produção de "colportage" francesa, a qual incluía: almanaques, ciências ocultas, facécias, catecismos, discursos fúnebres e ser-

mões burlescos, religião e moral, hagiografia, epistolários, romances, novelas, contos, etc. Diga-se de passagem que ao examinar-se a publicidade incluída nas capas de velhos folhetos de Leandro Gomes de Barros, do início do século, constata-se uma variedade semelhante, o que faz supor certa diversidade do interesse popular; e ainda hoje percebe-se alguma multiplicidade de assuntos, conforme se pode verificar, por exemplo, pela produção da ex-Tipografia São Francisco (que pertenceu ao poeta José Bernardo da Silva), em Juazeiro do Norte. Lembro finalmente que MENÉNDEZ Y PELAYO chamava esses folhetos de "romances de ciegos", e o nosso Sílvio ROMERO, de "literatura ambulante e de cordel" (1888). Mas não é este por certo o lugar mais adequado para a discussão do significado mais profundo dessa indecisão terminológica.

Como quer que seja, importa assinalar desde logo que toda essa ambigüidade que venho sublinhando é um dado fundamental que percorre todos os níveis das relações entre cultura erudita e cultura popular, e que expressa no plano das práticas significantes as diferenciações sócio-econômicas de uma sociedade fortemente hierarquizada. Assim, os estudos que incluem as produções culturais das camadas populares como objeto de análise podem ser divididos em duas tendências maiores quanto à interpretação da origem dessas criações. Uma delas, a mais numerosa, vê nesses produtos a vulgarização de um saber erudito que é assim levado ao povo. A outra visualiza nas relações elite/povo justamente o movimento inverso: é a cultura erudita que se apropria das fontes populares, recriando-as ao gosto e segundo os códigos das classes "cultas" (dominantes). Os exemplos nas duas direções são numerosos, mas parece mais forte o movimento no sentido assinalado pela segunda tendência. Chamo ainda a atenção para o fato de que os especialistas costumam qualificar esses dois fluxos como "descendente" e "ascendente", respectivamente — termos que de si já revelam a imagem da estrutura social hierarquizada em que ocorrem tais processos.

Nessa mesma ordem de considerações, outro fato curioso está em que na elaboração da História da Literatura erudita — penso aqui, por exemplo, na portuguesa, espanhola ou francesa, que conheço melhor —, de modo geral, os autores dedicam os primeiros capítulos, até mais ou menos os séculos XV e XVI, à tradição oral, à cultura popular, às canções de gesta, ao romanceiro, ao teatro popular etc., de que Gil Vicente é o grande representante por situar-se justo na confluência histórica que faz a ponte entre as "duas" literaturas, convencionalmente ditas vulgar e culta (6). Daí em diante, o silêncio se instala e o processo de excludência realiza a sua operação. Sobretudo a partir do século XIX, não obstante a voga romântica de abeberar-se declaradamente em fontes populares do passado, fixaram-se duas vertentes:

uma "cultura" ou dominante (considerada como a literatura nacional) e outra popular ou periférica (tida como *folclore*) (7). Sem nenhuma pretensão de sugerir uma explicação *passé-partout*, parece válido propor a hipótese de que essa diferenciação progressiva, desde o Renascimento, seguiu em correlação às transformações históricas que promoveram a formação das modernas sociedades de classe e a emergência da produção de tipo capitalista. No caso brasileiro, o processo não se deu exatamente segundo o mesmo perfil. Como não tivemos Idade Média, pois que surgimos culturalmente como produto da expansão colonial de um estado que, no início dos tempos modernos, já estava formado, nossos manuais de história literária simplesmente desconhecem as criações das classes subalternas; e, como é só no século passado que essa história começa a ser escrita, ela já se faz sob o signo da dicotomia "culto/vulgar". Desse modo, nossos especialistas dessa área — de que Silvio ROMERO é um exemplo paradigmático — realizaram uma tarefa dupla cujos componentes são nitidamente diferenciados, ou simplesmente "desconheceram" o outro pólo criativo das nossas produções simbólicas (8).

Para resumir toda essa discussão, cito os versos do poeta popular português, António Aleixo, que merecem todo destaque pela finura de sua observação:

"Tu não tens valor nenhum,
Andas debaixo dos pés,
Até que apareça algum
Doutor que diga quem és". (9)

4. *As Relações entre cultura erudita e cultura popular*

Esta segunda parte deste trabalho intenta ser breve e ater-se tão somente aos aspectos que me parecem fundamentais à questão de que me ocupo. Talvez até porque por excesso de esquematismo, particularmente em sua forma mais ou menos dogmática (10) que se prende, na verdade, a duas ordens de razões. De um lado, a minha intenção de simplesmente enunciar algumas teses ou hipóteses básicas com que venho trabalhando; daí o seu estilo sumário e esquemático. E de outro, o fato de que a minha posição provisória decorre, conforme já afirmei anteriormente, de uma pesquisa ainda hesitante que venho desenvolvendo em torno de comportamentos e de suas expressões simbólicas, em classes subalternas, especialmente — mas não exclusivamente — no terreno da religião popular e das práticas narrativas. Evitarei, portanto, estender desnecessariamente as minhas considerações ou apresentar uma exemplificação que pudesse fornecer a apa-

rência de uma comprovação, visto que o objetivo primordial deste texto é de propor agora, resumidamente, meus pontos de partida. Lanço, pois, minhas hipóteses de trabalho, não como verdades inexpugnáveis ou definitivas, mas com intenção de suscitar a pesquisa e provocar o debate de onde poderá surgir algum esclarecimento. Assim, passo diretamente à primeira delas.

4.1. Marx afirmava: "aquilo que é um progresso em consciência é também um progresso em conhecimento". Mas seria bom não esquecer que nem sempre o inverso se dá. Ora, na sua versão positivista dominante, a racionalidade que se expressa nas ciências e nas técnicas contemporâneas constitui a forma privilegiada de autoconsciência da matriz social burguesa do capitalismo industrial. Além disso, um dos efeitos mais profundos e mais arraigados de sua dimensão ideológica é a ilusão iluminista segundo a qual este *logos* é tomado como a suprema e definitiva realização do espírito humano e, como tal, contraposto a outras formas de consciência ou de saber, tidas como menores, inanes, mágicas, ineficazes, as quais mantiveram por muito tempo a mente humana no obscurantismo de crenças e superstições alienantes. E não é difícil constatar que ainda hoje essa caracterização se presta a definir as concepções das classes oprimidas ou dos "excluídos da história".

Não obstante, eu gostaria de formular a questão de outro modo. Com efeito, se eu quisesse falar de uma maneira um tanto cartesiana, eu diria muito simplesmente (e nisto reside o núcleo de minha primeira hipótese): *o mito constitui o lugar de onde se anuncia a forma de consciência das classes subalternas, do mesmo modo que a ideologia constitui o espaço de onde se manifesta a racionalidade dominante ou o discurso erudito*. Recordo, desde logo, que tomo aqui o termo "mito" (*m y t h o s*) na sua significação original ou etimológica: no grego clássico, ele designa uma palavra formulada, quer se trate de uma narrativa, de um diálogo ou do anúncio de um projeto. Assim, o mito guarda relações muito próximas com a utopia, tanto progressiva quanto regressiva, enquanto que a ideologia mantém análogas relações com a ciência. Em outros termos, as produções simbólicas das classes subalternas — de que a Literatura de Cordel representa um caso particular — tendem a operar sobre uma isotopia mítica, ao passo que o discurso científico a seu respeito tende a operar sobre a isotopia do ideológico. Nessa espécie de homologia está contido o fulcro desta hipótese.

Contudo, é óbvio que as coisas não são tão simétricas ou separadas quanto parece insinuar a minha proposição. De fato, num certo sentido, as ciências podem chegar a constituir a forma contemporânea do mito e de suas promessas utópicas. Além disso, as suposições epistemológicas em que se baseia a atividade científica possuem evidentes

raízes míticas. Por outro lado, Mannheim já observara que “o elemento comum e, enfim, essencial, dos conceitos de ideologia e de utopia está em que ambos implicam a possibilidade de falsa consciência. (11) (...) Os dois conceitos contêm o imperativo de que cada idéia deve ser submetida à prova, e só aceita quando congruente com a realidade. Entrementes, porém, a nossa concepção de realidade foi, por sua vez, revista e questionada. Todos os grupos e classes contendoras da sociedade procuram essa realidade em seus pensamentos e atos, e não é de admirar que ela se afigure diferente a cada um”. (12)

Na verdade, entendo esses processos — o mítico e o ideológico — como os pólos de uma relação dialética mais ampla, que de outra forma não se deixaria explicar. Em suma, o mito consiste numa como metáfora da história da espécie humana no seu esforço incessante de auto-compreensão, e deve ser interpretado como princípio dinâmico que subverte permanentemente o quadro rígido do ideológico, com o qual, no entanto, ele se mantém relacionado. (13) Ou, enfim, poder-se-ia aceitar talvez como a mais correta a definição poética que dele forjou Fernando Pessoa:

“O mito é o nada que é tudo”.

O desdobramento dessa tese me levaria, acredito, à minha segunda hipótese, a qual tentará apanhar mais especificamente o modo pelo qual se dá, na prática social, a relação entre essas duas modalidades de consciência, ou, em outras palavras, a relação entre o que chamei de ‘elitelore’ e o ‘folclore’.

4.2. A cultura que se quer hegemônica, por sua própria posição, tende a não permitir concorrentes, tende a eliminá-los ou a universalizar-se impondo padrões e códigos exclusivos. De fato, as chamadas elites culturais (ou mais claramente: alguns segmentos das classes dominantes) apresentam em geral pouca tolerância com relação às manifestações da cultura subalterna, visto que pressentem mais ou menos intuitivamente ou por “instinto” de dominação que a simples existência de uma cultura popular, diversa e não-submetida, representa um modo de impugnação, potencialmente perigoso, de sua própria cultura.

Eis por que, em face das produções da cultura do povo, tudo se passa como se os grupos dominantes adotassem, inconsciente ou deliberadamente, uma estratégia que segue um percurso de três etapas, comportando cada uma delas, respectivamente, um dos três processos seguintes:

- (i) Uma operação ideológico-repressiva;
- (ii) Uma operação ideológico-científica; e
- (iii) Uma operação ideológico-econômica.

Antes de passar a um breve exame de cada uma das etapas dessa estratégia, seria bom lembrar que esse percurso não ocorre necessariamente de forma linear, como parece sugerir o esquematismo de minha hipótese. Na realidade, podem ocorrer superposições de etapas ou operações simultâneas. Por outro lado, posto que submetida a esse processo de dominação, a cultura subalterna ou periférica termina em geral por afirmar-se, dialeticamente, como modo de impugnação da cultura central. Ou seja, em seu aparente conformismo ou alienação — conforme a versão dos intelectuais (esses “funcionários da ideologia”, como dizia Gramsci), que nisso projetam os seus anseios e contradições, quando se espantam por não encontrar nela formas explícitas de revolta ou mesmo de manifestação política —, a cultura periférica é, num nível mais profundo, verdadeiramente transformadora, conseguindo resistir a opressão e à destruição, e preservando-se, assim, como modalidade alternativa de consciência (o mito).

Mas voltemos ao exame das três fases do processo de dominação cultural, que, evidentemente, está articulado de maneira orgânica com as demais esferas da vida social:

4.1.1. Num primeiro momento — o da *rejeição* —, a cultura popular é encarada como “delito” ou “desordem”, e contra ela são acionados os aparelhos repressivos, especialmente a polícia e o fisco, os quais executam a tarefa de dificultar e mesmo impedir o crescimento de suas manifestações. Entretanto, paradoxalmente, e com muita frequência, essa operação ideológico-repressiva provoca um efeito de reforço em virtude da reação de resistência que tende a produzir ou assegurar a identidade e a sobrevivência dos grupos oprimidos ou excluídos. O exemplo das chamadas religiões afro-brasileiras é, nesse sentido, bastante significativo; assim como, na mesma ordem de fenômenos, os conhecidos movimentos sociais inspirados no catolicismo popular: Juazeiro, Canudos, Contestado (14), para só citar os mais famosos.

4.1.2. Num segundo momento — o da *domesticação* —, entra em ação a segunda tropa de assalto de que dispõem as classes dominantes na sua luta ideológica contra a cultura subalterna. É usado agora o aparelho científico, ou seja, a cultura popular é aqui tomada como *objeto de conhecimento*, isto é, um *vivido* se transforma num *conhecido*, se desvanece num saber, mediante a razão analítica em sua universalidade abstrata. (Não era, pois, sem motivo o espanto de Roger Bastide ao constatar que o *Folklore* havia se tornado uma ciência

no momento em que começava a desaparecer no Ocidente). Ora, um saber racional se institui por um ato de poder. Assim, os grupos de especialistas (sociólogos, antropólogos, cientistas políticos, folcloristas, mitólogos, psicanalistas, semiólogos etc.) iniciam então sua operação de exorcismo, de assepsia e de depuração: a saber, separam cuidadosamente os componentes perigosos (15) daqueles meramente figurativos e pitorescos. Daí resultam em geral os registros, as conceptualizações, as tipologias, as interpretações, os modelos e teorias. Nessa segunda etapa, portanto, a violência e a repressão se dissimulam e já não se exercem diretamente; tornam-se uma forma refinada e sutil de dominação, isto é, a dominação simbólica.

4.1.3. Finalmente, vem o terceiro momento — o da *recuperação* —, que é constituído pelo trabalho conjunto de aparelhos ideológicos (escola, meios de comunicação de massa etc.) e da indústria cultural inclusiva. Tais aparelhos e sistemas produtivos transformam as manifestações culturais das classes subalternas em itens codificados de museus e exposições, em mercadoria exótica para consumo turístico, em instrumento ideológico de inculcação pedagógica etc. É com esta última fase da estratégia global de dominação que o processo de “folclorização” da cultura popular adquire toda a sua significação. (16)

Mas como a vida social em sua concretude é história e ação dialética, é possível encarar um quarto momento, no qual as classes exploradas reincorporam os materiais da cultura de elite e, juntamente com seus próprios produtos, elaboram novas formas de expressão simbólica, segundo uma combinatória de seus próprios códigos com os códigos impostos, tudo isso dentro dos horizontes de consciência que alcançam as suas práticas. O que, por sua vez, chega a influenciar poderosamente o campo cultural das classes dominantes e garantem assim a continuidade desse processo. (17) É claro, portanto, que nenhum dos momentos que assinalei possui o estatuto de primeiro ou derradeiro, em grau absoluto. Apenas pretendi fixar analiticamente um corte na diacronia a fim de poder formular a hipótese das três etapas, como momentos efêmeros de um movimento de totalização histórica que não cessa e que abarca os liames dessas polarizações culturais antagônicas.

NOTAS

1. Excetuada a literatura clássica sobre os problemas de definição e classificação desses materiais, existem alguns ensaios que discutem a questão e buscam reconstituir a história do conceito: CUISENIER, J.: “Art Populaire”, *Encyclopaedia Universalis*, Pa-

ris, 1975, v. 13 pp. 336-9; o excelente capítulo de MAGET, Marcel: "Problèmes d'Ethnographie Européenne" in: POIRIER, Jean (dir.): *Ethnologie Générale*. "Enciclopédia de la Pléiade". Paris: Gallimard, 1968, pp. 1247-1338; ALMEIDA, Renato: *Inteligência do folclore*. Rio: Livros de Portugal, 1957; SOUZA BARROS: *Arte, Folclore, Subdesenvolvimento*. Rio: Civil. Brasil./MEC, 1977; etc. Obviamente não examinei no corpo do texto todas as discussões e critérios que essa questão tem suscitado entre os especialistas, nem as fontes bibliográficas indicadas acima esgotam o assunto. Acrescento, pois, mais algumas observações, e para tanto apoio-me em recente obra de agudo espírito analítico e crítico que François-André ISAMBERT publicou: *Le Sens du Sacré* (fête et religion populaire), Paris: Minuit, 1982. Com efeito, nessa obra rica e fecunda, o autor examina essa problemática num tópico sugestivamente intitulado "Um vocabulário incerto", no qual repassa sucintamente as principais posições assumidas em diferentes momentos do pensamento sociológico francês. De início, ele utiliza a reflexão sobre 'cultura popular' de um sociólogo suíço atual que observa que costumamos designar com esse termo ora a cultura que qualifica classes sociais "subalternas", ora aquela cujos atores são assinalados "por sua posição periférica na organização especial da sociedade e que caracteriza o seu enraizamento num território dado, assim como a sua memória coletiva, frequentemente apoiada em especificidades linguísticas e religiosas" (Cf.: Christian L. D'Epinaey et alii, "Persistence de la culture populaire dans les sociétés industrielles avancées", *Revue Française de Sociologie*, 1982 (1), p. 87). Em seguida, lembrando que há muito tempo a etnologia vem se debatendo com o sentido que deve ser atribuído a esse termo que delimita o próprio campo do folclore, em função mesmo do caráter diferenciador do vocábulo 'popular', ele cita SÉBILLOT que já escrevia em 1886: "A separação entre a literatura do povo e a dos espíritos cultos se fez à medida que uns evoluíam rumo à civilização, enquanto os outros apenas seguiam esse movimento de longe... Quanto maior era a cultura, maior também se tornava o espaço que os separava." ("Le Folklore, les traditions populaires et l'ethnographie légendaire", *Revue d'Anthropologie*, n.º 22, 15 abril 1886, p. 292). Essa idéia será retomada por SAINTYVES, em seu *Manual de Folklore*: "O folclore não ocupa um lugar entre os povos primitivos já que estes possuem apenas uma cultura elementar". (Paris: E. Nourry, 1936, p. 32). Ao que ISAMBERT acrescenta este comentário: conforme se vê, essa oposição entre povo e não-povo se faz não só segundo um critério cultural, mas ainda segundo uma superposição das culturas; a saber, impregnados ainda de juízos de valor consoante os quais o que é popular é grosseiro, os folcloristas vêem aí aquilo

que é *menos* culto. Dessa forma, a porta fica aberta a todas as assimilações do povo à *infância* e ao *primitivo*, concepção que se apodera ainda de nossos contemporâneos. Contudo, esse critério de estratificação é praticamente abandonado, pois que, para SAINTYVES como para SEBILLOT, termos como 'instruído', 'cultivado', 'erudito' permitem uma referência à instrução que acarreta uma mentalidade, a qual, enfim, é para eles mais importante do que a pertinência a uma classe social: "Numa palavra, o folclore é o conhecimento da cultura do grande número por oposição à cultura das pessoas instruídas, numa nação civilizada". (SAINTYVES. *op. cit.*, p. 35). Quanto à palavra 'erudito', ela designa menos frequentemente as pessoas que participam de determinada atividade cultural do que a base sobre a qual esta é produzida. Depois, ISAMBERT recorda a posição de Marcel MAUSS e os questionamentos apresentados por Jean CUISENIER sobre a incerteza e as ambigüidades do conceito de 'popular' enquanto qualificador de determinadas formas de arte, religião ou cultura. E, finalmente, ele menciona a tomada de posição de VARAGNAC, sessenta anos após SEBILLOT, quando tenta cortar o nó górdio dessa questão rejeitando as suas dimensões 'popular' e 'tradicional': "Não se pode definir corretamente o folclore, nem por seu caráter popular, nem por seu caráter tradicional. Existem folclore não populares. Existem, igualmente, tradições não folclóricas: todas essas que são adquiridas pelas culturas superiores." (Cf. *Civilisation Traditionnelle et Genres de Vie*, Paris: Albin Michel, 1948, p. 22). Portanto, o objeto do folclore pareceria assim poder se definir pela dissociação entre povo e tradição, posto que para VARAGNAC "o folclore é constituído por crenças coletivas sem doutrina, por práticas coletivas sem teoria." (cf. *Définition du Folklore*, Paris: Société d'Éditions Géographiques, Maritimes et Coloniales, 1938, p. 18). François-André ISAMBERT prolonga seus reparos críticos a esse respeito (cf. *op. cit.* pp. 27-35) e desse modo pode-se constatar que a questão permanece aberta e sem perspectiva de solução satisfatória imediata.

2. Cf. "The Sociology of Popular Culture", *Current Sociology*, 26, n.º 3, 1978. pp. 16-17.
3. Antropólogos voltados para a análise de mitos e especialistas em semiologia da narrativa têm sugerido ultimamente como mais adequado o termo 'literatura étnica'. (Cr. sobre o assunto o texto esclarecedor de A. J. GREIMAS: "La Littérature Éthnique", em seu livro: *Sémiotique et Sciences Sociales*, Paris: Seuil, 1976. pp. 189-216). Para mim, no entanto, perdura a contradição, acrescida de novas dificuldades.

4. CÂMARA CASCUDO, Luís da: *Cinco Livros do Povo — introdução ao estudo da novelística no Brasil*, Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953, pp. 10-13. Em trabalho anterior, ele sustentava: “a literatura oral é essencialmente a novelística” (cf.: *Literatura Oral*, vol. VI da *História da Literatura Brasileira*, dirigida por Alvaro LINS, Rio de Janeiro: J. Olympio, p. 12, 1952).
5. Ver: *Histoire des Livres Populaires ou de la Littérature du Colportage*, Paris: Maisonneuve & Larose, 1962 (que reproduz a 2.ª edição de 1864, os dois volumes originais num só).
6. Renato ALMEIDA fala num contínuo erudito-popular no que concerne ao período medieval, quando “a poética, a música e a novelística erudita e popular se mesclaram indissolúvelmente”, de modo que “o estudo das tradições populares se perde na história das literaturas” (*op. cit.*, p. 63). Mais uma vez vemos aí ressurgir a ambigüidade conceitual: “as tradições populares” de um lado e “as literaturas” de outro. François RABELAIS representaria para a literatura francesa o que Gil VICENTE e CERVANTES são para a portuguesa e a espanhola, respectivamente. É preciso que se diga, contudo, que RABELAIS é talvez o mais próximo do popular, tendo mesmo chegado a publicar vários folhetos faceciosos e almanaques. (Ver a esse respeito o grande estudo de Mikhail BAKHTINE: *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris: Gallimard, 1978).
7. CÂMARA CASCUDO comenta essa recusa ou discriminação do popular por parte dos representantes da tradição letrada: “A cultura popular está aguardando ainda a verificação e exposição de suas riquezas, o mundo obscuro de sua antigüidade e desmesurada projeção através do tempo. (...) As cinco novelas que estudei fixam a simpatia do povo pelo assunto tratado há tantos séculos. Nenhum cronista, poeta, historiador, ensaísta conseguiu essa simpatia popular através do tempo. Nenhum resistiu tanto e se manteve na predileção exclusivamente popular, negado pelo letrado, esquecido pelo professor, ironizado pelo viajante que encontrava nessa leitura um índice pejorativo de gosto e de atraso cultural”. (cf. *Cinco Livros do Povo*, *op. cit.*, p. 33).

Em sua obra sobre literatura proletária na França da Idade Média ao século XX, Michel RAGON afirma com mais força esse contraste quando diz que tal história “deve pois ser concebida como a história de uma literatura desconhecida, de uma literatura olvidada imediatamente após seu aparecimento, de uma literatura desprezada, de uma literatura que não é considerada como literatura (grifado por mim), de uma literatura estranhamente condenada — tanto pelos sistemas capitalistas quanto socialistas — a permanecer marginal.” (cf. *Histoire de la Littérature Proletarienne en France* —

littérature ouvrière, littérature paysanne, littérature d'expression populaire, Paris: Albin Michel, p. 26, 1974).

Evidentemente, essa atitude discriminadora ou de recusa em relação ao popular não se restringe ao campo da literatura, pois que tende a cobrir toda a extensão de suas práticas culturais. Um exemplo ilustrativo: costumamos designar genericamente com o termo "bonecos" certos trabalhos, elaborados por artistas populares, em barro, madeira ou pedra. Tal termo os conota pejorativamente, operando uma redução valorativa ou uma infantilização (mesmo quando eles possuem estatura considerável!). É significativo observar que trabalhos semelhantes, quando produzidos por artistas pertencentes ou vinculados aos circuitos da cultura central, sejam simplesmente apontados como 'esculturas'. Estranhamente, o inverso desse processo semântico pode ser detectado no termo 'artesanal' quando usado metaforicamente para qualificar de maneira positiva uma obra (um livro de poemas, por exemplo) que resulta de longo e cuidadoso trabalho de elaboração.

Fenômeno semelhante ocorre em relação ao nosso léxico: recusamos ou evacuamos para a periferia da vida social aquele vocabulário que não ousamos empregar em público ou em situações mais rigidamente reguladas pelas normas de etiqueta dominantes, exceto naturalmente em circunstâncias explosivas, quando afloram impulsos socialmente recalcados. Nosso cotidiano, porém, está povoado por tais palavras e expressões que, sintomaticamente, categorizamos como "termos populares", "palavrões", "termos chulos" etc. Daí resulta outra dicotomia que se manifesta na produção dos dicionários: uns, sisudos ou "normais", chamados simplesmente "dicionário da língua", e os outros, geralmente intitulados "vocabulário de termos populares". Eis aí mais um dentre inúmeros exemplos da *distinção* que provém da hierarquização social das práticas significantes.

8. Mesmo aqueles textos que pretendem introduzir uma interpretação marxista de nossa literatura em seu processo histórico, como o de Nelson W. SODRÊ, correm uma cortina de silêncio em torno do assunto (cf.: *História da Literatura Brasileira — seus fundamentos econômicos*, Rio: Civilização Brasileira, 6.ª ed., 1976). Duas exceções devem ser mencionadas: a *História da Literatura Brasileira*, dirigida por Álvaro LINS que incluiu o volume de CAMARA CASCUDO sobre a "Literatura Oral"; e a *Literatura no Brasil*, sob a direção de Afrânio COUTINHO, que contém um curto capítulo de 11 páginas, em seu vol. I, tomo 1, sobre "O Folclore" (Rio: Edit. Sul Americana, 1955), também da autoria de CASCUDO; o que faz supor que eles aí comparecem em virtude do prestígio pessoal do conhecido folclorista.

9. Apud GUERREIRO, M. Viegas: *Para a História da Literatura Popular Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, p. 24, 1978.
10. Mas nisso não excede, por exemplo, a Lévi-Strauss quando coloca no início de seu empreendimento a afirmação de que um mito é percebido como mito por todo leitor no mundo inteiro. Observe-se além disso a fetichização da escrita quando ele se refere a "leitor", o que, evidentemente, se contrapõe às culturas da oralidade-audibilidade onde provavelmente o mito se origina.
11. Cf.: *Ideologie und Utopie*, 3.^a ed., Frankfurt, p. 53, 1965. (Estou citando conforme GABEL, Joseph: "Conscience Utopique et Fausse Conscience", in: *Le Discours Utopique*, Colloque de Cerisy, coll. 10/18. Paris: UGE, p. 37, 1978, o qual afirma que esta frase falta nas traduções).
12. Cf.: *Ideologia e Utopia*. Porto Alegre: Ed. Globo, p. 91, 1956.
13. Ver a esse respeito: GOMES DA SILVA, J. C.: "Mythe et Idéologie", *L'Homme* (Revue Franç. d'Antrop), Paris, t. XVI(4) 49-75, 1976.
14. É interessante ressaltar aqui que, neste movimento, o corpo de elite dos combatentes se auto denominava "Os Doze Pares de França" (só que era constituído de 24 membros em virtude da isotopia do termo 'pares'); tais líderes identificavam sua missão como "a guerra de Carlos Magno" que, segundo eles, completava mil anos e assim era chegado o tempo para a Guerra de São Sebastião (Cf. MONTEIRO, Duglas T.: *Os Errantes do Novo Século*. São Paulo: Duas cidades, 1974). Tudo indica também que — mas a pesquisa que empreendo neste momento ainda não me fornece a sua confirmação —, entre os seguidores de José Lourenço, no Caldeirão, no Cariri cearense, havia o mesmo fenômeno dos "Doze Pares de França". Não é difícil pois relacionar esse fato com a mesma matriz que gerou o ciclo cavaleiresco de nossa Literatura de Cordel.
15. Na opinião de Eduardo HOORNAERT (que deve tê-los retirado de Michel de CERTEAU: "Une géographie de l'éliminé" in: *La culture au Pluriel*, Coll. 10/18. Paris: UGE, pp. 79-85, 1973) são três esses elementos perigosos sistematicamente retirados pela repressão: a sexualidade, a violência e o caráter de infância ou de espontaneidade e suas indagações (Cf.: sua entrevista in: Ivan Maurício, Marcos Cirano e Ricardo de Almeida: *Arte Popular e Dominação — O caso de Pernambuco 1961-1977*. Recife: Alternativa, 1978). Este último elemento, no meu entender formulado imprecisamente por HOORNAERT, poderia ser subsumido na categoria do mito enquanto anúncio direto de uma fala sobre eventos primordiais ou fundadores do ser.
16. Estava eu a concluir este texto quando me ocorreu a idéia de uma possível analogia entre as três etapas de minha hipótese acerca das relações entre "elitelore" e "folclore" e as três fases do programa

da FUNAI em relação ao índio: "atração, pacificação e integração" — conceitos cuja aparente inocência oculta a violência e o autoritarismo dessa relação.

17. Fazendo um reparo complementar à conhecida afirmação de MARX segundo a qual as idéias da classe dominante são as idéias dominantes de uma época, SARTRE observava: "quando a classe ascendente toma consciência de si mesma, essa tomada de consciência age a distância sobre os intelectuais e desagrega as idéias em suas cabeças". (Cf. *Critique de la Raison Dialectique*. Paris: Gallimard, 1960, t. I, p. 23).