

CULTURA POPULAR, UM CONCEITO EM CONSTRUÇÃO: DA TRADIÇÃO DOS ROMÂNTICOS E FOLCLORISTAS À EMERGÊNCIA POLÍTICA DOS ESTUDOS CULTURAIS

POPULAR CULTURE, A CONCEPT IN CONSTRUCTION: FROM THE TRADITION OF ROMANTICS AND FOLKLORISTS TO THE POLITICAL EMERGENCE OF CULTURAL STUDIES

Ruben Maciel FRANKLIN*
Antonio Sérgio Pontes AGUIAR**

RESUMO: O que é a cultura popular? Os autores partem dessa pergunta para explorar a formação do conceito de cultura como um problema analítico, político e social. Utilizando-se de uma discussão sociológica e histórica sobre a invenção da “cultura popular” no decorrer do século XIX, os autores percorrem os sentidos que esta foi adquirindo pela leitura dos folcloristas, como um meio de resguardar hábitos e costumes que diferiam da cultura erudita. Depois disso, explora-se o ambiente da Inglaterra do Pós-Segunda Guerra, intervindo em como o conceito de cultura popular foi sendo rearticulado de modo a percorrer a identidade das classes trabalhadoras e mesmo propor o advento de uma nova disciplina: os Estudos Culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura Popular. Folclore. História dos Conceitos. Estudos Culturais.

ABSTRACT: What is the popular culture? The authors start from this question to explore the concept development of culture as an analytical, political and social problem. By using a sociological and historical discussion about the invention of “popular culture”, during the 19th century, the authors cover the meanings that it has acquired through the reading of folklorists, as a way of protecting habits and customs that differed from erudite culture. Then, we explore the environment in England after the Second World War, perceiving how the concept of popular culture was being re-articulated to embrace the identity of the working classes and even to propose the advent of a new discipline: The Cultural Studies.

KEYWORDS: Popular Culture. Folklore. History of Concepts. Cultural Studies

Qualquer discussão que envolva a cultura popular logo se depara com o problema conceitual que o termo evoca. De ampla utilização, cujos fins e contextos são dos mais diversos, envoltos em juízes de valor, idealizações, homogeneizações e disputas teóricas e políticas, o termo tem sido debatido e reinterpretado ao longo do tempo.

* Doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: bnhist@yahoo.com.br

** Mestre em História Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. E-mail: sergioaguiar.hist@gmail.com

Sabemos que a cultura popular é algo que emana do povo, mas não se deve tomar o conceito, bastante indefinido, a partir de uma fórmula esquemática fixa e limitadora. Nesse sentido, a historiadora Martha Abreu recuperou as várias histórias que envolvem o termo, inserindo-o num regime temporal sempre mutável. Para uns, a cultura popular equivale ao folclore ou um conjunto de tradições de uma região, enquanto outros diagnosticam seu desaparecimento ante a pressão implacável da cultura de massa (rádio, televisão, cinema, etc.). Em Johann Gottfried Herder (1744 – 1803), teríamos visto o momento seminal do olhar para o povo e sua cultura própria, lançando as bases do folclore. Em 1846, os folcloristas iriam adquirir reconhecimento, publicando obras sérias que, alheias às reais condições de vida degradantes do campesinato e dos trabalhadores das cidades, destacariam as sobrevivências das tradições nas áreas rurais frente à Revolução Industrial. (ABREU, 2003)

Contexto este de gênese do movimento romântico que, com sua ênfase no particular e no local, deu importante contribuição para a valorização da cultura das pessoas comuns, sendo exatamente no momento de seu surgimento que o debate sobre a cultura popular foi promovido, “quando parte da *intelligentzia* alemã volta sua atenção para as tradições populares e através delas procura legitimar uma cultura autenticamente nacional”. (ORTIZ, 1992, p. 22)

Quanto a isso, Lúcia Lippi Oliveira assinalou que:

O foco no povo não era novo; novo era o sinal positivo que o acompanhava. O pensamento iluminista, em sua busca por racionalidade, também se ocupava do pensamento popular, mas a atenção estava voltada para apontar seus erros, suas superstições. Enfim, o iluminismo desejava moralizar os comportamentos das classes populares. (OLIVEIRA, 2008, p. 87)

Seria o romantismo – expressão da modernidade cultural, representante da consciência de si e do tempo moderno, onde o presente era concebido como época nova – que mudaria o sinal das manifestações populares. Desse modo, os intelectuais românticos se voltaram para a coleta de costumes populares, pesquisando os costumes do povo, sua poesia (que representava a continuidade com o passado), sua singularidade. O povo passou a ser visto como transmissor fidedigno da tradição nacional. O estudioso deveria buscar na “boca do povo” as histórias antigas e traduzi-las para seus contemporâneos.

Herder foi o primeiro a atentar e lançar as bases de sondagem do que seria o *Volksgeist* da Nação, ou seja, o “espírito do povo”, compreendido posteriormente pelos românticos não como uma mera imagem metafórica, mas enquanto qualidade palpável, evidenciada nos tipos físicos e nas paisagens que caracterizavam um determinado país ou região. Desse modo, tratar-se-ia de uma qualidade apreensível nos diversos modos populares de expressão, seja nas danças ou nos contos folclóricos. Assim, o espírito do povo funcionava como porto seguro da nacionalidade, uma vez que demarcava o espaço para o historiador (ou literato) organizar sua interpretação do passado e sua projeção do futuro.

Sendo o mais expressivo e influente dos guardiões da memória popular, Herder ainda se defrontou com o racionalismo ilustrado francês e a *Aufklärung*, atacando, numa série de ensaios, as pretensões universalistas de estetas como o erudito Winckelmann¹, que afirmava a supremacia indiscutível do classicismo, especialmente o grego. Herder repudiava esse cosmopolitismo deslocado, defendendo uma cultura organicamente enraizada na topografia, nos costumes e nas comunidades da tradição nativa local. Desmentia, assim, todas as crenças gerais do Iluminismo, opondo ao universalismo clássico e ao triunfo da modernidade racionalista, o nacionalismo cultural e o passado sacro. Era preciso buscar a autêntica cultura nativa, a verdadeira essência da história nacional que está nas artes vernáculas (folclore, baladas, contos de fadas e poesia popular), e não nas formas idealizadas dos nus gregos. (SCHAMA: 1996, p. 112)

No século XIX, o gosto pelo popular adquiriu enorme relevância nos meios intelectuais. Nele, estava evidenciada a tentativa de localização e identificação do ser que, mesclado com a natureza, aparecia como genuinamente nacional. A valorização do prosaico e do que seria representativo de um país passava pelo folclore e a arte popular, esferas onde a “alma nacional” estava preservada das mudanças ininterruptas da modernidade. O homem da terra e o culto à natureza, oriundo do pensamento romântico europeu, se opunham ao caráter cada vez mais opressor da sociedade industrial-capitalista, uma fuga do ambiente sombrio dos grandes conglomerados urbanos, e a busca do reencontro consigo mesmo. A proximidade com a natureza parecia suspender o tempo dos homens, ou seja, da história.

Mas se o movimento romântico valorizou positivamente a cultura popular, o que significava para ele a ideia de povo? Seriam as classes populares como um todo? A nação, enquanto categoria sociocultural, comportaria interesses tão diversos e

conflitantes das classes que a compunham? Respondendo a essas questões, Ortiz diferenciou povo e as classes populares, onde estas, no contexto de uma sociedade aristocrática, não podiam ser assimiladas à positividade do popular-nacional. Os pobres são despossuídos de cidadania política e cultural. O próprio Herder afirmou que a canção do povo não deveria vir da ralé e ser cantada para ela, pois o povo não significaria a ralé nas ruas, que, segundo ele, nunca cantava ou criava canções, mas gritava e mutilava as verdadeiras canções populares. Nesse sentido, há os excluídos do organismo-nação.

Não é a cultura das classes populares, enquanto modo de vida concreto, que suscita a atenção, mas sua idealização através da noção de povo. O critério socioeconômico torna-se então irrelevante; interessa mapear os arquivos da nacionalidade, a riqueza da alma popular. “Povo” significa um grupo homogêneo, com hábitos mentais similares, cujos integrantes são os guardiões da memória esquecida. (ORTIZ, 1992, p. 26)

Daí a primazia pela compreensão do homem do campo. Mas o camponês é apreendido como o que há de mais isolado da civilização; sua função social e atividades do presente são deixadas de lado. Os costumes, baladas, lendas, folguedos, são contemplados, mas as práticas da experiência presente são ignoradas. Escapando à definição do que seria o popular, as formas de produção e inserção do camponês na sociedade nacional é um tema ausente.

Renato Ortiz observa igualmente que a polêmica e os debates em torno da cultura popular, tema permanente entre nós (contemporâneos) – seja no cenário político ou acadêmico –, possui, a despeito das transformações e interpretações do assunto ao longo do tempo, algumas constantes, elementos recorrentes. Há uma impressão de que a polêmica oscila entre dois polos: 1) grupos populares subalternos (no sentido classista) como portadores de uma cultura radicalmente distinta, contrastante com a de uma elite esclarecida. E é aqui que toda uma literatura engajada faz uso da noção de cultura popular, atribuindo às manifestações concretas uma potencialidade na construção de uma nova sociedade; 2) em uma acepção mais abrangente, popular enquanto sinônimo de povo, transcendendo a demarcação classista. Daí a associação íntima entre cultura popular e a questão nacional. A reflexão está integrada nos dilemas da nacionalidade.

O historiador norte-americano Robert Darnton destacou a importância no estudo das lendas e contos populares, estabelecendo a diferença entre “historiador das ideias”,

filiado ao pensamento formal, e “historiador etnográfico”, interessado na compreensão do modo como as pessoas comuns percebiam e criavam estratégias de vida. Estudando os costumes populares, podemos refletir sobre momentos diferenciados de visão de mundo. Nesse sentido, Darnton ressalta a importância do material produzido pelos folcloristas franceses, argumentando que essa produção era uma rara oportunidade de tomar contato com as massas analfabetas que haviam desaparecido no passado, sem deixar vestígios. (DARNTON, 2014) Os estudos dos folcloristas acerca dos costumes populares estavam vinculados ao propósito de preservação das práticas simples e rudimentares de um povo, elementos originais que tendiam a se perder pelo dinamismo e evolução sociais, no confronto entre barbárie e civilização. (GADELHA, 2007, p. 41)

No Brasil, o folclore e os folcloristas ganharam expressão nacional apenas no século XX, a partir de 1930, momento em que se consagrou a estreita união entre identidade nacional, a miscigenação e a positiva e rica cultura popular nacional. Ainda nesse ponto, recorremos ao livro *Palavras-Chave*, de Raymond Williams. No verbete “popular”, ele reforça que a *cultura popular* não era identificada pelo *povo*, mas por *outros*, contendo dois sentidos mais antigos: tipos inferiores de obra (*literatura popular, imprensa popular*), e obras que visam conquistar aprovação (*jornalismo popular, ou entretenimento popular*). O sentido de *cultura popular* como aquela realmente feita pelo povo para si próprio é diferente deste. Estaria relacionado com o sentido de *Kultur des Volkes*, de Herder, do final do século XVIII. (WILLIAMS, 2007 [1976], p. 319)

Para muitos estudiosos, o conceito sempre esteve em crise e nunca foi consensual. Saber de fato o que significa, ou faz parte da “cultura popular”, é uma tarefa que se mostrou impossível e, ao mesmo tempo, desinteressante, pois se revelaria em relação ao “erudito” e vice-versa. Uma das principais antinomias nutridas pelo conceito de cultura popular está justamente na sua apropriação enquanto categoria erudita, como bem apontou Roger Chartier no início de sua marcante conferência *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*:

A cultura popular é uma categoria erudita. Por que enunciar, no começo de uma conferência, tão abrupta proposição? Ela pretende somente lembrar que os debates em torno da própria definição de cultura popular foram (e são) travados a propósito de um conceito que quer delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus autores como pertencendo à “cultura popular”. Produzido como uma categoria erudita destinada a circunscrever e

descrever produções e condutas situadas fora da cultura erudita, o conceito de cultura popular tem traduzido, nas suas múltiplas e contraditórias acepções, as relações mantidas pelos intelectuais ocidentais (e, entre eles, os scholars) com uma alteridade cultural ainda mais difícil de ser pensada que a dos mundos exóticos. (CHARTIER, 1995, p. 179)

Desde o século XVI, um movimento de secularização do tempo fez com que a erudição separasse as fábulas da história verdadeira (LE GOFF, 2013). Quando se chegou ao século XIX, isso se tornou irreversível. Nesse sentido, a história verdadeira (das nações, dos povos) passou a ser entendida como progresso e como mudança. É então nesse contexto pós-iluminista, mas ainda parte do legado iluminista, que emerge o interesse pela cultura em seu fenômeno do popular.

Segundo Peter Burke (BURKE, 2010), esse interesse pela cultura popular surgiu curiosamente no momento em que a cultura tradicional europeia foi ameaçada pelos impactos da Revolução Industrial. Justamente quando a própria “cultura popular” tendeu para seu desaparecimento frente à torrente de transformações que incidiram sobre ela. Foi nessa época que surgiram as coletâneas de cantigas, a descoberta das festas, o interesse pelo folclore e pela poesia popular, culminando na oposição que Herder lançou entre cultura popular e cultura erudita. Segundo Laura de Mello e Souza, há uma

[...] transição lenta da apreensão da cultura popular, primeiro como exótica – do ponto de vista de uma clivagem, num enfoque mais tendente ao exotismo – e depois num interesse romântico, que se detecta em alguns dos grandes historiadores do século XIX como, por exemplo, Jules Michelet. Surge, então, a ideia de que o popular é o autêntico e o erudito é o artificial. E aí, evidentemente, no bojo dessa formulação, vem a ideia do nacionalismo, do espírito do povo como o verdadeiro espírito da nação, algo que está muito presente na obra de Michelet, quando ele fala da Revolução Francesa. (SOUZA, 1992, p. 46)

Se, até a época clássica, história e etnologia se confundiam, a partir do século XVIII elas começam a se distanciar e se diferenciar. Abre-se então para uma perspectiva purista do “que é o povo” e sua cultura, uma vez que, descolada da história com seu senso de linearidade e progressão, a cultura popular se apresentaria primitiva e imutável. Daí o seu valor em tempos de instabilidade e movimento.

No belíssimo texto *A beleza do morto*, o historiador Michel de Certeau avaliou a cultura popular a partir de sua apropriação pelas classes letradas, com claros fins

políticos de afastá-la para o inofensivo campo do exótico, emoldurada nos arcos da curiosidade. Se há fruição no halo “popular”, presente em suas canções, melodias, falas, danças, festas, ela se dá dentro de uma concepção elitista de cultura que estabelece uma distância “segura” que separa o ouvinte do suposto compositor popular. Nesse sentido, Certeau (2001, p. 55-56) abre seu texto de maneira perspicaz apontando que:

A “cultura popular” supõe uma ação não-confessada. Foi preciso que ela fosse censurada para ser estudada. Tornou-se, então, um objeto de interesse porque seu perigo foi eliminado. [...] Uma repressão política está na origem de uma curiosidade científica: a eliminação dos livros julgados subversivos e imorais. [...] Os estudos desde então consagrados a essa literatura tornaram-se possíveis pelo fato que a retira do povo e a reserva aos letrados ou aos amadores. [...] Ao buscar uma literatura ou uma cultura popular, a curiosidade científica não sabe mais que repete suas origens e que procura, assim, não reencontrar o povo.

Segundo o estudioso francês, é preciso atentar para as relações que envolvem objeto e métodos científicos e a sociedade que os permitem. Um aperfeiçoamento dos métodos ou uma mudança nas convicções não irão alterar o modo como a operação científica trata a cultura popular. É necessário, sim, que haja ação política.

O processo de repressão se intensificou com o paulatino distanciamento entre cultura de elite e cultura do popular. Dentre os vários fatores que corroboraram para esse processo, há a Igreja (católica e protestante) com a adoção de uma política de submissão das almas, e a centralização do Estado, com uma administração unificada dos impostos, da segurança e da língua. As autoridades dos novos Estados nacionais se preocuparam com as práticas que geravam protesto, como atos desportivos, o carnaval, o *charivari*, que muitas vezes desembocavam em distúrbios, e, por vezes, até chegavam a contestar abertamente o poder constituído.

Além disso, outra dificuldade vem a somar quando se trata de delimitar claramente o que é cultura popular e erudita. Seja em termos de “circularidade cultural”, ou “biculturalidade”, conceitos cunhados por dois importantes estudiosos no intuito de entender os cruzamentos entre os dois polos, não obviamente tão antagônicos como parece, o que se percebe é que há uma troca entre ambas as esferas, de práticas, condutas, significações, dentre outras manifestações da produção da existência e significação do mundo. Por “circularidade cultural”, o historiador italiano Carlo Ginzburg (2000) denotou que entre a cultura das classes dominantes e a das classes

subalternas existiu, na Europa pré-industrial, “um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo”. Peter Burke, por sua vez, cunhou o termo “biculturalidade” para expressar que, ao mesmo tempo em que mantinham sua “alta cultura”, as elites participavam do universo da cultura popular.

O saber douto pode atravessar as classes populares, sendo reinterpretado de acordo com a *mundividência* dos sujeitos em seu lócus socioculturais, assim como canções e contos populares podem compor a formação de membros da elite, ao mesmo tempo em que estes possuem acesso à “alta cultura”, por meio de universidades, instituições de saber, cortes, etc., o que, logicamente, é um universo inacessível às classes “subalternas”. Burke afirma que a transmissão formal da grande tradição era feita nos liceus e nas universidades. Era uma tradição fechada, pois a maior parte das pessoas era excluída, e, portanto, não falavam aquela linguagem. Já a pequena tradição era transmitida informalmente, aberta a todos, como a igreja, a taverna e a praça do mercado, onde se davam muitas apresentações.

O estudo de Peter Burke também aponta para a diferença cultural crucial nos inícios da Europa Moderna entre uma maioria, para quem a cultura popular era a única cultura, e a minoria, com seu acesso à grande tradição, mas que não deixava de participar da pequena tradição como uma segunda cultura.

Uma minoria anfíbia, *bicultural* e também bilíngue. Coadunado com essa reflexão, Renato Ortiz, em importante estudo acerca desse tema, nos diz o seguinte:

Há porém uma convergência de opiniões quando avançamos nos séculos XVII e XVIII. Pode-se dizer que antes cultura de elite e cultura popular se misturavam, suas fronteiras culturais não eram tão nítidas, pois os nobres participavam das crenças religiosas, das superstições e dos jogos; as autoridades possuíam ainda uma certa tolerância para com as práticas populares. Vários esportes, considerados violentos, eram patrocinados pelos senhores da terra, o gosto pelos romances de cavalaria era generalizado, e as baladas e a literatura de cordel não eram associadas, pela minoria educada, ao povo inculto, ela participava também da mesma inclinação estética. Não se deve pensar que o processo de interação cultural entre classes era simétrico; a elite participava da pequena tradição do povo, mas este não partilhava de seu universo. (ORTIZ, 1992, p. 15)

Nessa mesma direção, o antropólogo e historiador Julio Caro Baroja (1989), especialista do folclore basco, afirma que a cultura popular nem sempre foi uma criação absoluta do povo. Muito do que se acredita como de origem popular, na verdade foi

produzido em outros lugares, tendo se difundido entre o povo que o interpretou a seu modo. De maneira recíproca, o povo também cria coisas das quais artistas da “alta cultura” se apropriam. Existe, assim, uma fecundação mútua, e não uma oposição radical, o que inviabiliza classificações do tipo “isso é popular, já aquilo não é”. Enquanto grandes músicos se inspiraram em melodias folclóricas, os madrilinhos adotaram como música popular a polca, de origem polonesa, e o *chotis*, uma dança escocesa.

A apropriação da “cultura popular” pelo erudito também foi “denunciada” pelo cinema latino-americano contemporâneo. Em *La Teta Asustada* (2009), da diretora peruana Claudia Llosa, há uma fria relação entre uma pianista de meia idade com ares de aristocrata, Aída, e sua empregada, Fausta, oriunda de uma pequena comunidade interiorana. A primeira sequência do filme mostra a relação entre a canção popular improvisada e a expressão de sentimentos entre duas pessoas intimamente ligadas (neta e mãe). Nas palavras do crítico Rodrigo de Oliveira (2009, online),

[...] partindo da tela preta, ouvimos o canto de uma voz envelhecida, lamuriosa, e o que ela canta faz toda a diferença. A música natural, improvisada, é o espaço para onde a jovem Fausta e sua mãe se recolhem quando precisam verbalizar a tragédia de suas vidas, e é como se esse lugar fosse um campo neutro, onde se pode lembrar do passado sem se deixar atingir novamente por ele - é na música, e só na música, que mãe e filha conversam abertamente, se revelam entre si e para nós mesmos. Logo veremos o rosto da velha, prestes a morrer, e a face incrivelmente expressiva de Magaly Solier, dividindo um momento com sua mãe que, ela sabe, será o último. As duas cantam sobre casamentos destruídos, estupro, terrorismo e violência, a obrigação (nunca saberemos se simbólica ou real) de se comer o pênis morto do marido, tudo embalado numa melodia que tira imediatamente a estranheza das situações narradas apenas para nos levar diretamente ao interior daquele relato.

Tempos depois, Aída, ao ouvir Fausta cantarolando as cantigas populares que ouvia de sua mãe pelos cantos da casa, coage sua empregada a repetir os cantos para que ela possa transpor a melodia em música clássica e, assim, apresentar em concerto de música erudita autoral. Quase ao final da película, a pianista é ovacionada pelo público em um teatro lotado por sua composição e execução. Vemos então se estabelecer a tensão entre Aída e Fausta, quando essa última não consegue esconder sua revolta ante a desonestidade da musicista em tomar para si as honras do salão, utilizando e desnaturando a melodia da música popular aprendida oralmente.

Um movimento em grande parte responsável pela descoberta do povo foi o Romantismo. Literatura e folclore estiveram intimamente vinculados desde o início. A associação entre poesia e povo, percebida e registrada por Herder (a poesia faz parte de um modo de vida particular), foi ainda mais profunda na obra dos irmãos Grimm. O não reconhecimento autoral de um poema era fundamental para atestar o caráter coletivo de sua produção, pois os poemas nacionais pertencem a todo um povo. Giambattista Vico (1668-1744), o obscuro pensador napolitano, foi quem teria lançado a famosa teoria de que a *Ilíada* era o trabalho de um povo, de um gênio coletivo, e não de um indivíduo. Há em sua obra a valorização das tradições populares como criações espontâneas. Fundador da estética moderna e precursor do movimento romântico, Vico também foi saudado por Michelet, que via em sua obra afinidades centrais com sua própria concepção romântica de história: perspectiva globalizante do devir como processo, a importância atribuída às épocas primitivas, o interesse pela poesia heroica e pela mitologia e o refinamento na crítica filológica (Auerbach, 2007). Dante também seria redescoberto pelos românticos, sobretudo por Herder, e valorizado como poeta dos tempos rústicos de seu povo. A poesia popular era, essencialmente, uma “poesia da natureza”. De acordo com Peter Burke, a partir das coletas de Herder e dos Grimm, foram surgindo coletâneas e mais coletâneas de canções populares nacionais.

Durante o século XIX, período em que a ideia de cultura popular foi inventada, românticos e folcloristas tomariam rumos distintos. Ponto este particularmente importante para Renato Ortiz quando se importou com o momento específico em que a noção de cultura popular emergiu como categoria de análise.

Os românticos são os responsáveis pela fabricação de um popular ingênuo, anônimo, espelho da alma nacional; os folcloristas são seus continuadores, buscando no Positivismo emergente um modelo para interpretá-lo [...]. Há muito vinha nutrindo certa insatisfação em relação ao próprio conceito de cultura popular. Qualquer estudioso que tenha lido os livros dos folcloristas, partilha do mal-estar que se esconde por trás da disparidade dos dados compilados; eles dizem pouco sobre a realidade das classes subalternas, muito sobre a ideologia dos que os coletaram. No entanto, é inevitável voltar-nos para eles, pois foram os primeiros a sistematizar uma reflexão sobre a tradição popular. Daí a relevância em entender como os inventores do folclore procuraram organizar e difundir seu material. Isso nos permite compreender como a ideia de cultura popular se configura como categoria de análise. (ORTIZ, 1992, p. 6-7)

Mas o problema de definição da “cultura popular”, ainda mais na forma de uma “categoria analítica”, estava longe de ser resolvido. A tensão entre o mundo do saber letrado e o mundo do senso comum tomaria novos contornos na transição do século XIX para o XX, sobretudo, pelo advento da técnica, de novos instrumentos de produção e de relações de trabalho. O desaparecimento gradual de comunidades camponesas na Europa Pré-Primeira Guerra concorria com o alargamento de áreas urbanizadas e a ampliação de zonas que congregavam grande parte das famílias trabalhadoras, os bairros suburbanos. Havia aí o limiar da ideia de uma distinção entre a cultura como bons modos de viver, típica da alta sociedade burguesa em formação, e a ausência de cultura, isto é, a ignorância e as credices conservadas pela população mais empobrecida. (WILLIAMS, 2011 [1958])

Na Inglaterra, desenvolveu-se, ao longo do século XVIII e XIX, uma tradição de cultura que se definia pelo refinamento social e pelo domínio das letras, determinando aí os elementos necessários para se indicar como (e quem) deveria organizar política e economicamente a sociedade: as elites governariam o país, controlando o ímpeto das massas populares, as quais deveriam subordinar e adequar seu modo de vida – tido por espontâneo – aos interesses gerais dos governantes; o que, no limite, significava a invalidação dos costumes e crenças dos trabalhadores, tomados em seu conjunto como resquícios da brutalidade, ignorância e mesmo selvageria. Se Leavis (1930) e Eliot (1948) tomaram a frente de tal orientação intelectualista da cultura no ambiente inglês, isso na primeira metade do século XX, outros intelectuais – de orientação marxista e atuando sob uma vertente interdisciplinar –, entre os anos de 1950 e 1960, surgiram com argumentação oposta, procurando controverter esse tipo de tradição elitista e conservadora através de uma releitura histórica, política e sociológica que atentasse para a dimensão do conceito de *cultura como um problema* a ser visualizado (e compreendido) em termos dialéticos.

Podemos enxergar tal proposição aferindo o posicionamento de um dos expoentes da assim chamada *New Left* (Nova Esquerda), e um dos responsáveis pela emergência dos Estudos Culturais na Grã-Bretanha: o crítico literário e romancista galês, Raymond Williams (1921-1988). Ele, ao procurar sublinhar o caráter dinâmico, constitutivo e interacional da formação histórica dos conceitos, fez a seguinte afirmação:

Quando percebemos de súbito que os conceitos mais básicos – os conceitos, como se diz, dos quais partimos – não são conceitos, mas problemas, e não problemas analíticos, mas movimentos históricos ainda não definidos, não há sentido em se dar ouvidos aos seus apelos ou seus entrechoques ressonantes. (WILLIAMS, 1979 [1977], p. 17)

Sua intenção era demonstrar que uma “palavra”, o significante, sendo depositária de um contexto social específico e sendo utilizada pelos sujeitos para certos fins e/ou com acepções particularizadas, não poderia ser concebida como elemento estável e regular no interior das relações humanas, ainda mais quando observadas às contínuas transformações da sociedade. A “palavra” enquanto conceito carregava consigo uma multiplicidade de significados, através dos quais os grupos ou classes sociais cumpriam seus interesses, interpretavam suas condições e investiam recursos (materiais e simbólicos) ao se relacionarem entre si em diferentes épocas. Significados estes sujeitos a modificações processuais, uma vez que eram pensados, construídos e socializados em relação dialética com o mundo material. Daí, Williams deixar claro que qualquer análise econômica, social ou cultural carecia, obrigatoriamente, de um domínio da consciência do próprio conceito (“economia”, “sociedade” e “cultura”), e uma *consciência que deveria ser histórica*.

Em seu artigo intitulado *Culture is Ordinary*, lançado ainda em 1958, Williams já esboçava as linhas gerais pelas quais vislumbrava um novo e dilatado sentido de cultura popular, recuperando neste o caráter mediado e imediato da relação entre a sociedade e mente humana, a infra e superestrutura. Vemos aí que:

A cultura é algo comum a todos: este é o fato primordial. Toda sociedade humana tem a sua própria forma, os seus próprios propósitos, seus próprios significados. Toda sociedade humana exprime estes nas instituições, nas artes e no conhecimento. A formação de uma sociedade é a descoberta de significados e direções comuns, e seu desenvolvimento se dá no debate ativo e no seu aperfeiçoamento, sob a pressão da experiência, do contato, e das invenções, inscrevendo-se na própria terra. A sociedade em desenvolvimento é um dado, no entanto, ela se constrói e se reconstrói em cada modo de pensar individual. A formação desse modo individual é, a princípio, o lento aprendizado das formas, dos propósitos e dos significados de modo a possibilitar o trabalho, a observação e comunicação. Depois, em segundo lugar, mas de igual importância, está a comprovação destes na experiência, a construção de novas observações, comparações e significados. Uma cultura tem dois aspectos: os significados e direções conhecidos, em que seus integrantes são treinados; e as novas observações e significados que são apresentados e testados. Esses são os processos ordinários das

sociedades humanas e das mentes humanas, e observamos através deles a natureza de uma cultura: que é sempre tanto tradicional quanto criativa; que é tanto os mais ordinários significados comuns quanto os mais refinados significados individuais. Usamos a palavra cultura nesses dois sentidos: para designar todo um modo de vida - os significados comuns -; e para designar as artes e o aprendizado - os processos especiais de descoberta e esforço criativo. (WILLIAMS, 2015 [1989], p. 5) (grifo nosso)

De fato, esse supracitado viés antropológico da cultura, o qual trazia consigo a dimensão de todo “um modo de vida”, abrangendo a produção de significados e valores e normas a toda a sociedade, adquiriu expressão significativa após a publicação do complexo livro de Williams (e ainda fonte geradora de questionamentos), *Cultura e Sociedade*, em 1958. Um projeto que nascera em meados da década de 1940, no momento de abertura da revista *Politics and Letters*, e que objetivava investigar “[...] a tradição que a palavra ‘cultura’ descreve e, quando possível, reinterpretá-la em termos da experiência da nossa própria geração”. WILLIAMS, 2011 [1958], p. 7)

A tradição em si dava conta da leitura e interpretação dos 40 escritores ingleses analisados no decorrer da obra, os quais, entre 1750 e 1950, haviam experimentado por diversos ângulos as sensíveis modificações do ambiente britânico decorrentes do processo de Revolução Industrial. Segundo Williams, “o fato é que as origens do livro repousam sobre ideias de pensadores explicitamente conservadores ou contraditórios do século XIX”. (WILLIAMS, 2013 [1979], p. 100) Outro ponto significativo era que “todos eles usaram, como termo central em seu desenvolvimento, o conceito de cultura”. (WILLIAMS, 2013 [1979], p. 100) E “usaram” o conceito, subvertendo o significado de “cultivar” “produzir” associado a física/natureza/colheita (acepção preponderante até o século XVIII), como um meio para designar *status* social ora pelas faculdades intelectuais distintas de uma minoria letrada e instruída “academicamente” ora pelo acesso as obras ou atividades ligadas às artes (habilidades humanas, como literatura, música, pintura, teatro, escultura). Uma tradição que, dessa maneira, atuara diretamente no divórcio entre as concepções de “cultura” e “sociedade”, traduzindo a primeira na esteira da uma ordem e hierarquia societária que só poderia ser viabilizada pelo exercício do poder de uma legítima elite política.

Discutia-se, ao longo dos textos de Edmund Burke, S. T. Coleridge, John S. Mill, T. S. Eliot, F. R. Leavis, entre outros, como o surgimento da sociedade de mercado e da ameaça da democracia de massa (ecoando os preceitos iluministas e

igualitários da França revolucionária, 1789) resultou numa atitude de desprezo, preconceito e suspeição para com o “modo de vida” ou costumes dos populares, em outras palavras, as ações, crenças e os hábitos da “gente comum”. Variante esta de longa duração e que entrava em rota de colisão com os princípios básicos do socialismo, sobretudo, nesse caso, pelo seu viés antidemocrático, elitista e excludente. Talvez por isso, Williams tenha enfatizado que *Cultura e Sociedade* era um estudo que se voltava especialmente para a elucidação da gênese e interdependência de cinco “palavras” que haviam sido capitais na promoção dessa linha de pensamento: industrialismo, democracia, arte, classe e cultura, sendo que esta última era de longe a mais complexa e, porventura, a responsável pela mediação e compreensão mútua entre as demais. Seu objetivo, quanto a isso, era o de erigir uma oposição a este modelo interpretativo, “[...] ir contra a apropriação de uma longa linhagem de pensamento sobre cultura feita a partir de posições, naquele momento, indubitavelmente reacionárias”. (WILLIAMS, 2013 [1979], p. 88)

Queria reconquistar a “complexidade real da tradição”, a qual, para ele, havia sido ignorada e/ou castrada pela lógica antidemocrática e pelo elitismo intelectual em vigor, de forma que pudesse contrariar “[...] o uso contemporâneo crescente do conceito de cultura contra a democracia, o socialismo, a classe trabalhadora ou a educação popular nos termos da própria tradição”. (WILLIAMS, 2013 [1979], p. 88)

Maria E. Cevasco, debruçando-se sobre o nascimento dos Estudos Culturais na Grã-Bretanha, em meados da década de 1950, afirmou que fora justamente o livro *Cultura e Sociedade* a fonte seminal que sistematizou os horizontes dessa nova disciplina.

Nesse momento,

[...] ficou claro para Raymond Williams a necessidade de tomar uma posição sobre a cultura e de intervir no debate para demonstrar as conexões entre as diversas esferas e salvaguardar o conceito para um uso democrático que contribuísse para a mudança social. O ponto de vista da inter-relação entre fenômenos culturais e socioeconômicos e o ímpeto da luta para transformação do mundo são o impulso inicial de seu projeto intelectual. (CEVASCO, 2003, p. 12)

Projeto este de “tomar uma [nova] posição sobre a cultura” que não se fizera isolado de todo um debate mais amplo e fecundo sobre a noção de cultura que começara a ganhar ímpeto na Inglaterra do pós-guerra. Cevasco expõe que a tentativa de

desmanche da tradição de “Cultura e Sociedade” - como entes independentes - foi resultado da reconstituição histórica dos discursos sobre a cultura oriunda de outras duas obras seminais: *The Uses of Literacy* (As Utilizações da Cultura), de 1957, de autoria do crítico literário Richard Hoggart e *The Making of the English Working Class* (A Formação da Classe Operária Inglesa), datada de 1963, e escrita pelo historiador E. P. Thompson. Para a autora, vistos em conjunto, estes três estudos não somente seriam fundantes da nova disciplina, como teriam demarcado a reviravolta crucial no modo pelo qual o conceito de cultura popular passou a ser enxergado não mais como a propriedade exclusiva de bens simbólicos por uma classe especial - criando valores e difundindo-os -, mas antes como a produção de significados comum a todos, ou, em outros termos, na solidariedade típica da classe trabalhadora.

Uma alteração de sentido que, além disso, se efetivou durante a abertura de uma nova margem para a apreensão semântica do conceito, observando-se, a partir dos anos 1960, a emergência da sociedade “global” de comunicação de massa e a difusão de instrumentos de informação (rádio, televisão, revistas, cinema). Fatores que trouxeram à superfície todas as tensões relativas às fronteiras (ainda a serem definidas) entre o que seria indústria cultural, “cultura popular” e/ou “cultura dos trabalhadores”.

No geral, entendia-se que o conceito de cultura deveria ser investigado com base nas “circunstâncias intencionais contemporâneas” em que o mesmo se desenvolveu, levando-se em consideração sua constituição enquanto parte do vocabulário - campos semânticos e domínios linguísticos – de uma determinada linguagem política e social. Só assim, os intelectuais poderiam descobrir sua relação para com os grupos sociais que fizeram (e como fizeram) uso dessa linguagem, farejando, igualmente, o *horizonte de expectativas* através do qual suas alterações foram exercitadas.

Raymond Williams (2011, 1958, p. 11) mantinha uma atitude *dialética* de valor equânime ao falar, em prefácio de 1987, sobre como o livro *Cultura e Sociedade* foi recebido no ambiente inglês, mas, agora, chamando atenção para como a variação da “palavra” cultura passara pelo filtro de outros textos historiográficos.

Há, então, um importante ponto contemporâneo. Quando *Culture and Society* foi publicado em 1958, foi amplamente afirmado que ele era um dos textos básicos da Nova Esquerda Britânica. Ainda se diz regularmente que este livro, ao lado do posterior *The Long Revolution* (A Longa Duração) e combinado com *The Uses of Literacy* (As Utilizações da Cultura) de Richard Hoggart e Williams Morris e *The*

Making of the Working English Class (A Formação da Classe Operária Inglesa) de E. P. Thompson, iniciou uma nova tradição intelectual e política. Isso é algo que cabe às outras pessoas decidirem. A história é, na verdade, bastante complexa.

Se houve uma disposição pelo arranjo das referidas obras como uma virada paradigmática dentro do marxismo, inaugurando uma “nova tradição intelectual e política”, certamente, esta se deu em razão do novo lugar ocupado pelo conceito de cultura em sua acepção do repertório de valores que constituíam o “popular”. Cada qual manuseou o mesmo com vistas a recuperar o mundo de valores e costumes da “gente comum”, embora com preocupações diferenciadas. Já comentamos acima sobre o percurso traçado por Raymond Williams. Quanto ao *The Making*, E. P. Thompson apareceu com a noção de experiência para identificar os elementos culturais que, entre 1750 e 1832, denunciavam a identidade performática entre os trabalhadores ingleses, os quais ressurgiam como sujeitos ativos na formação de sua própria “consciência” de classe. Denunciado o marxismo ortodoxo, o qual enxergava a “classe” como uma categoria pré-estabelecida e preexistente no mundo, E. P. Thompson (2011 [1963], p. 10) dizia que “a classe acontece quando alguns homens, como resultado de experiências comuns (herdadas ou partilhadas), sentem e articulam a identidade de seus interesses entre si e contra outros homens cujos interesses divergem (e geralmente se opõem) dos seus”. (2011 [1963], p. 10) Experiências estas que eram determinadas pelas relações materiais de produção em que os homens nascem, conquanto a consciência de classe aparecesse na forma pela qual “[...] essas experiências são tratadas em termos culturais: encarnadas em tradições, sistemas de valores, ideias e formas institucionais”. (2011 [1963], p. 10)

O livro de Richard Hoggart é de caráter mais sociológico e não pretende, pelo menos numa primeira leitura, aventar qualquer discussão de base teórico-metodológica mais profunda no que concerne ao materialismo histórico. Sua novidade se assenta pela descrição dos hábitos, crenças e valores das classes trabalhadoras (no plural) no momento em estas se veem constrangidas pela interferência inevitável da cultura de massas, nos idos de 1940 para 1950. Deseja recolher os pormenores da experiência cotidiana, no intuito de “[...] definir melhor a vida das classes proletárias”. (HOGGART, 1973 [1957], p. 25) Utiliza o termo experiência, apesar disso, para estudar a modificação cultural, interessando-se, então, pelos “[...] aspectos mais sutis do estilo de vida que caracteriza o proletariado”. (HOGGART, 1973 [1957], p. 25) O autor parte

da recusa da visão elitista que acalentava o sentimento de piedade e nostalgia para com as classes proletárias, reafirmando o “caráter extensivo, múltiplo e infinitamente pormenorizado” da vida dessas classes. Nas palavras de Edson F. Dalmonte (2002, p. 72.), Hoggart “propõe uma façanha para a época: estudar a cultura popular, entendendo-a como espaço de aprendizagem e formação de senso crítico”.

Não é preciso ir muito longe para observar que, sim, as referidas obras possuem um objeto de estudo em comum, “os proletários” ou a “gente comum”, adotando a cultura popular como seu aparato conceitual de investigação. De resto, vemos que existe uma distância na compreensão desse conceito entre Thompson e Hoggart, uma vez que o primeiro articula o mesmo na forma de uma “experiência” (a identidade relacional) e o segundo como um “estilo de vida” (significados incorporados em padrões de comportamentos coletivos). Raymond Williams, em outra direção, desenvolve a noção e cultura como “todo um modo de vida”, ou na forma de um “processo social geral”.

Tais diferenças não podem ser deixadas de lado, como contrassensos de menor importância, uma vez que também dão conta de toda a complexidade envolvida na tarefa de contradizer a tradição de pensamento que tomava a cultura como o reino do intelectualismo e das convenções formalizadas. Stuart Hall, que se tornaria, em 1964, um dos líderes fundadores do *Centre for Contemporary Cultural Studies* da Universidade de Birmingham, atentou para o fato de que não houve nenhuma definição única ou menos problemática de cultura. Para ele, essa “nova tradição” conjugava “riqueza” e dificuldades teóricas devido as várias definições do conceito que emergiram desse conjunto de obras, não podendo, assim, ser investigada fora delas. A cultura era “(...) um local de interesses convergentes, em vez de uma ideia lógica ou conceitualmente clara”. (HALL, 2003, p. 126)

Soube ainda localizar muito bem a fruição desses múltiplos sentidos no interior da tradição de “Cultura e Sociedade”, da maneira pela qual essas obras atravessavam as contradições da realidade social inglesa e respondiam a estas. Para Hall (2003, p. 125), os livros de R. Williams, R. Hoggart e E. P. Thompson,

Eram, claro, textos seminais de formação. Não eram em caso algum, “livros-textos” para a fundação de uma nova subdisciplina acadêmica [Estudos Culturais] (...). Quer fossem históricos ou contemporâneos em seu foco, eles próprios constituíam respostas às pressões imediatas do tempo e da sociedade em que foram escritos, ou eram focalizados ou organizados por tais respostas. Eles não apenas levaram a “cultura” a sério, sem a qual as transformações históricas, passadas e presentes,

simplesmente não poderiam ser pensadas de maneira adequada. Eram em sim mesmos “culturais”, no sentido de Cultura e Sociedade.

No final dos anos 1960, com o advento da noção de pós-modernismo e a celebração da *linguística turn*, a própria cultura começou a ser entendida como um texto que - discursivamente - expressava as manifestações simbólicas e a multiplicidade de representações sociais de determinada cultura. (CHARTIER, 2002; DARNTON, 2014) Ações sociais que eram permeadas de sentidos e significados particularizados dentro de certos grupos e/ou classes sociais. Intenções que eram dialogadas reciprocamente pelos indivíduos enquanto símbolos, ou seja, sentidos ocultos no interior de uma verdadeira dramatização social. O culturalismo, subvertendo, em alguma medida, a ação política coletiva (e material) como antevista na gênese dos Estudos Culturais britânicos, trouxe a tona o “mundo como um teatro”, de ações simuladas ao nível linguístico. (BURKE, 1992)

Tão logo, vemos que o conceito de cultura (e sua complexa relação com o espaço do “popular”) foi adquirindo sentidos imprevisíveis, de acordo com contextos e tipos e linguagem com que passou a ser debatido e controvertido. Das leituras nostálgicas dos folcloristas, preocupados com os elementos definidores da Nação, ao lugar privilegiado do elitismo e da intelectualidade. Das revisões da tradição inglesa, ocupando-se dos fazeres, dos interesses e da identidade da classe trabalhadora como um todo, aos gestos, práticas, símbolos e representações encontrados num mundo discursivo, isto é, dramatizado. Talvez, por isso, Thompson (1998 [1991]) tenha chamado atenção para o fato de a cultura ser uma “arena de elementos conflitivos”. Observamos isto não apenas no sentido de sua mutabilidade e variação no âmbito da sociedade como um todo, mas, igualmente, como “categoria analítica”, quando recupera as mais distintas preocupações, modificando continuamente sua postura diante da compreensão das relações humanas: um conceito-problema.

Referências

ABREU, Martha; Rachel Soihet (Org.). *Ensino de história: conceitos, temática e metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

BAROJA, Júlio Caro. *Ritos y Mitos Equivocos*. Espanha: Istmo, 1989.

BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. Europa 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

- _____. *O mundo como teatro*. Estudos de antropologia histórica. São Paulo: Difel, 1992.
- CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In: *A cultura no plural*. Campinas: Papyrus, 2001.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Portugal: Difel, 2002.
- _____. “Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico”. *Estudos Históricos*, vol. 8, n. 16, 1995.
- DALMONTE, Edson Fernando. Estudos culturais em comunicação: da tradição britânica à contribuição latino-americana. In: *Idade Média*, v. 1, n. 2, p. 67-90, 2002.
- DARNTON, Robert. *O Grande Massacre dos Gatos e outros episódios da história cultural francesa*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- ELIOT, T. S. *Notes Towards the Definition of Culture*. Londres: Faber and Faber, 1948.
- GADELHA, Georgina da Silva. *Os saberes do corpo: A “Medicina Caseira” e as práticas populares de cura no Ceará, 1860-1919*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2007.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Cia das letras, 2000.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HOGGART, Richard. *As Utilizações da Cultura*, vols 1 e 2. Lisboa: Editorial Presença, 1973 [1957].
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006.
- LA TETA Assustada. Direção: Cláudia Llosa. Peru/Espanha: Estudio Canal; Paris Filmes; 2008. (95 min).
- LE GOFF, Jacques. *Para uma outra Idade Média*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.
- LEAVIS, F. R. Mass Civilization and Minority Culture. In: *Minority Pamphlets*, n. 1. Cambridge: Gordon Fraser, 1930.
- _____. *The Great Tradition*. Londres: Chatto and Windus, 1943.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- OLIVEIRA, Rodrigo. A Teta Assustada de Claudia Llosa. 2009. In: <http://www.revistacinetica.com.br/tetaassustada.htm>. Acessado em outubro de 2013.
- ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas; cultura popular*. Rio de Janeiro: Olho D'Água, 1992.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cultura é patrimônio*. Rio de Janeiro: FGV, 2008.
- SOUZA, Laura de M. A cultura popular e a História. In: Seminário - *Folclore e cultura popular*, 1992, Rio de Janeiro. Seminário - Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate. Rio de Janeiro: IBAC, v. 1, p. 45-49, 1992.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

THOMPSON, E. P. *A Formação da Classe Operária Inglesa*, vol. 1. São Paulo: Paz e Terra: 2011 [1963].

_____. *Costumes em Comum*. São Paulo: Cia das Letras: 1998 [1991].

WILLIAMS, Raymond. *A Política do Modernismo*. São Paulo: Unesp, 2011 [1989].

_____. *A Política e as Letras*. São Paulo: Unesp, 2013 [1979].

_____. *Cultura e Sociedade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011 [1958].

_____. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979 [1977].

_____. *Recursos da Esperança*. São Paulo: Unesp, 2015 [1989].

ⁱ Winckelmann, por sua nova maneira de pensar os gregos e sua proposta de um novo ideal estético baseado no conceito clássico de beleza, é considerado o moderno criador da história da arte. Inaugurou ainda um nacionalismo cultural em meados do século XVIII. Assim dizia, “Em geral, tudo o que foi inspirado e ensinado pela natureza e pela arte para favorecer a formação dos corpos, para conservá-la, desenvolvê-la e embelezá-la desde o nascimento até seu pleno crescimento, foi realizado e empregado em prol da beleza física dos antigos gregos, o que permite afirmar com a maior verossimilhança a superioridade dessa beleza sobre a nossa”. (MACHADO, 2006, p. 11)

Artigo recebido em 18 de abril de 2017.

Aceito em 04 de abril de 2018.