

NOTA

Um livro com esse escopo está inevitavelmente abarrotado de nomes e termos técnicos. Avisa-se o leitor que encontrará no índice remissivo, que também traz um glossário, breves detalhes biográficos sobre pessoas mencionadas no texto. Muitas referências apresentadas nas notas estão abreviadas; vêm citadas na íntegra na bibliografia. Exceto indicação em contrário, as traduções são minhas.

PRÓLOGO



O objetivo deste livro é descrever e interpretar a cultura popular dos inícios da Europa moderna. “Cultura” é uma palavra imprecisa, com muitas definições concorrentes; a minha definição é a de “um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados”.¹ A cultura nessa acepção faz parte de todo um modo de vida, mas não é idêntica a ele. Quanto à cultura popular, talvez seja melhor de início defini-la negativamente como uma cultura não oficial, a cultura da não elite, das “classes subalternas”, como chamou-as Gramsci.² No caso dos inícios da Europa moderna, a não elite era todo um conjunto de grupos sociais mais ou menos definidos, entre os quais destacavam-se os artesãos e os camponeses. Portanto uso a expressão “artesãos e camponeses” (ou “povo comum”) para sintetizar o conjunto da não elite, incluindo mulheres, crianças, pastores, marinheiros, mendigos e os demais grupos sociais (as variações culturais dentro desses grupos estão discutidas no capítulo 2).

Para descobrir as atitudes e valores dos artesãos e camponeses é necessário alterar as abordagens tradicionais da história da cultura, desenvolvidas por homens como Jacob Burckhardt, Aby Warburg e Johan Huizinga, e recorrer a conceitos e métodos de outras disciplinas. A disciplina a que se recorre naturalmente é a do folclore, visto que os folcloristas estão interessados principalmente no “povo” (*the folk*), em tradições orais e rituais. Boa parte do material a ser discutido neste livro tem sido estudada há muito tempo por especialistas no folclore europeu.³ Parte tem sido estudada por críticos literários; sua ênfase nas convenções dos gêneros literários e sua sensibilidade à lingua-

gem dão-lhes um discernimento que o historiador da cultura não pode dispensar.⁴ Apesar das diferenças evidentes entre a cultura dos azandes ou dos bororós e a cultura dos artesãos de Florença ou dos camponeses do Languedoc, o historiador da Europa pré-industrial pode aprender muito com os antropólogos sociais. Em primeiro lugar, os antropólogos dedicam-se a entender o conjunto de uma sociedade estranha a partir de seus próprios termos, ao passo que os historiadores, até recentemente, tendiam a restringir seu interesse às classes superiores. Em segundo lugar, os antropólogos não param quando descobrem a visão do agente sobre o significado de sua ação, mas avançam para estudar as funções sociais dos mitos, imagens e rituais.⁵

O período abarcado por este livro vai, aproximadamente, de 1500 a 1800. Em outras palavras, corresponde ao que os historiadores muitas vezes chamam de “inícios do período moderno”, mesmo quando negam sua modernidade. A área em discussão é o conjunto da Europa, da Noruega à Sicília, da Irlanda aos Urais. Essas opções necessitam, talvez, de algumas palavras de explicação.

Originalmente concebido como um estudo regional, este livro se converteu numa tentativa de síntese. Dadas as dimensões do assunto, é óbvio que não se pretendeu nenhum tipo de cobertura abrangente; o livro é antes uma série de nove ensaios sobre temas centrais, ligados entre si, relativos ao código da cultura popular, e não tanto a mensagens individuais, e apresenta uma descrição simplificada das questões recorrentes e das principais tendências. A escolha de um assunto tão vasto tem sérios inconvenientes, e o mais evidente é o fato de que não se pôde estudar nenhuma região em detalhe e profundidade. Também foi preciso ser impressionista, renunciar a certas abordagens quantitativas promissoras, pois as fontes não eram suficientemente homogêneas ao longo desses grandes períodos de espaço e tempo para poderem ser exploradas dessa maneira.⁶ Mas há vantagens compensadoras. Na história da cultura popular existem problemas recorrentes que precisam ser discutidos a um nível mais geral do que o da região — problemas de definição, explicações de transformações e, o mais evidente, a

importância e os limites da própria variação regional. Enquanto os estudos locais ressaltam acertadamente essas variações, meu propósito é complementá-los, tentando reunir os fragmentos e vê-los como um todo, como um sistema de partes inter-relacionadas. Espero que este pequeno mapa de um imenso território ajude a orientar futuros exploradores, mas também escrevi tendo em mente o leitor comum; um estudo sobre a cultura popular é algo que jamais pode ser esotérico.

Os anos entre 1500 e 1800 foram escolhidos por constituírem um período suficientemente longo para revelar as tendências menos visíveis e por serem os séculos com melhor documentação sobre a história da Europa pré-industrial. A longo prazo, a imprensa solapou a cultura oral tradicional; mas, nesse processo, também registrou grande parte dela, tornando conveniente começar quando os primeiros folhetos e brochuras estavam saindo do prelo. O livro termina no final do século XVIII devido às enormes transformações culturais empreendidas pela industrialização, embora tais transformações não tivessem afetado toda a Europa igualmente em 1800. Em consequência da industrialização, temos de fazer um esforço considerável de imaginação antes de conseguirmos penetrar nas atitudes e valores dos artesãos e camponeses dos inícios da Europa moderna (se é que isso é possível). Deixemos de lado a televisão, o rádio e o cinema, que padronizaram os vernáculos da Europa na memória dos vivos, para não citar transformações menos óbvias, mas talvez mais profundas. Deixemos de lado as estradas de ferro, que provavelmente contribuíram até mais do que o serviço militar obrigatório e a propaganda governamental para corromper a cultura específica de cada província e para converter as regiões em nações. Deixemos de lado a educação e alfabetização universais, a consciência de classe e o nacionalismo. Deixemos de lado a moderna confiança (ainda que abalada) no progresso, na ciência e na tecnologia, e deixemos de lado os modos profanos em que as esperanças e os medos são expressões. Tudo isso (e mais) é necessário antes de conseguirmos penetrar no “mundo (cultural) que perdemos”.

Como tentativa de síntese, alguns podem julgar esta obra prematura; espero que não o façam antes de consultar a bibliografia. É verdade que a cultura popular só passou da periferia para o centro dos interesses do historiador ao longo dos últimos quinze anos, graças aos estudos de Julio Caro Baroja, na Espanha, Robert Mandrou e Natalie Davis, na França, Carlo Ginzburg, na Itália, Edward Thompson e Keith Thomas, na Inglaterra. Há, no entanto, uma longa tradição de interesse pelo assunto. Houve gerações de folcloristas alemães com perspectivas históricas, como Wolfgang Brückner, Gerhard Heilfurth e Otto Clemen. Nos anos 1920, um importante historiador norueguês, Halvdan Koht, interessou-se pela cultura popular. No começo do século XX, a escola finlandesa de folcloristas interessou-se por história; Kaarle Krohn e Anti Aarne são exemplos dessa tendência. No final do século XIX, destacados estudiosos da cultura popular, como Giuseppe Pitrè, na Sicília, e Teófilo Braga, em Portugal, tinham clara consciência das transformações ao longo do tempo. Mas as obras de Pitrè e Braga fazem parte de uma tradição compilatória que remonta à época em que os intelectuais descobriram o povo, no final do século XVIII e início do século XIX. É para esse movimento que agora me volto.

INTRODUÇÃO A ESTA EDIÇÃO

Desde quando este volume foi publicado, há uma década, a pesquisa sobre cultura popular cresceu como um riacho que se transforma num caudaloso rio, o que fica muito claro pela leitura da bibliografia suplementar. Contribuições valiosas foram feitas aos tópicos discutidos nos capítulos deste livro.¹

Um número considerável de novos estudos foi dedicado a quase todos os países da Europa. No caso da Espanha, por exemplo, esses estudos incluem o trabalho de William Christian sobre as religiões populares, ou “locais”, como ele prefere chamá-las; o de Jaime Contreras, Jean-Pierre Dedieu, Ricardo García Corcel e outros, sobre a investigação levada a cabo pela inquisição das crenças das pessoas comuns, e a reavaliação de Goya feita por Jutta Held, bem como um conjunto de ensaios sobre literatura popular.²

Não apenas monografias, mas algumas densas coleções de artigos foram dedicadas à história da cultura popular na Inglaterra, na França, na Alemanha e na Polônia, bem como no conjunto da Europa.³

Os historiadores de outras partes do mundo descobriram a cultura popular ou, para ser mais preciso, alguns deles decidiram, após uma reação inicial de desconfiança, que o conceito de cultura popular pode ser útil em sua pesquisa.⁴ Os historiadores americanos da China, por exemplo, realizaram uma conferência sobre a história da cultura popular, enquanto em Cambridge um seminário de historiadores da Ásia meridional focalizava o mesmo tema.⁵ Não sei de nenhum simpósio similar sobre a história da cultura popular da América Latina, mas há alguns estudos nessa área, especialmente estudos do Brasil.⁶

O interesse cada vez maior em cultura popular está, cer-

tamente, longe de se restringir aos historiadores. É compartilhado — e vem sendo compartilhado há muito tempo — pelos sociólogos, folcloristas e estudantes de literatura, aos quais vieram juntar-se mais recentemente os historiadores da arte e os antropólogos sociais, sem falar nessa área vagamente definida conhecida na Inglaterra como “estudos culturais”.⁷ Entre si, esses grupos produziram um respeitável corpo de trabalhos.

Como resultado de todo esse esforço, a cultura popular do início da Europa moderna parece hoje, pelo menos a meu ver, um pouco diferente. Foi-me gratificante ver que uma parte substancial desses estudos novos usa meu trabalho e que alguns conceitos de minha autoria, principalmente o de “reforma” e o de “retirada” da cultura popular, passaram a ter uso geral, apesar das discordâncias quanto à duração ou à explicação exata dessas tendências.

É bastante óbvio que a multiplicação de monografias sobre temas ou regiões particulares modificará um quadro geral da Europa como o que tracei, mas vale a pena enfatizar que os estudos sobre a China, a Índia e a América Latina (e, esperamos, estudos futuros sobre a África e o Oriente Médio) também são relevantes para uma tal síntese. Eles definem por contraste o que é especificamente europeu e revelam os pontos fortes e fracos de conceitos fundamentais, ao testá-los em situações para as quais não foram originalmente criados (tais como sociedades nas quais tribos ou castas perpassam divisões entre “elite” e “povo”).

É impossível resumir em uma fórmula única todas as sugestões feitas no decorrer de dez anos de debate sobre cultura popular, mas ele tendeu a concentrar-se em dois temas ou questões principais. A primeira questão é “O que é ‘popular’?”, a segunda, “O que é ‘cultura’?”.

O PROBLEMA DO “POPULAR”

A noção do “popular” foi há muito reconhecida como problemática, e como tal discutida na primeira edição deste livro.

Assim mesmo, as discussões recentes revelaram mais problemas, ou chamaram a atenção mais diretamente para algumas dificuldades.

Uma questão hoje levantada frequentemente é que o termo “cultura popular” dá uma falsa impressão de homogeneidade e que seria melhor usá-lo no plural, ou substituí-lo por uma expressão como “a cultura das classes populares” (Mandor 1977, Ginzburg 1979). Como o capítulo 2 deste livro foi dedicado a esse problema, parece desnecessário falar mais sobre ele aqui.

Outra objeção, ao que se chama às vezes de “modelo de duas camadas” de cultura de elite e popular, é a seguinte.⁸ A fronteira entre as várias culturas do povo e as culturas das elites (e estas eram tão variadas quanto aquelas) é vaga e por isso a atenção dos estudiosos do assunto deveria concentrar-se na interação e não na divisão entre elas. O interesse cada vez maior no trabalho do grande crítico russo Mikhail Bakhtin, cuja maior parte está agora traduzida para as línguas ocidentais, revela ao mesmo tempo que estimula essa mudança de ênfase.⁹ O destaque dado por ele à importância da “transgressão” dos limites é aqui obviamente relevante. Sua definição de Carnaval e do carnavalesco pela oposição não às elites, mas à cultura oficial, assinala uma mudança de ênfase que chega quase a redefinir o popular como o rebelde que existe em todos nós, e não a propriedade de algum grupo social.¹⁰

As interações entre as duas culturas (em suas múltiplas variedades) foram discutidas em vários momentos na primeira edição deste livro, mais especialmente nas seções que tratavam do que chamei de “biculturalidade” das elites, suas tentativas de “reformular” a cultura popular, sua “retirada” dela e finalmente sua “descoberta”, ou mais exatamente “redescoberta” da cultura do povo, especialmente os camponeses.

Não obstante, aprendi muito das discussões recentes dessas interações, inclusive das críticas explícitas às minhas próprias formulações, e embora eu não veja ainda nenhuma razão para abandonar qualquer uma delas, gostaria de acrescentar algumas nuances.

Concordo, por exemplo, que o termo “cultura popular” tem um sentido diferente quando usado por historiadores para referir-se: (1) à Europa por volta do ano de 1500, quando a elite geralmente participava das culturas do povo, e (2) ao final do século XVIII, quando a elite tinha geralmente se retirado.¹¹

Em outras palavras, o assunto deste livro não é no final do período o mesmo que era no início, dificuldade com a qual têm de se haver os historiadores das tendências de longa duração.

Outra objeção diz respeito a meu uso do termo “bicultural”. Cunhei esse termo seguindo o modelo de “bilíngue”, para descrever a situação de membros da elite que aprenderam o que hoje chamamos de canções e contos populares na infância, como todo mundo aprende, mas que também participaram de uma cultura “alta”, ensinada em escolas secundárias, universidades, cortes etc., às quais as pessoas comuns não tiveram acesso. Um paralelo linguístico mais exato poderia ser *“diglossia”*, ou seja, a competência em duas variedades da mesma língua (árabe clássico e coloquial, por exemplo), com um mesmo orador passando de uma variedade a outra de acordo com a situação, o assunto da conversação e assim por diante.¹² A sugestão de que a cultura popular tem um significado diferente para quem também tem acesso à cultura da elite me parece razoável, mas não é uma objeção séria ao uso do termo “bicultural”.¹³ É provável, afinal de contas, que os bilíngues e os monolíngues tenham atitudes de algum modo diferentes em relação à língua.

Outra sugestão, ou crítica, deixa-me em dúvida. Um historiador de diversões “populares” na Paris do século XVIII argumenta que membros da elite participavam dos espetáculos apresentados nas feiras e nas ruas com tal frequência que é possível falar de “convergência entre cultura popular e cultura de elite”.¹⁴ Considerando que a análise da situação local esteja certa, permanecem problemas. Essa “convergência” era um fenômeno comum na Europa de então? Se sim, era o resultado da comercialização da cultura popular? E de novo nos defrontamos com o problema da significação. Uma apresentação em uma feira de Paris tem o mesmo significado para as elites que participavam e

para as “classes populares”? Algumas dificuldades estão associadas ao termo “participação”, que é mais vago do que pode parecer, pois é usado geralmente para referir-se a um leque de atitudes que variam da total imersão à observação desinteressada.

As ideias e iniciativas das pessoas comuns também foram reexaminadas, e fui gentilmente repreendido por alguns historiadores ingleses por sugerir no capítulo sobre a “Vitória da Quaresma” que houve um movimento liderado pela elite que visava à reforma da cultura popular.¹⁵ Talvez seja elucidativo abordar ou enfatizar dois aspectos. O primeiro é que a cultura popular não foi o único objeto do ataque dos reformadores. Eles tendiam a opor-se à cultura “profana” ou mundana indiscriminadamente. Contudo, eles frequentemente escolhiam ideias e práticas que atribuíam ao “povo”. O segundo aspecto a ser enfatizado é que esse movimento reformista não se restringia a uma elite social ou cultural; “os artesãos piedosos existiram”. Não pretendo sugerir que a reforma era imposta de cima no sentido de que as pessoas comuns nunca a apoiavam espontaneamente. Nem toda a elite apoiava as reformas e nem todo o povo se opunha a elas. A questão que levantei era e é simplesmente a de que “a liderança do movimento estava nas mãos dos cultos, normalmente o clero”, Andreas Osiander, João Calvino, Carlos Borromeu e outros. Por mais espontâneas que fossem, as ações de um artesão piedoso eram resposta a uma iniciativa que vinha originalmente de cima. Alguns estudiosos descreveriam tais ações como um exemplo da hegemonia cultural do clero.

Uso essa frase para chamar a atenção para uma ausência notável do quadro de referência deste livro; a noção de Gramsci de “hegemonia cultural”, noção esta que foi muito empregada nos últimos anos em discussões das interações entre cultura de elite e cultura popular, notadamente por Edward Thompson.¹⁶ Essas discussões fizeram-me perceber que meu próprio estudo não era suficientemente político e que muito mais poderia ter sido dito sobre o Estado em meus capítulos sobre a mudança.¹⁷ Mesmo assim, fico um pouco apreensivo sobre o constante apelo à “hegemonia cultural” em estudos recentes, e sobre o modo

como um conceito usado pelo próprio Gramsci para analisar problemas particulares (tais como a influência da Igreja na Itália meridional) foi retirado de seu contexto original e usado mais ou menos indiscriminadamente para tratar de uma série mais ampla de situações. Gostaria de sugerir, como um antidoto contra essa inflação ou diluição do conceito, que os que o usam tivessem em mente as três seguintes questões.

1) A hegemonia cultural deve ser considerada um fator constante ou ela só tem operado em certos lugares e épocas? Nesse caso, quais as condições e os indicadores de sua existência?

2) O termo é descritivo ou explicativo? Nesse caso, refere-se a estratégias conscientes da classe dominante (ou de grupos em seu interior) ou à racionalidade inconsciente ou latente de suas ações?

3) Como devemos considerar a realização dessa hegemonia? Ela pode estabelecer-se sem o conluio ou a conivência de pelo menos alguns dos dominados (como no caso dos artesãos piedosos)? Pode-se opor-lhe resistência com sucesso? Se sim, quais são as principais “estratégias contra-hegemônicas”?¹⁸ A classe dominante impõe seus valores às classes subalternas ou há algum tipo de compromisso, com definições alternativas da situação? O conceito de “negociação”, como é usado correntemente pelos sociólogos e historiadores sociais, podia ser muito útil nesta análise.¹⁹

Todas as objeções à ideia de cultura popular discutidas até aqui são relativamente brandas no sentido de que envolvem qualificações ou mudanças de ênfase. Outras objeções são mais radicais e envolvem tentativas de substituir inteiramente o conceito. Duas dessas objeções merecem, particularmente, ser discutidas; a de William Christian e a de Roger Chartier.²⁰

Em seu estudo de votos, relíquias e santuários na Espanha do século XVI, Christian argumenta que o tipo de prática religiosa que está descrevendo “era uma característica tanto da

família real quanto dos camponeses analfabetos”, e recusa-se, conseqüentemente, a usar o termo “popular”. Em seu lugar ele usa o termo “local”, argumentando que “a grande maioria dos lugares e monumentos sagrados tinha significado apenas para os habitantes locais”.²¹ Essa ênfase nas características locais do que geralmente se chama de religião “popular” é importante, apesar de não ser exatamente nova. O que é novo é a sugestão de que abandonemos um modelo binário, o de elite e povo, e o substituamos por outro, o de centro e periferia. Esses modelos centro-periferia têm sido usados cada vez mais por historiadores nos últimos anos, em história econômica, história política e mesmo na história da arte. Eles têm seu valor, e certamente eu mesmo os considero úteis na análise das reações de “Roma” às pressões locais por canonização.²² Entretanto, não estão livres de problemas e ambigüidades. A noção de “centro”, por exemplo, é difícil de definir, pois os centros espaciais e os centros de poder nem sempre coincidem (pensamos em Londres, Paris, Pequim...). No caso do Catolicismo, podemos razoavelmente assumir que Roma seja o centro, mas é bastante claro que as devoções não oficiais eram tão comuns naquela cidade santa quanto em qualquer outro lugar. Ao se tentar eliminar uma dificuldade conceitual, criou-se outra.

O problema básico é que uma “cultura” é um sistema com limites muito indefinidos. O grande valor dos ensaios recentes de Roger Chartier sobre “hábitos culturais populares” é que ele tem essa indefinição sempre em mente. Ele argumenta que “não faz sentido tentar identificar cultura popular por alguma distribuição supostamente específica de objetos culturais”, tais como ex-votos ou a *literatura de cordel*, porque esses objetos eram na prática usados ou “apropriados” para suas próprias finalidades por diferentes grupos sociais, nobres e clérigos assim como artesãos e camponeses.²³ Seguindo Michel De Certeau e Pierre Bourdieu, ele sugere que o consumo cotidiano é um tipo de produção ou criação, pois envolve as pessoas imprimindo significado aos objetos. Nesse sentido todos nós nos engajamos em *bricolage*.²⁴ Chartier prossegue sugerindo que os historiadores estudem “não conjuntos culturais

definidos como ‘populares’ mas sim os modos específicos pelos quais esses conjuntos culturais são apropriados”.

Aceito esses argumentos, e admiro a análise da Bibliothèque Bleue francesa que Chartier fez nessa direção, mas não acho que deva, em consequência, alterar muita coisa deste livro. O que Chartier está fazendo, ao focar os objetos, é complementar e não contraditório com o que fiz ao focalizar grupos sociais, quando escrevi sobre as elites do começo da Europa moderna como “biculturais”, participando da cultura popular mas preservando sua própria cultura; ou efetivamente quando defini cultura com ênfase na mentalidade como “um sistema de significados, atitudes e valores compartilhados, e as formas simbólicas (apresentações, artefatos) nas quais eles se expressam ou se incorporam”. Ainda assim, a noção de cultura precisa ser reexaminada.

A NOÇÃO DE “CULTURA”

Os problemas suscitados pela utilização do conceito de “cultura” são no mínimo ainda maiores que os suscitados pelo termo “popular”. Uma razão para esses problemas é que o significado do conceito foi ampliado na última geração à medida que os historiadores e outros intelectuais ampliaram seus interesses. Na era da chamada “descoberta” do povo, o termo “cultura” tendia a referir-se a arte, literatura e música, e não seria incorreto descrever os folcloristas do século XIX como buscando equivalentes populares da música clássica, da arte acadêmica e assim por diante. Hoje, contudo, seguindo o exemplo dos antropólogos, os historiadores e outros usam o termo “cultura” muito mais amplamente, para referir-se a quase tudo que pode ser aprendido em uma dada sociedade — como comer, beber, andar, falar, silenciar e assim por diante. Em outras palavras, a história da cultura inclui agora a história das ações ou noções subjacentes à vida cotidiana. O que se costumava considerar garantido, óbvio, normal ou “senso comum”

agora é visto como algo que varia de sociedade a sociedade e muda de um século a outro, que é “construído” socialmente e portanto requer explicação e interpretação social e histórica. Essa nova história cultural é às vezes chamada história “sociocultural” para distingui-la das histórias mais tradicionais da arte, da literatura e da música.

Minha definição original de cultura levou em conta o cotidiano. Eu pretendia que os termos-chave “artefatos” e “apresentações” fossem compreendidos num sentido amplo, estendendo a noção de “artefato” para incluir construções culturais tais como as categorias de doença, sujeira, gênero ou política, e a de “apresentação” para abarcar formas de comportamento culturalmente estereotipadas, tais como festas ou violência. Na prática, devo admitir, o livro concentra-se numa série mais estreita de objetos (principalmente imagens, material impresso e casas) e atividades (especialmente canto, dança, representação teatral e participação em rituais), a despeito da tentativa de **colocar esses objetos e atividades em um contexto social, econômico e político mais amplo**. A revolta popular foi discutida com algum detalhe, mas pode-se dizer que sexo, casamento e vida familiar, por exemplo, foram virtualmente omitidos.²⁵

Foi acertada essa decisão de optar na prática por uma definição mais restrita de cultura? No início dos anos 1970, quando comecei a pesquisa para este estudo, poucos exemplos do novo tipo de história sociocultural haviam já sido publicados, de modo que não havia amadurecimento para uma síntese. Pode-se dizer que o preço pago pelas ambições geográficas mais amplas do livro, por sua tentativa de pesquisar a Europa da Irlanda e Portugal até os Urais, foi limitar nesse sentido suas ambições temáticas e concentrar-se no que podia ser comparado e contrastado com algum grau de precisão, como baladas e *chap-books*.

Se estivesse começando a pesquisa agora, não estou certo do que faria. A ideia de escrever uma história sociocultural geral do início da Europa moderna é por certo atraente. Por outro lado, ainda me parece que há lugar para um livro que se concentra nos artefatos e apresentações em sentido estrito, porque

esse tema mais limitado permite um estudo comparativo mais rigoroso do que o tema mais amplo.

Certamente é impossível traçar um limite preciso entre o sentido estrito e o amplo de “cultura”, e pode ser útil concluir essa introdução pela discussão de alguns exemplos de pesquisa recente que se situam entre os dois. Tomemos, por exemplo, o caso dos **insultos**, que podem ser considerados, pelo menos em algumas culturas, tanto como uma forma de arte ou gênero literário, quanto como uma expressão de hostilidade genuína.

Na Roma do século XVIII, por exemplo, eles assumiram tanto forma escrita e pictórica quanto oral, usaram tanto o verso quanto a prosa, e fizeram alusão a, ou parodiaram, epítáfios e comunicados oficiais.²⁶ Alguém pode, novamente, tomar exemplos de cultura material, notando, como, por exemplo, Hans Medick fez, os meios pelos quais o consumo conspícuo de alimentos e roupas “funcionava como um veículo da autoconsciência plebeia” no século XVIII.²⁷ O trabalho recente de arqueólogos e antropólogos ilustrou os diferentes modos pelos quais o estudo da “vida social das coisas” pode revelar os valores de indivíduos, grupos e sociedades inteiras. No caso da América do Norte de meados do século XVIII, por exemplo, argumentou-se que as mudanças nas práticas funerárias, no modo de consumo dos alimentos e na organização do espaço vital sugerem todas uma mudança em valores que pode ser descrita como o nascimento do individualismo e da privacidade.²⁸

Exemplos como esses sugerem que apesar de ser útil distinguir o conceito de “cultura” do de “sociedade”, em vez de usá-lo para referir-se a quase tudo, essa distinção não deveria seguir linhas tradicionais. Os historiadores da cultura deveriam definir-se não em termos de uma área ou “campo” particular como arte, literatura e música, mas sim de uma preocupação distintiva com valores e símbolos, onde quer que estes se encontrem.

Este texto foi originalmente publicado como introdução à edição espanhola de *A cultura popular na Idade Moderna*, e é aqui reproduzido por sugestão do Autor. (N. E.)

Parte 1

EM BUSCA DA CULTURA POPULAR

1. A DESCOBERTA DO POVO

Foi no final do século XVIII e início do século XIX, quando a cultura popular tradicional estava justamente começando a desaparecer, que o “povo” (o *folk*) se converteu num tema de interesse para os intelectuais europeus. Os artesãos e camponeses decerto ficaram surpresos ao ver suas casas invadidas por homens e mulheres com roupas e pronúncias de classe média, que insistiam para que cantassem canções tradicionais ou contassem velhas estórias. Novos termos são um ótimo indício do surgimento de novas ideias, e naquela época começou-se a usar, principalmente na Alemanha, toda uma série de novos termos. *Volkslied*, por exemplo: “canção popular”. J. G. Herder deu o nome de *Volkslieder* aos conjuntos de canções que compilou em 1774 e 1778. *Volksmärchen* e *Volkssage* são termos do final do século XVIII para tipos diferentes de “conto popular”. Há *Volksbuch*, palavra que se popularizou no início do século XIX, depois que o jornalista Joseph Görres publicou um ensaio sobre o assunto. Seu equivalente inglês mais próximo é o tradicional *chap-book* (livreto de baladas, contos ou modinhas). Há *Volkskunde* (às vezes *Volkstumskunde*), outro termo do início do século XIX que se pode traduzir por “folclore” (*folklore*, palavra cunhada em inglês em 1846). Há *Volkspiel* (ou *Volkschauspiel*), termo que entrou em uso por volta de 1850. Palavras e expressões equivalentes passaram a ser usadas em outros países, geralmente um pouco mais tarde do que na Alemanha. Assim, *Volkslieder* para os suecos eram *folkviser*, para os italianos *canti popolari*, para os russos *narodnye pesni*, para os húngaros *népdalok*.¹

O que estava acontecendo? Visto que tantos desses termos surgiram na Alemanha, talvez seja útil procurar aí uma resposta. As concepções por trás do termo “canção popular” vêm expressas vigorosamente no ensaio premiado de Herder, de 1778, sobre a influência da poesia nos costumes dos povos

nos tempos antigos e modernos. Seu principal argumento era que a poesia possuía outrora uma eficácia (*lebendigen Wirkung*), depois perdida. A poesia tivera essa ação viva entre os hebreus, os gregos e os povos do norte em tempos remotos. A poesia era tida como divina. Era um “tesouro da vida” (*Schatz des Lebens*), isto é, tinha funções práticas. Herder chegou a sugerir que a verdadeira poesia faz parte de um modo de vida particular, que seria descrito posteriormente como “comunidade orgânica”, e escreveu com nostalgia sobre povos “que chamamos selvagens (*Wilde*), que muitas vezes são mais morais do que nós”. O que parecia estar implícito no seu ensaio é que, no mundo pós-renascentista, apenas a canção popular conserva a eficácia moral da antiga poesia, visto que circula oralmente, é acompanhada de música e desempenha funções práticas, ao passo que a poesia das pessoas cultas é uma poesia para a visão, separada da música, mais frívola do que funcional. Conforme disse seu amigo Goethe, “Herder nos ensinou a pensar na poesia como o patrimônio comum de toda a humanidade, não como propriedade particular de alguns indivíduos refinados e cultos”.²

A associação da poesia ao povo foi ainda mais enfática na obra dos irmãos Grimm. Num ensaio sobre o *Nibelungenlied*, Jacob Grimm observou que o autor do poema era desconhecido, “como é usual em todos os poemas nacionais e assim deve ser, porque eles pertencem a todo o povo”. A autoria era coletiva: “o povo cria” (*das Volk dichtet*). Numa epigrama famosa, ele escreveu que “toda epopeia deve escrever a si mesma” (*jedes Epos muss sich selbst dichten*). Esses poemas não eram feitos: como árvores, eles simplesmente cresciam. Por isso, Grimm considerou a poesia popular uma “poesia da natureza” (*Naturpoesie*).³

As ideias de Herder e dos Grimm tiveram enorme influência. Surgiram coletâneas e mais coletâneas de canções populares nacionais.* Para citar apenas algumas das mais famosas, uma coletânea de *byliny*, ou baladas russas, foi publicada em 1804 sob

* O apêndice 1 apresenta as principais publicações sobre a cultura popular de 1760 a 1846.

o nome de um certo Kirsha Danilov; a coletânea Arnim-Brentano de canções alemãs, *Des Knaben Wunderhorn*, baseou-se na tradição oral e folhetos impressos, e foi publicada em partes entre 1806 e 1808; a coletânea Afzelius-Geijer de baladas suecas foi recolhida da tradição oral em Västergötland e publicada em 1814; as baladas sérvias editadas por Vuk Stefanović Karadžić foram publicadas pela primeira vez em 1814 e mais tarde ampliadas; e as canções finlandesas de Elias Lönnrot, coletadas da tradição oral e organizadas numa epopeia, a *Kalevala*, foram publicadas em 1835.

Os países mediterrânicos retardaram-se nesse movimento, e um famoso editor inglês, tradicionalmente considerado um pioneiro, na verdade não o foi. Thomas Percy, clérigo de Northamptonshire, publicou as suas *Reliques of English poetry* (“Relíquias da poesia inglesa”) em 1765. Essas “relíquias” (*reliques*), como as denominou com uma ortografia deliberadamente arcaica, incluíam uma série de baladas famosas, tais como *Chevy Chase*, *Barbara Allen*, *The Earl of Murray* e *Sir Patrick Spence*. Percy (que era um tanto esnobe e mudou o sobrenome de “Percy” para Percy, a fim de reivindicar uma ascendência nobre) não achava que as baladas tivessem alguma relação com o povo, mas que eram compostas por menestrelis com alto *status* nas cortes medievais. Contudo, as *Reliques* foram interpretadas, de Herder em diante, como uma coletânea de canções populares, recebidas entusiasticamente na Alemanha e outros lugares.⁴

Embora existissem os cétricos, a visão da natureza da poesia popular segundo Herder e Grimm se tornou ortodoxa rapidamente. O grande poeta-historiador sueco Erik Gustav Geijer empregou a expressão “poesia da natureza”, sustentou a autoria coletiva das baladas suecas e referiu-se com nostalgia aos dias em que “todo o povo cantava como um único homem” (*et helt folk söng som en man*).⁵ Da mesma forma, Claude Fauriel, estudioso francês que editou e traduziu a poesia popular dos gregos modernos, comparou as canções populares a montanhas e rios, e utilizou a expressão “poésie de la nature”.⁶ Um inglês de geração anterior assim resumiu a tendência:

A balada popular [...] é resgatada das mãos do vulgo para obter um lugar entre as coleções do homem de gosto. Versos que poucos anos atrás eram considerados dignos somente da atenção das crianças são agora admirados por aquela simplicidade natural que outrora recebeu o nome de grosseria e vulgaridade.⁷

Além da canção popular, outras formas de literatura popular também passaram a ser elegantes. Lessing colecionava e apreciava o que chamou de *Bilder-reimen* (“versos para imagens”), em outras palavras, panfletos satíricos alemães. O poeta Ludwig Tieck era um entusiasta de livros populares de contos alemães e fez suas versões pessoais de dois deles, *Os quatro filhos de Aymon* e *A bela Magelone*. Tieck escreveu:

O leitor comum não deve fazer pouco das histórias populares (*Volksromane*) que são vendidas nas ruas por velhinhas a um ou dois *groschen*, pois *Siegfried de cornos*, *Os filhos de Aymon*, *Duque Ernst* e *Genoveva* têm uma maior inventividade autêntica e são mais simples e muito melhores do que os livros atualmente em voga.⁸

Joseph Görres, em seu ensaio sobre o tema, expressou uma admiração semelhante pelos livretos populares. Havia também o conto popular transmitido por tradição oral. Vários volumes de contos populares foram publicados na Alemanha antes do aparecimento, em 1812, da famosa coletânea dos irmãos Grimm.⁹ Os Grimm não empregaram o termo “conto popular”, dando ao livro o nome de *Kinder- und Hausmärchen* [Contos infantis e domésticos], mas acreditavam de fato que essas histórias exprimiam a natureza do “povo”, e a elas acrescentaram dois livros de contos históricos alemães (*Sagen*). O exemplo dos Grimm logo foi seguido em toda a Europa. Georg von Gaal publicou em 1822 a primeira coletânea em alemão de contos populares húngaros. Não os coletou no campo, mas em Viena, com os hussardos de um regimento húngaro, cujo coronel, amigo de Von Gaal,

ordenou aos seus homens que pusessem por escrito quaisquer estórias que conhecessem.¹⁰ Na Noruega e na Rússia, foram publicadas duas coletâneas de contos particularmente famosas: *Norske Folk-Eventyr*, de P. C. Asbjornsen e J. Moe (1841), que incluía a estória de Peer Gynt, e *Narodnye russkii skazki*, de A. N. Afanasiev (1855 em diante). Finalmente, havia a “peça popular”, categoria que incluía o teatro de bonecos sobre Fausto que inspirou Lessing e Goethe; a tradicional peça suíça sobre Guilherme Tell, estudada por Schiller antes de escrever a sua; os *autos sacramentales* espanhóis descobertos com entusiasmo pelos românticos alemães; os mistérios ingleses publicados por William Hone, e os alemães publicados por F. J. Mone.¹¹

Esse interesse por diversos tipos de literatura tradicional era, ele mesmo, parte de um movimento ainda mais amplo, que se pode chamar a descoberta do povo. Houve a descoberta da religião popular. Arnim, aristocrata prussiano, escreveu: “para mim, a religião do povo é algo extremamente digno de respeito”. Já o aristocrata francês Chateaubriand, em seu famoso livro sobre o “gênio da cristandade”, incluiu uma discussão sobre as *dévotions populaires*, a religião não oficial do povo, que via como uma expressão da harmonia entre religião e natureza.¹² Houve ainda a descoberta das festas populares. Herder, que nos anos 1760 morava em Riga, ficou impressionado com a festa de verão da noite de São João.¹³ Goethe ficou entusiasmado com o Carnaval romano, que presenciou em 1788 e interpretou como uma festa “que o povo dá a si mesmo”.¹⁴ Esse entusiasmo levou à pesquisa histórica e a livros como o de Joseph Strutt, sobre esportes e passatempos, o estudo de Giustina Renier Michiel, sobre os festejos venezianos, e o livro de Snegirov, sobre os feriados e cerimônias do povo russo.¹⁵ Houve a descoberta da música popular. No final do século XVIII, V. F. Trutovsky (um músico da corte) publicou algumas canções populares russas, juntamente com as respectivas melodias. Nos anos 1790, Haydn fez arranjos com canções populares escocesas. Em 1819, um decreto do governo ordenou que as autoridades locais da Baixa Áustria, em nome da Sociedade de Amigos da Música,

procedessem à coleta de melodias populares. Uma coletânea de canções populares da Galícia, publicada em 1833, traz as melodias e os versos.¹⁶ Houve tentativas de se escrever a história do povo, ao invés da história do governo: na Suécia, Erik Geijer, que já editara canções populares, publicou *A história do povo sueco*. Embora dedicasse a maior parte do livro às políticas dos reis, a história de Geijer realmente trazia capítulos separados sobre “a terra e o povo”. Pode-se dizer o mesmo do historiador tcheco Frantisek Palacký (que na juventude se dedicara a coletar canções populares na Morávia) e sua *História do povo tcheco*, das obras históricas de Jules Michelet (admirador de Herder, tendo planejado, certa vez, uma enciclopédia de canções populares) e de Macaulay, cuja *History of England* [História da Inglaterra], publicada em 1848, contém o famoso terceiro capítulo sobre a sociedade inglesa no final do século XVII, baseado em parte nas baladas impressas que tanto apreciava.¹⁷ A descoberta da cultura popular teve um impacto considerável nas artes. De Scott a Púchkin, de Victor Hugo a Sándor Petöfi, os poetas imitavam a balada. Compositores inspiravam-se na música popular, como a ópera de Glinka, *Uma vida para o Czar*, de 1836. O pintor Courbet inspirou-se em xilogravuras populares, mas até 1850 não se desenvolveu um interesse sério pela arte popular, talvez porque os objetos artesanais populares, até então, não tivessem sido apançados pela produção em massa.¹⁸

As ilustrações mais marcantes das novas atitudes em relação ao povo talvez provenham dos viajantes, que agora iam em busca não tanto de ruínas antigas, mas de maneiras e costumes, de preferência os mais simples e incultos. Foi com esse propósito que, no início dos anos 1770, o padre italiano Alberto Fortis visitou a Dalmácia, e no relato de suas viagens dedicou um capítulo ao modo de vida dos *morlacchi*, sua religião e “superstições”, suas canções, danças e festas. Como disse Fortis, “a inocência e a liberdade natural dos séculos pastoris ainda sobrevivem em Morlacchia”. A certa altura, ele comparou os *morlacchi* aos hotentotes. Samuel Johnson e James Boswell percorreram as ilhas ocidentais da Escócia “para especular”, segundo as pala-

bras de Johnson, “sobre os resquícios da vida pastoril”, para procurar “costumes primitivos”, para entrar nas choupanas dos pastores, ouvir a gaita de foles e encontrar gente que ainda não falava inglês e usava a capa escocesa. Em Auchnasheal, Boswell observou ao dr. Johnson que “era quase a mesma coisa que estar numa tribo de índios”, pois os aldeões “eram tão escuros e de aparência tão rústica quanto qualquer selvagem americano”.¹⁹

Enquanto Johnson e Boswell observavam os habitantes das Terras Altas com distanciamento, outros membros das classes superiores tentaram se identificar com o povo, atitude que parece ter ido mais longe na Espanha. *A duquesa de Alba como Maja*, de Goya, lembra-nos que os homens e mulheres da nobreza espanhola por vezes vestiam-se como as classes trabalhadoras de Madri. Eles mantinham relações amigáveis com os atores populares. Uma observação da época sobre as festas populares nos sugere que os nobres também participavam dessas ocasiões: “um fidalgo que, seja por curiosidade ou gosto depravado, assiste aos divertimentos do vulgo, geralmente é respeitado, desde que seja mero espectador e mostre-se indiferente às mulheres”.²⁰

É por causa da amplitude do movimento que parece razoável falar na ocorrência da descoberta da cultura popular nessa época; Herder de fato usou a expressão “cultura popular” (*Kultur des Volkes*), em contraste com a “cultura erudita” (*Kultur der Gelehrten*). Antes disso, estudiosos de antiguidades já tinham descrito costumes populares ou coletado baladas impressas em *broadside*.^{*} O que há de novo em Herder, nos Grimm e seus seguidores é, em primeiro lugar, a ênfase no povo, e, em segundo, sua crença de que os “usos, costumes, cerimônias, superstições, baladas, provérbios, etc.” faziam, cada um deles, parte de um todo, expressando o espírito de uma nação. Nesse sentido, o tema do presente livro foi descoberto — ou terá sido inventado? — por um grupo de intelectuais alemães no final do século XVIII.²¹

^{*} *Broadside*: folha impressa de um só lado, usualmente colocada numa parede.

Por que a descoberta da cultura popular ocorreu naquele momento? O que significava exatamente o povo para os intelectuais? Naturalmente, não existe uma resposta simples a tal pergunta. Alguns dos descobridores eram, eles mesmos, filhos de artesãos e camponeses: Tieck era filho de um cordoeiro; Lönnrot, de um alfaiate de aldeia; William Hone era livreiro; Vuk Stefanović Karadžić e Moe, filhos de camponeses. A maioria deles, porém, provinha das classes superiores, para as quais o povo era um misterioso *Eles*, descrito em termos de tudo o que os seus descobridores não eram (ou pensavam que não eram): o povo era natural, simples, analfabeto, instintivo, irracional, enraizado na tradição e no solo da região, sem nenhum sentido de individualidade (o indivíduo se dispersava na comunidade). Para alguns intelectuais, principalmente no final do século XVIII, o povo era interessante de uma certa forma exótica; no início do século XIX, em contraposição, havia um culto ao povo, no sentido de que os intelectuais se identificavam com ele e tentavam imitá-lo. Como disse o escritor polonês Adam Czarnocki, em 1818, “temos de ir até os camponeses, visitá-los em suas cabanas cobertas de palha, participar de suas festas, trabalhos e divertimentos. Na fumaça que paira sobre suas cabeças, ainda ecoam os antigos ritos, ainda se ouvem as velhas canções”.²²

Houve uma série de razões para esse interesse pelo povo nesse momento específico da história europeia: razões estéticas, razões intelectuais e razões políticas.

A principal razão estética era a que se pode chamar de revolta contra a “arte”. O “artificial” (como “polido”) tornou-se um termo pejorativo, e “natural” (*artless*), como “selvagem”, virou elogio. Pode-se ver essa tendência com bastante clareza nas *Reliques* de Percy. Ele gostava dos velhos poemas que publicou porque tinham aquilo que Percy chamou de “uma simplicidade agradável e muitos encantos naturais”, qualidades que sua geração considerava ausentes na poesia da época. Seus outros gostos literários revelam mais sobre as suas preferências. A primeira publicação de Percy foi a tradução de um romance chinês e alguns fragmentos de poesia chinesa, escritos numa

época (sugeriu ele) em que os chineses viviam num estado de “natureza selvagem”.²³ Sua publicação seguinte foi *Five pieces of Runic poetry translated from the Icelandic* [Cinco peças de poesia rúnica traduzidas do islandês], com um prefácio que chamava a atenção para a inclinação que aquela “raça valorosa e inculta”, os europeus do norte, demonstrava em relação à poesia. Em suma, como outros homens do seu tempo, Percy era um entusiasta pelo exótico, fosse da China, da Islândia ou, como *Chevy Chase*, da Nortúmbria. O apelo do exótico estava no fato de ser selvagem, natural, livre das regras do classicismo.²⁴ Esse último ponto foi, talvez, de importância especial para o mundo germanófono, visto que J. G. Gottsched, professor de poesia em Leipzig, vinha naquele momento estabelecendo as leis para a literatura, insistindo em que os dramaturgos deviam observar as supostas unidades aristotélicas de tempo, espaço e ação. O crítico suíço J. J. Bodmer, que publicou em 1780 uma coletânea de baladas inglesas e suábias tradicionais, revoltou-se contra Gottsched. Goethe também se rebelava contra as regras do teatro clássico e escreveu: “A unidade espacial parecia tão opressora como uma prisão, as unidades de tempo e ação como pesados grilhões sobre nossa imaginação”.²⁵ O teatro de bonecos e peças de mistério suscitavam interesse justamente por ignorarem essas unidades. Assim se deu com Shakespeare, traduzido por Tieck e Geijer e objeto de um ensaio de Herder.

O apelo estético do inculto, não clássico e (para empregar uma outra palavra cara à época) “primitivo” talvez se veja mais marcadamente na popularidade de “Ossian”.²⁶ Ossian, ou Oisécán MacFinn, era um bardo gaélico (dito do século III) cujas obras foram “traduzidas” pelo poeta escocês James Macpherson nos anos 1760. De fato, a tradução não foi uma tradução, como veremos adiante. Os poemas ossiânicos tiveram uma enorme popularidade por toda a Europa no final do século XVIII e início do século XIX. Foram traduzidos para uma dezena de línguas europeias, do espanhol ao russo. Nomes como “Oscar” e “Selma” devem sua difusão a eles; a abertura *A caverna de Fingal* de Mendelssohn (escrita em 1830, depois de uma viagem às Hé-

bridias), foi inspirada por eles; Herder e Goethe, Napoleão e Chateaubriand estavam entre os seus admiradores entusiásticos. Pode-se perceber o que os leitores da época viram em Ossian pela “dissertação crítica” sobre ele, escrita por Hugh Blair, amigo de Macpherson. Blair descreveu Ossian como um Homero celta. “Ambos se distinguem pela simplicidade, sublimidade e brilho.” Admirava particularmente os poemas enquanto exemplos da “poesia do coração”, e sugeriu que “muitas condições daqueles tempos que chamamos de bárbaras são favoráveis ao espírito poético” porque os homens de então eram mais imaginativos. Foi com essas ideias na mente que Herder coletou canções populares em Riga, Goethe na Alsácia, e Fortis na Dalmácia.²⁷

Em suma, a descoberta da cultura popular fazia parte de um movimento de primitivismo cultural no qual o antigo, o distante e o popular eram todos igualados. Não surpreende que Rousseau gostasse de canções populares, as quais lhe pareciam tocantes por serem simples, ingênuas e arcaicas, pois ele foi o grande porta-voz do primitivismo cultural da sua geração. O culto ao povo veio da tradição pastoril. Boswell e Johnson foram às Hébridias para ver uma sociedade pastoril; por volta de 1780, pequenas figuras de porcelana de camponeses noruegueses uniram-se a pastorinhas de Dresden, entre os objetos decorativos das salas de visitas elegantes.²⁸ Esse movimento foi também uma reação contra o Iluminismo, tal como se caracterizava em Voltaire: contra o seu elitismo, contra seu abandono da tradição, contra sua ênfase na razão. Os Grimm, por exemplo, valorizavam a tradição acima da razão, o surgido naturalmente acima do planejado conscientemente, os instintos do povo acima dos argumentos dos intelectuais. A revolta contra a razão pode ser ilustrada pelo novo respeito à religião popular e pela atração dos contos populares relacionados ao sobrenatural.

O Iluminismo não era apreciado em certas regiões, como, por exemplo, na Alemanha e na Espanha, por ser estrangeiro e constituir mais uma mostra do predomínio francês. Na Espanha, o gosto pela cultura popular em fins do século XVIII era um modo de expressar oposição à França. A descoberta da cultura popular

estava intimamente associada à ascensão do nacionalismo. Não no caso de Herder, que era um verdadeiro europeu, e mesmo um verdadeiro cidadão do mundo; sua coletânea de canções populares incluía traduções do inglês e francês, do dinamarquês e espanhol, do leto e esquimó. Os Grimm também publicaram baladas dinamarquesas e espanholas, e mostraram um interesse considerável pela cultura popular dos eslavos.²⁹ Entretanto, as coletâneas posteriores de canções populares muitas vezes eram de inspiração e sentimento nacionalista. A publicação de *Wunderhorn* coincidiu com a invasão da Alemanha por Napoleão. Um dos seus dois editores, Achim von Arnim, pretendia que fosse um livro de canções para o povo alemão, com a finalidade de estimular a consciência nacional, e o estadista prussiano Stein recomendou-o como um elemento auxiliar para libertar a Alemanha dos franceses.³⁰ Na Suécia, a coletânea de canções populares de Afzelius-Geijer inspirou-se na “sociedade gótica” fundada em 1811. Seus membros adotavam nomes “góticos” e trabalhavam para o renascimento das antigas virtudes suecas ou “góticas”. Liam juntos, em voz alta, velhas baladas suecas. O que impulsionou a formação dessa sociedade, que era ao mesmo tempo literária, arqueológica, moral e política, foi o impacto sofrido pelos suecos com a perda da Finlândia para a Rússia em 1809.³¹

Os finlandeses estavam bastante satisfeitos por escaparem aos suecos, mas também temiam a Rússia: eles não queriam perder a sua identidade para o Império russo. Já tinham começado a estudar sua literatura tradicional no final do século XVIII; um dos primeiros estudos importantes sobre o folclore é a dissertação em latim de H. G. Porthan sobre a poesia finlandesa, publicada em 1766. Depois de 1809, esse estudo do passado nacional assumiu significado mais político. Como disse um intelectual finlandês na época:

Nenhuma pátria pode existir sem poesia popular. A poesia não é senão o cristal em que uma nacionalidade pode se espelhar; é a fonte que traz à superfície o que há de verdadeiramente original na alma do povo.³²

Foi nessa atmosfera político-cultural que Lönnrot se encontrou ao ir para a universidade de Turku. Seu professor incentivou-o a coletar canções populares, e dessa coleta surgiu o *Kalevala*.³³

Também em outros lugares o entusiasmo pelas canções populares fazia parte de um movimento de autodefinição e libertação nacional. A coletânea de canções populares gregas de Fauriel foi inspirada pela revolta grega de 1821 contra os turcos. O polonês Hugo Kołataj esboçou um programa de pesquisa sobre a cultura popular quando estava na prisão, onde ficou recluso depois de participar do levante de Kósciuszko contra a ocupação russa; e a primeira coletânea, o *Lud Polski* (“O povo polonês”), de Gołebowski, coincidiu com a revolta de 1830. Niccolò Tommaseo, o primeiro colecionador italiano importante de canções populares, era um exilado político, devido à sua oposição ao domínio austríaco sobre a Itália. O belga Jan-Frans Willems, editor de canções populares flamengas e holandesas, é considerado o pai do movimento nacionalista flamengo, o *Vlaamse Beweging*. Mesmo no caso da Escócia, onde era tarde — ou cedo — demais para se falar em libertação nacional, Walter Scott declarou que tinha compilado o *Minstrelsy of the Scottish border* [Cancioneiro dos menestrelis da fronteira escocesa] com o objetivo de ilustrar “os traços particulares” da personalidade e costumes escoceses.³⁴ A descoberta da cultura popular foi, em larga medida, uma série de movimentos “nativistas”, no sentido de tentativas organizadas de sociedades sob domínio estrangeiro para reviver sua cultura tradicional. As canções folclóricas podiam evocar um sentimento de solidariedade numa população dispersa, privada de instituições nacionais tradicionais. Como colocou Arnim, elas “uniam um povo dividido” (*er sammelte sein zerstreutes Volk*).³⁵ De maneira bastante irônica, a ideia de uma “nação” veio dos intelectuais e foi imposta ao “povo” com quem eles queriam se identificar. Em 1800, artesãos e camponeses tinham uma consciência mais regional do que nacional.

É claro que o significado político da descoberta da cultura popular não foi o mesmo nas várias partes da Europa, e a

discussão um pouco mais detalhada de um exemplo particular pode ilustrar a complexidade do problema: é o caso dos sérvios. As canções folclóricas dos sérvios foram publicadas por Vuk Stefanović Karadžić, a figura de destaque na cultura do que hoje é a Iugoslávia. Karadžić vinha de uma família de camponeses, na região sérvia que então estava sob domínio turco. Ele participou do levante sérvio de 1804 contra os turcos e, quando a revolta foi esmagada, em 1813, ele atravessou a fronteira do Império Habsburgo e foi para Viena, onde encontrou Jernej Kopitar, um esloveno que era censor imperial para as línguas eslavas. Kopitar queria que Viena se convertesse no centro da cultura eslava, de modo que os sérvios, tchecos e outros pudessem preferir a Áustria à Rússia. Ele conhecia a coletânea de canções populares de Herder e mostrou-a a Karadžić, oriundo de uma família de cantores, que decidiu seguir o exemplo de Herder. Para o seu livro, ele não coletou, mas rememorou as canções (mais tarde, Karadžić realmente passou a coletá-las). Publicou a primeira parte de sua antologia em 1814, com um prefácio em estilo pastoral comentando as canções “tais como são cantadas naturalmente e sem artifícios por corações inocentes simples”, dizendo que as tinha aprendido quando, “na condição mais feliz conhecida pelos mortais, eu cuidava de carneiros e cabras”. O prefácio foi provavelmente escrito com um ar irônico em relação ao leitor culto; Karadžić ficava indignado quando se referiam a ele como inculto pastor de cabras, e aspirava a um grau honorário numa universidade alemã. Ele não estava reagindo contra o rococó, o classicismo ou a cultura letrada; de fato, acreditava que, “entre tudo que o homem pode ter inventado neste mundo, nada pode se comparar à escrita”, e redigiu uma gramática sérvia, um livro de ortografia e um dicionário. No prefácio, o que ele disse realmente a sério foi sobre sua esperança de que a coletânea de canções agradasse a “todos os sérvios que amam o espírito nacional da sua raça”. Publicar canções sérvias, inclusive algumas sobre elementos fora da lei, nos anos 1814-5, época do esmagamento do levante sérvio, era um gesto político. Não surpreende que Metternich

não permitisse a Karadžić publicar sua coletânea ampliada de canções em Viena, temendo que o governo turco a julgasse subversiva; a segunda edição, de fato, foi publicada em Leipzig, em 1823-4.³⁶

A maioria dos exemplos citados até agora deve ter mostrado que a descoberta da cultura popular ocorreu principalmente nas regiões que podem ser chamadas de periferia cultural do conjunto da Europa e dos diversos países que a compõem. Itália, França e Inglaterra há muito tempo tinham literaturas nacionais e línguas literárias. Seus intelectuais, ao contrário, digamos, dos russos ou suecos, vinham se afastando das canções e contos populares. Itália, França e Inglaterra haviam investido mais do que outros países no Renascimento, Classicismo e Iluminismo, e portanto demoraram mais a abandonar os valores desses movimentos. Como já existia uma língua literária padronizada, a descoberta do dialeto era um elemento divisor. Não surpreende que, na Inglaterra, fossem principalmente os escoceses a redescobrir a cultura popular, ou que o movimento do cancionero popular tardasse na França, surgindo com um bretão, Villemarqué, cuja coletânea *Barzaz Breiz* foi publicada em 1839.³⁷ Também na Itália, Tommaseo, o equivalente de Villemarqué, vinha da Dalmácia, e quando o folclore italiano foi estudado mais seriamente pela primeira vez, no final do século XIX, as contribuições mais importantes se realizaram na Sicília. Quanto à Espanha, a descoberta do folclore nos anos 1820 não se iniciou no centro, em Castela, mas na periferia, na Andaluzia. Também na Alemanha, a iniciativa veio da periferia: Herder e Arnim tinham nascido a leste do Elba.

Assim, existiram boas razões literárias e políticas para que os intelectuais europeus descobrissem a cultura popular no momento em que o fizeram. No entanto, a descoberta podia ter se mantido puramente literária, não fosse a existência de uma tradição mais antiga de interesse pelos usos e costumes que remontava à Renascença, mas que vinha tomando um colorido mais sociológico no século XVIII. A diversidade de crenças e práticas em diferentes partes do mundo vinha se mostrando cada

vez mais fascinante, como um desafio para revelar a ordem sob o aparente caos. Do estudo dos usos e costumes no Taiti ou entre os iroqueses, foi apenas um passo para que os intelectuais franceses passassem a olhar para os seus próprios camponeses, que julgavam quase igualmente distantes em suas crenças e estilo de vida. O interesse não implicava necessariamente uma simpatia, como mostra largamente o uso frequente de termos como “preconceito” ou “superstição”. Assim, em 1790, o abade Grégoire elaborou e distribuiu um questionário sobre os costumes e dialetos regionais franceses. Em 1794, J. de Cambry visitou Finistère para observar os usos e costumes da região. Sua atitude em relação ao povo era ambivalente. Como bom republicano, achou os bretões atrasados e supersticiosos, mas não pôde deixar de admirá-los pela sua simplicidade, hospitalidade e imaginação.³⁸ Na Escócia, em 1797, uma comissão da Sociedade das Terras Altas fez circular um questionário com seis itens sobre a poesia gaélica tradicional. Em 1808, J. A. Dulaure e M. A. Mangourit, membros (como Cambry) da recente Academia Celta (interessada na história antiga da França), montaram um questionário com 51 itens sobre os costumes populares franceses: festas, “práticas supersticiosas”, medicina popular, canções, jogos, contos de fadas, locais de peregrinação, irmandades religiosas, feitiçarias e o calão dos mendigos. “O povo se dedica a alguma prática supersticiosa específica durante o Carnaval?”, perguntavam eles, ou “existe alguma mulher conhecida como feiticeira, adivinha ou velha que viva disso? Qual é a opinião do povo sobre elas?”³⁹ Quando a Itália estava sob domínio napoleônico, um questionário com cinco perguntas do mesmo gênero foi enviado a professores e funcionários públicos, pedindo informações sobre festividades, costumes, “preconceitos e superstições” e “as chamadas canções nacionais” (o termo *canti popolari* ainda não começara a ser usado). Poucos anos depois, em 1818, um funcionário local, Michele Placucci, publicou um livro sobre os “costumes e preconceitos” dos camponeses da Romagna, um estudo regional inspirado no questionário italiano e baseado nas respostas a

ele. Placucci incluiu canções e provérbios populares no livro, citado na página de rosto como “uma obra sério-jocosa”, sugerindo que ele sentia um certo embaraço em publicar algo sobre um assunto ainda não totalmente respeitável.⁴⁰ Um embaraço semelhante pode se ocultar por trás de pseudônimos adotados por uma série de escritores sobre cultura popular nesse período e mesmo depois: “Otmar”, “Chodokowski”, “Merton”, “Kazak Lugansky” e, mais recentemente, “Saintyves” e “Davenson”.⁴¹

A cultura popular de 1800 foi descoberta, ou pelo menos assim julgavam os descobridores, bem a tempo. O tema de uma cultura em desaparecimento, que deve ser registrada antes que seja tarde demais, é recorrente nos textos, fazendo com que eles lembrem a preocupação atual com as sociedades tribais em extinção. Assim, Herder, em Riga, estava preocupado com a retração da cultura popular letã antes do avanço da cultura germânica. “Otmar” coletou contos populares nos montes Harz num momento que (escreveu o autor) eles “estavam caindo rapidamente no esquecimento”.

Em cinquenta ou cem anos, a maioria dos velhos contos populares que ainda sobrevivem aqui e ali terá desaparecido [...] ou terá sido levada para as montanhas solitárias pela ação sistemática das planícies e cidades, cujos habitantes participam cada vez mais ativamente dos acontecimentos políticos da nossa época de transformações.⁴²

Sir Walter Scott declarou que coletava baladas da fronteira a fim de “contribuir um pouco para a história do meu rincão natal; os traços característicos da sua personalidade e costumes estão diariamente se fundindo e dissolvendo entre os da sua irmã e aliada”. Ele acreditava que seus contemporâneos estavam ouvindo o que realmente constituía a trova do último menestrel. Ele descreveu um cantor como “talvez o último dos nossos professos recitadores de baladas”, e um outro como “provavelmente o exemplo realmente último do ofício de menestrel propriamente dito”. Arnim achava que a canção popular estava

condenada em toda a Europa; na França, escreveu ele, as canções folclóricas haviam desaparecido quase por completo antes da Revolução Francesa. “Também na Inglaterra, as canções populares são cantadas apenas raramente; na Itália, elas decaíram em ópera, graças a um desejo vazio por inovação; mesmo na Espanha, muitas canções se perderam.”⁴³ Na Noruega, poucos anos depois, um colecionador comparou o país a “uma casa em chamas”, com o tempo exato para salvar as baladas antes que fosse tarde demais.⁴⁴ Sem dúvida, Arnim estava exagerando, mas as outras testemunhas, que falavam de regiões que conheciam bem, merecem ser levadas a sério. Mesmo antes da revolução industrial, a cultura popular tradicional vinha sendo minada pelo crescimento das cidades, a melhoria das estradas e a alfabetização. O centro invadia a periferia. O processo de transformação social deu aos descobridores uma consciência ainda maior da importância da tradição.

Se a descoberta não ocorresse quando ocorreu, seria praticamente impossível escrever o presente livro ou qualquer outro estudo sobre a cultura popular dos inícios da Europa moderna. Temos uma enorme dívida para com os homens que tiraram tudo o que conseguiram da casa em chamas, coletando, editando e descrevendo. Somos os seus herdeiros. No entanto precisamos encarar criticamente essa herança, que inclui, além de bons textos e ideias fecundas, corruptelas e interpretações errôneas. É muito fácil continuar a ver a cultura popular através das lentes românticas e nacionalistas dos intelectuais do início do século XIX.

Começemos com a herança dos textos. Uma das glórias dessa era de descobrimentos foi o fato de que os antiquários eram poetas, e os poetas eram antiquários. O belga Jan-Frans Willems e o italiano Niccolò Tommaseo eram poetas e editores de cancionários populares. Em Portugal, Almeida Garrett foi ao mesmo tempo o revitalizador da poesia portuguesa e o redescobridor de baladas populares. Scott era poeta e igualmente antiquário, e combinou esses dois interesses ao escrever *The lay of the last minstrel* [A trova do último menestrel, 1805], sobre o tema de uma cultura em desaparecimento. Gei-

jer, que, pelo menos na juventude, fora poeta e historiador, escreveu o análogo sueco do poema de Scott, *Den Sista Skalden* [O último escaldo, 1811].

Essa combinação entre poetas e antiquários tem uma séria desvantagem, do ponto de vista do historiador. Os poetas são criativos demais para serem editores confiáveis. Pelos moldes modernos, que vieram a ser aceitos nesse setor no final do século XIX, a obra dos primeiros editores de poesia popular é quase escandalosa. O caso mais famoso é o de James Macpherson, o descobridor do Homero celta, o bardo gaélico “Ossian”. Nem todos os seus contemporâneos partilhavam da crença de Hugo Blair sobre a antiguidade dos poemas ossiânicos; alguns, como o dr. Johnson, consideravam Macpherson um “impostor” que escrevera pessoalmente os poemas. Depois de uma geração de controvérsias, a Sociedade das Terras Altas da Escócia formou uma comissão, em 1797, para investigar a autenticidade dos poemas, perguntando a anciãos de regiões remotas da Escócia se já tinham ouvido falar do épico. Nenhum ouvira, mas muitos conheciam canções sobre os mesmos heróis, tais como Fion, ou “Fingal”, e Cù Chulainn, canções que às vezes se pareciam muitíssimo com algumas passagens de Macpherson, dados os descontos pelo problema de se traduzir o gaélico medieval para o inglês do século XVIII. Em outras palavras, partes de Macpherson eram autenticamente tradicionais (se elas remontavam ao século III é uma outra questão), mas o conjunto não. A comissão declarou crer que Macpherson “completara lacunas e fornecera ligações, inserindo passagens que não tinha encontrado, e acrescentara o que julgava ser dignidade e delicadeza à composição original, eliminando passagens, atenuando incidentes, refinando a linguagem [...]”. A avaliação dos estudiosos modernos é mais ou menos a mesma. Macpherson coletou canções da tradição oral, estudou os manuscritos de coletâneas recentes e pode muito bem ter pensado que estava reunindo os fragmentos de um épico antigo, e não construindo algo novo.⁴⁵

Entre Macpherson, geralmente considerado como um “falsificador”, e Percy, Scott, os Grimm, Karadžić, Lönnrot e

outros, geralmente considerados como “editores”, existe uma diferença mais de grau do que de natureza. O paralelo mais óbvio é com Lönnrot, que construiu o épico nacional finlandês a partir de canções que coletara, e acrescentou passagens de sua própria lavra. Ele se justificou assim:

Finalmente, quando nenhum outro cantor podia mais se comparar a mim quanto ao conhecimento de canções, eu decidi que tinha o mesmo direito que, na minha opinião, a maioria dos outros cantores se reservava livremente para si, a saber, o direito de dar um arranjo às canções conforme parecesse mais adequado a elas.⁴⁶

Segundo o estudioso da Antiguidade Clássica F. A. Wolf, que escreveu no final do século XVIII, foi exatamente o que Homero fizera com o material tradicional da *Iliada* e da *Odisseia*. De forma semelhante, em 1845 Jacob Grimm perguntou a Karadžić se as canções sobre o príncipe Marko Kraljević poderiam ser reunidas para montar um épico.⁴⁷

Muitos editores, em pequena escala, seguiram o método de Macpherson e Lönnrot. Percy “aprimorou” suas baladas, conforme confessou:

Com algumas ligeiras correções ou acréscimos, destacou-se um sentido mais bonito ou mais interessante, e isso de maneira tão natural e fácil que o editor dificilmente conseguiria se convencer a satisfazer a vaidade de apresentar uma pretensão formal ao aprimoramento: mas ele deve se declarar culpado da acusação de ocultar sua participação pessoal nas emendas sob algum título geral como “cópia moderna”.

Essas emendas nem sempre eram “ligeiras”. No caso de *Edom o’Gordon* (Child 178), sobrevive uma carta de Percy, criticando o final da balada (quando o marido enganado comete suicídio), sugerindo a omissão da estrofe e o acréscimo de um

verso que insinuasse o enlouquecimento do marido.⁴⁸ Algo nas baladas parece ter sido um estímulo à invenção. John Pinkerton tentou fazer passar *Hardyknute*, composição de sua autoria, como uma balada tradicional coligida da tradição oral em Lankashire, e sir Walter Scott reescreveu (se é que não compôs) *Kinmont Willie*. Arnim e Brentano não chegaram a esse ponto, mas “aprimoraram” e expurgaram canções de sua famosa coletânea.⁴⁹ Os editores de contos populares seguiam os mesmos princípios dos editores de baladas. Para o seu famoso livro de *Märchen*, os Grimm coletaram histórias da tradição oral em Hesse, pedindo aos seus colaboradores que as enviassem “sem acréscimos e os chamados aprimoramentos” (*ohne Zusatz und sogennante Verschönerung*). No entanto os irmãos não publicaram exatamente o que haviam encontrado. Para começar, as histórias circulavam em dialeto, e os Grimm traduziram-nas para o alemão, criando, em consequência, uma obra-prima da literatura alemã. Mas o que eu quero ressaltar é o que se perdeu e o fato de que na Alemanha daquela época a língua das classes médias era literalmente diferente da dos artesãos e camponeses. Assim, as versões originais das histórias teriam sido ininteligíveis para quem se destinava o livro. A tradução era imprescindível, mas necessariamente envolvia distorções. Algumas histórias foram expurgadas pois, de outra forma, teriam chocado seus novos leitores. As idiosincrasias individuais do relato foram atenuadas, de modo a dar um estilo uniforme à coletânea. Onde as diferentes versões do mesmo conto se complementavam, os Grimm as amalgamaram (de modo bastante justificável, tendo em vista sua teoria de que quem criava não era o indivíduo, mas “o povo”). Finalmente, um estudo das diferenças entre a primeira edição dos *Märchen* e outras posteriores mostra que os Grimm emendaram os contos, tentando dar-lhes um tom mais oral.⁵⁰ Por exemplo, inseriram fórmulas tradicionais em *Branca de Neve* que iam desde “era uma vez” (*Es war einmal*) até “eles viveram felizes para sempre” (*sie lebten glücklich bis an ihr Ende*). O “aprimoramento” saía pela porta, mas voltava pela janela.⁵⁰

No caso da música folclórica, são particularmente evidentes as alterações feitas pelos descobridores e colecionadores ao transmitir o que tinham encontrado a um novo público. A música tinha de ser escrita, visto que não havia outra forma de preservá-la, e escrita segundo um sistema de convenções que não fora feito para tal tipo de música. Ela era destinada a um público de classe média com piano e ouvido afinado para as canções de Haydn, e posteriormente Schubert e Schumann: assim, como confessam as páginas de rosto dessas publicações, ela tinha de ser “harmonizada”. V. E. Trutovsky publicou uma coleção de músicas populares russas no final do século XVIII; como explica um escritor moderno, “ele não só alterou deliberadamente o esquema melódico [...] em alguns casos, como também introduziu sustenidos e bemóis em afinações modais diferentes, e deu-lhes acompanhamentos harmônicos”.⁵¹ William Chappell publicou uma coletânea de “árias nacionais inglesas” (canções populares) no início do século XIX; nessas versões impressas, “foram impostos padrões harmônicos acadêmicos a melodias populares, suprimidas as antigas modalidades, igualladas as afinações irregulares”. Ele também omitiu as letras, sempre que fossem “grosseiras demais para publicação”.⁵²

Assim, ler o texto de uma balada, de um conto popular ou até de uma melodia numa coletânea da época é quase como olhar uma igreja gótica “restaurada” no mesmo período. A pessoa não sabe se está vendo o que existia originalmente, o que o restaurador achou que existia originalmente, o que ele achou que devia ter existido, ou o que ele achou que devia existir agora. Além dos textos e edifícios, também as festas estavam sujeitas a “restaurações”. Algumas festas tradicionais remanescentes existiam de forma inalterada desde os tempos medievais, os inícios dos tempos modernos ou mesmo antes, mas outras não. O Carnaval de Colônia foi revivido em 1823, o Carnaval de Nuremberg, em 1843, o Carnaval de Nice, em meados do século XIX.⁵³ A tradição do Eisteddfod não sobrevivera à época dos druidas; foi revivida por um maçom de Glamorgan, Edward Williams (Iolo Morgannwg), que formou em 1819 o Círculo

Gorsedd, em Carmarthen, e os trajes foram desenhados mais tarde por *sir Hubert Herkomer*.⁵⁴

Dos intelectuais do início do século XIX herdamos não só textos e festas, mas também ideias, algumas fecundas, outras enganosas. A principal crítica a ser feita às ideias dos descobridores é a de que não discriminaram o suficiente. Não distinguiram (ou, pelo menos, não com bastante agudeza) o primitivo do medieval, o urbano do rural, o camponês do conjunto da nação.⁵⁵ Percy descreveu em termos muito semelhantes os antigos poemas chineses, os poemas islandeses e as baladas de fronteira. Amontou-os juntos por não serem clássicos, sem se importar com as diferenças entre eles. Herder chamou a Moisés, Homero e os autores do *Minnesang* alemão de “cantores do povo”. Claude Fauriel dissertava sobre a “poesia popular” como a de Homero, Dante, a dos trovadores e as baladas da Grécia e da Sérvia. Os intelectuais desse período gostavam de comparar as sociedades camponesas que iam visitar com as sociedades tribais sobre as quais tinham lido — é um paralelo frequentemente esclarecedor, mas às vezes enganoso. Quando Boswell e Johnson estiveram em Glenmorison, nas Hébridas, ofenderam o anfitrião: “seu orgulho parece ter ficado muito ferido quando nos surpreendemos pelo fato de possuir livros”. Eles estavam ansiosos demais em ver os habitantes das Terras Altas como “selvagens americanos”.⁵⁶

Herder, os Grimm e seus seguidores insistiram em três pontos específicos sobre a cultura popular, os quais foram de grande influência, mas também altamente questionáveis. Talvez seja útil identificar esses pontos, chamando-os de “primitivismo”, “comunitarismo” e “purismo”.

O primeiro ponto se referia à época das canções, estórias, festividades e crenças que haviam descoberto. Eles tendiam a situá-las num vago “período primitivo” (*Vorzeit*) e a acreditar que as tradições pré-cristãs tinham sido transmitidas sem alterações ao longo de milhares de anos. É indubitável que algumas delas são muito antigas; o Carnaval italiano, por exemplo, pode muito bem ter se desenvolvido a partir da Saturnal romana, e

a *commedia dell'arte* a partir das farsas clássicas. Contudo, por falta de provas precisas, essas hipóteses não podem ser comprovadas. O que se pode comprovar é que em época relativamente recente, entre 1500 e 1800, as tradições populares estiveram sujeitas a transformações de todos os tipos. O modelo das casas rurais podia se alterar, ou um herói popular podia ser substituído por outro na “mesma” estória, ou ainda o sentido de um ritual podia se modificar, enquanto a forma se mantinha mais ou menos a mesma. Em suma, a cultura popular de fato tem uma história.⁵⁷

O segundo ponto era a famosa teoria dos irmãos Grimm acerca da criação coletiva: *das Volk dichtet*. O valor dessa teoria residia no fato de chamar a atenção para uma diferença importante entre as duas culturas; na cultura popular europeia, em 1800, o papel do indivíduo era menor e o papel da tradição, o passado da comunidade, era maior do que na cultura erudita ou de minoria da época. Como metáfora, a frase dos Grimm é elucidativa. Tomada ao pé da letra, porém, ela é falsa; os estudos dos cantores populares e contadores de estórias mostraram que a transmissão de uma tradição não inibe o desenvolvimento de um estilo individual.⁵⁸

O terceiro ponto pode ser chamado de “purismo”. De quem é a cultura popular? Quem é o povo? Ocasionalmente, o povo era definido como todas as pessoas de um determinado país, como na imagem de Geijer sobre todo o povo suco a cantar como um só indivíduo. Na maioria das vezes, o termo era mais restrito. O povo consistia nas pessoas incultas, como na distinção de Herder entre *Kultur der Gelehrten* e *Kultur des Volkes*. Às vezes, o termo se restringia ainda mais: Herder escreveu uma vez que “o povo não é a turba das ruas, que nunca canta nem compõe, mas grita e mutila” (*Volk heisst nicht der Pöbel auf den Gassen, der singt und dichter niemals, sondern schreit und verstümmelt*).⁵⁹ Para os descobridores, o povo *par excellence* compunha-se dos camponeses; eles viviam perto da natureza, estavam menos marcados por modos estrangeiros e tinham preservado os costumes primitivos por mais tempo do que quaisquer pessoas.

Mas essa afirmação ignorava importantes modificações culturais e sociais, subestimava a interação entre campo e cidade, popular e erudito. Não existia uma tradição popular imutável e pura nos inícios da Europa moderna, e talvez nunca tenha existido. Portanto, não há nenhuma boa razão para se excluir os moradores das cidades, seja o respeitável artesão ou a “turba” de Herder, de um estudo sobre cultura popular.

A dificuldade em se definir o “povo” sugere que a cultura popular não era monolítica nem homogênea. De fato, era extremamente variada. A tarefa do próximo capítulo será a de discutir algumas dessas variedades e a unidade que subjaz a elas.