

# BAKHTIN, GINZBURG E A CULTURA POPULAR

Karina Kuschnir

**RESUMO:** Neste trabalho, apresento as visões de Mikhail Bakhtin e Carlo Ginzburg sobre cultura popular e a sua relação com uma teoria da cultura mais geral, de interesse direto para a discussão antropológica. Destaca-se a preocupação de ambos em resgatar uma cultura popular “subterrânea”, através do levantamento de material literário e histórico, integrando-a e fazendo com que a sua compreensão ilumine o contexto cultural de uma época.

**UNITERMOS:** Cultura Popular - Bakhtin - Ginzburg - Antropologia.

Uma das características mais notáveis da antropologia tem sido a capacidade de dialogar com autores das mais diversas tradições disciplinares. Passando pela literatura, história, filosofia, lingüística, encontramos incorporados nessa tradição Mikhail Bakhtin e Carlo Ginzburg – dois autores, não antropólogos, no sentido estrito do termo, com trabalhos fundamentais para a compreensão do que chamamos *cultura popular*. Ao aproximá-los, temos a oportunidade de entrever como cada um deles chegou, através de trajetórias intelectuais diversas e distantes várias gerações, à discussão desse tema comum, com novas perspectivas e questões de grande interesse para a antropologia<sup>1</sup>.

Mikhail Mikhailovich Bakhtin nasceu na Rússia, na cidade de Oriol, ao sul de Moscou, em 1895. Sua graduação em estudos clássicos e filologia foi iniciada em Odessa e concluída, em 1918, na Universidade de Petrogrado. Pouco depois de formado, já trabalhava como professor na cidade de Nevel e, mais tarde, em 1920, em Vitebsk. Durante es-

ses primeiros anos, Bakhtin participou de pelo menos três grupos de estudos, ou “seminários kantianos”, como foram chamados por alguns de seus biógrafos (TODOROV, 1981:13). O segundo desses círculos formou-se em Vitebsk, centro da vanguarda artística da época, e dele fizeram parte, entre outros, o pintor Marc Chagall, o músico e poeta Valentin Voloshinov e o crítico Pavel Medvedev – os dois últimos se tornariam os principais parceiros intelectuais de Bakhtin.

Em 1924, Bakhtin estava casado e morando em Leningrado. Apesar da experiência como professor, esses foram anos difíceis financeiramente. As oportunidades de emprego eram raras e pouco interessantes – reflexos, provavelmente, de um Bakhtin pouco seduzido pelo marxismo e acometido por uma doença degenerativa nos ossos (que lhe resultaria a perna direita amputada em 1938). Para completar o quadro, em 1929, possivelmente devido às suas atividades na Igreja Ortodoxa Russa, foi preso e submetido a um exílio forçado de seis anos no Casaquistão.

Nessa época, além de pequenos artigos, já havia publicado *Problemas da Poética de Doistoiévski*, cuja primeira edição é de 1929 (BAKHTIN, 1961). Nos anos 30, escreveu vários ensaios sobre o discurso no romance

1. Este texto é uma versão modificada do trabalho apresentado ao final do curso de leitura ministrado pelo Professor Gilberto Velho no Mestrado do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, no Museu Nacional/UFRJ, no segundo semestre de 1991.

(depois reunidos em *Questões de Literatura e de Estética – A Teoria do Romance* (BAKHTIN, 1988)) e iniciou uma pesquisa sobre a obra de Rabelais. O resultado deste estudo foi apresentado, em 1941, ao Instituto Gorki de Literatura Mundial, em Moscou, para obtenção do doutorado, mas sua recepção não foi nem de longe animadora. Ao contrário, a tese foi vista quase como uma obscenidade e Bakhtin recebe, dez anos mais tarde, apenas o que no sistema brasileiro de hoje seria um reconhecimento de créditos. A partir daí, a sua presença no mundo intelectual passou por um período de pouca movimentação, muito em consequência da Segunda Guerra Mundial e de seu passado político.

Somente no final dos anos 50 a obra de Bakhtin é “redescoberta” por estudantes e intelectuais, primeiro na União Soviética e, bem mais tarde, também na Europa e Estados Unidos<sup>2</sup>. Em 1963, é publicada uma edição revista do seu trabalho sobre Doistoévski e, em 1965, sai finalmente a primeira edição de sua monografia sobre a obra de Rabelais (BAKHTIN, 1987).

Dessa época até sua morte em 1975, e ainda até o momento, seu nome pode não ter se tornado objeto de aprovação generalizada, mas passou a ser um ponto de referência fundamental não apenas no campo da crítica literária, como num plano de estudos bem mais amplo de disciplinas preocupadas com uma teoria da cultura (HIRSCHKOP, 1989).

Bakhtin certamente estaria de acordo que o seu trabalho fosse visto nas proximidades da antropologia. Em um artigo de 1970, sobre a situação da pesquisa literária na União Soviética, ele deixa claro que a literatura, em sua opinião, só tem sentido se compreendida

não apenas a partir do contexto do seu tempo, mas também a partir de um passado cultural distante – um “*great time*” – que extrapola as fronteiras de uma época.

”First of all, literary scholarship should establish closer links with the history of culture. Literature is inseparable part of culture and it cannot be understood outside the total context of the entire culture of a given epoch. [...] but [a work of literature] cannot be closed off in this epoch; its fullness is revealed only in *great time*.” (BAKHTIN, 1986:2-3)

O projeto intelectual de Bakhtin não se restringe a uma reflexão isolada sobre a linguagem (ou mesmo sobre a lingüística), mas compreende um campo mais vasto, onde a unidade é dada pela idéia de *cultura*. Portanto, apesar de ser primordialmente um filólogo, é possível falar da sua concepção de “cultura popular”. Para Bakhtin, principalmente *essa* cultura deve ser recuperada quando se pretende compreender uma obra literária. A prosa, na sua opinião, não pode prescindir de um vínculo com a realidade mais cotidiana, e é nessa relação – do autor com o seu mundo – que a cultura popular tem um papel fundamental.

Quando se aproxima da obra de Rabelais, Bakhtin deixa claro que a “chave” da sua análise é detectar nas linhas rabelaisianas a materialização de uma “outra visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado” (BAKHTIN, 1987:4-5). Definitivamente, uma *outra cultura*, inseparável da tradição da cultura cômica popular medieval e renascentista da qual Rabelais é herdeiro e coadjuvante. Bakhtin está falando, portanto, de uma *descontinuidade*, de um “segundo mundo” dentro de um determinado tempo histórico.

Como vimos, mais do que apenas um leitor preocupado com o romance enquanto obra literária, a perspectiva de Bakhtin coloca-o mais perto do que nunca da posição de um antropólogo que encontra diante de si um caso

---

2. As primeiras edições de Bakhtin na Europa são de 1970 pela Ed. Gallimard, Paris. Nos Estados Unidos, apesar de *Rabelais and His World* ter sido publicado em 1968, o interesse por Bakhtin só aumenta significativamente na década de 80. Para mais detalhes, ver Hirschkop (1989).

particular de coexistência de culturas. Para entrar nesse universo, como sabemos, o antropólogo não deve “pressupor uma homogeneidade mas sim identificar as relações entre os códigos ou culturas ou subculturas existentes e examinar as relações entre elas, fazendo a pergunta sobre quando, onde e como pode-se falar num predomínio de um sobre a outra”. (VELHO & VIVEIROS de CASTRO, 1980:23)

É exatamente com essa preocupação de discernir mundos culturais que Bakhtin se aproxima de Rabelais. Em sua visão, a cultura cômica popular da Idade Média distingue-se da cultura “oficial” da época por três grandes manifestações: os ritos e espetáculos (especialmente o *carnaval*), as obras cômicas verbais e o vocabulário grosseiro. Esse conjunto é a expressão real dessa cultura e da sua concepção da vida como um “processo ambivalente, interiormente contraditório”, onde “não há nada perfeito nem completo” e onde o *riso* ocupa o lugar de destaque (BAKHTIN, 1987:23). Sua unidade é a negação de toda a hierarquia e a religiosidade feudais, é o “rebaixamento”, o “destronamento” das verdades e certezas dessa esfera oficial da sociedade. Bakhtin não está falando de um corpo à parte, independente. Ao contrário, a existência dessa cultura cômica popular, “não oficial”, só tem sentido se vista a partir da sua relação com o mundo gótico medieval, que faz parte do seu contexto e é, ao mesmo tempo, sua complementariedade e referência permanentes. Como fica claro em diversos momentos de sua obra, “a dialogic encounter of two cultures does not result in merging or mixing. Each retains its own unity and *open* totality, but they are mutually enriched.” (BAKHTIN, 1986:7)

Rabelais teria filtrado tudo isso para a literatura, num gênero que Bakhtin chamou de “realismo grotesco” (BAKHTIN, 1986:17). Esse é um dos pontos fundamentais da trajetória de Rabelais: sua entrada no mundo popular e a habilidade para descrevê-lo e recriá-lo em palavras escritas. Uma empreitada literária que

é geralmente vista como um dos momentos decisivos da própria constituição da língua francesa na forma como existe atualmente. Em quatro volumes, Rabelais descreve a vida e as aventuras de dois personagens já familiares ao repertório de lendas populares da sua época – os gigantes Gargântua e Pantagruel.

Seria impossível transmitir em poucas palavras o conteúdo complexo e, ao mesmo tempo, tão claro da prosa de Rabelais. Frente a essa dificuldade, prefiro um exemplo da sua própria fala:

”Alguns dias depois, após se terem refeito, Gargântua visitou a cidade e foi visto por todo mundo com grande admiração, pois o povo de Paris é tão tolo, tão basbaque e tão inepto por natureza, que um saltimbanco, um bufarinheiro, uma mula com campainhas, um velho no meio de uma praça reúnem mais gente do que faria um bom pregador evangélico. E tanto o perseguiram, que ele foi obrigado a se refugiar sob as torres de Notre Dame. E, estando em tal lugar, e vendo tanta gente em torno de si, disse consigo mesmo: ‘Creio que esses malandros querem que eu lhes pague aqui minhas boas vindas e a minha propiciação. É a razão. Vou lhes dar o vinho; mas só para me divertir.’ Então, sorrindo, abriu a sua bela braguilha, e tirando para o ar livre o soberbo mastro, os regou tão fartamente, que afogou duzentos e sessenta mil, quatrocentos e dezoito, fora mulheres e crianças.” (RABELAIS, 1991:99)

De passagens como essa, salta aos olhos um mundo no qual certamente Bakhtin encontrou cor suficiente para pensar a existência de um plano *real*, de uma cultura popular, que deveria estar acontecendo diante de Rabelais. Não de forma literal, é claro, mas como um sistema simbólico que fazia parte do repertório, do imaginário, da memória, da sua época.

Bakhtin de fato propõe que esse mundo agora transformado em prosa teria realmente existido, mas dentro e paralelamente a um mundo “oficial”, ligado à cultura da elite. Para ele, Rabelais estava, na maior parte das vezes, falando de tradições e valores de uma cultura

popular que tinha sob suas vistas, mas que *convivia*, mal ou bem, com a sua contraparte “oficial”. Nem sempre o limite entre as duas culturas pode ser delineado facilmente no texto de Rabelais, e não é difícil imaginar que isso é resultado do próprio hibridismo, ou biculturalismo, desse autor. A biografia de Rabelais (que, além de médico, foi padre) é a de um homem que teve acesso e interesse por muitos códigos – seu roteiro incluía tanto a praça pública quanto a leitura dos clássicos em latim. Mesmo assim, para Bakhtin, ficou claro que da criatividade de Rabelais emerge uma cultura singular, com raízes populares profundas, onde o “princípio da vida material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissoluvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo.” (BAKHTIN, 1987:17)

Universalismo e liberdade. Na análise de Bakhtin, estas são palavras-chaves – os valores mais altos – desse mundo da cultura cômica popular. O riso, o vocabulário, a festa e a feira na praça pública, o banquete, a imagem grotesca, o baixo material e corporal são as bases do “drama” dessa cultura. Em suas manifestações está implícito um “*grande corpo popular da espécie*, para o qual o nascimento e a morte não eram nem o começo nem o fim absolutos, mas apenas as fases de um crescimento e de uma renovação ininterruptos. O grande corpo desse drama satírico é inseparável do mundo, impregnado de elementos cósmicos, e funde-se com a terra que absorve e dá à luz.” (BAKHTIN, 1987:76-7)

A experiência da *liberdade* acompanha, para Bakhtin, essa comunhão com o todo num duplo sentido. Em primeiro lugar, porque é a realização dos desejos da carne, é a liberdade do riso, da gastronomia, do sexo. Mas também é uma liberdade mais etérea, simbólica, exercida coletivamente durante um período determinado de tempo em que a hierarquia “oficial” do cotidiano lhe cede a vez.

Quando Bakhtin mapeia essa cultura popular e reconhece nela os ideais de liberdade e universalidade, sua própria experiência intelectual não está entrando num terreno desconhecido. Ao contrário, o interesse pela obra de Rabelais e, dentro dela, por uma determinada cultura popular, não parece ser de forma alguma casual ou isolado do restante da sua obra. Em *Rabelais...*<sup>3</sup>, o trabalho de Bakhtin é quase uma *cartografia* dos códigos e ideais que movimentam os personagens da praça pública medieval e a literatura renascentista, mas é pelo *valor expresso nesses códigos e ideais* que podemos aproximar este seu trabalho de outros anteriores. E aqui, novamente, existe um Bakhtin pouco interessado nas questões meramente do campo da literatura.

Não é minha intenção dar conta neste artigo de toda a extensão da produção intelectual de Bakhtin. Apenas escolho alguns momentos desse caminho que acredito bastante esclarecedores para compreendermos o autor como um teórico da cultura.

Um dos pontos de referência mais importantes para se entender a trajetória acadêmica de Bakhtin é o seu debate, ou melhor, o seu ataque permanente ao que ele mesmo chama de “formalismo” e “ideologismo” abstratos no estudo do discurso literário (BAKHTIN, 1988:71). No lugar da aproximação formalista da literatura, Bakhtin desenvolve uma abordagem teórica que foi chamada por Morson e Emerson de “*prosaics*” (em alusão ao termo *poetics*) (MORSON & EMERSON, 1990). *Prosaics* significa privilegiar a *prosa* como objeto de estudo e, ao mesmo tempo, o interesse pelo mais *prosaico* e cotidiano dos acontecimentos. Isso, na opinião dos autores, remeteria Bakhtin a uma tradição literária que inclui, entre outros, Alexander Her-

---

3. Daqui em diante, farei referência ao texto *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento - O Contexto de François Rabelais. simplesmente como Rabelais...* (BAKHTIN, 1987).

zen, Leo Tolstói e Anton Chekhov. (MORSON & EMERSON, 1990:23). Como deixou explícito em todos os ensaios de "O Discurso no Romance", escrito originalmente entre 1934 e 1935, Bakhtin tinha em mente para a sua filosofia da linguagem a criação de um novo olhar sobre o gênero, onde essas duas questões – a *especificidade da prosa e a atenção aos eventos do dia-a-dia* – estavam em primeiro plano. Um olhar que não tivesse mais em conta o modelo estético "centralizador" e sistemático dos formalistas (BAKHTIN, 1988:75). Um olhar que, ao invés disso, reconhecesse no romance uma "diversidade social de linguagens organizadas artisticamente", onde o "verdadeiro meio da enunciação, onde ela vive e se forma, é um *plurilingüismo dialogado*, anônimo e social como linguagem, mas *concreto*, saturado de conteúdo (...)" (BAKHTIN, 1988:74 e 82, grifos meus).

Já em 1929, em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Bakhtin havia dado uma demonstração dessa teoria (BAKHTIN, 1961). Além do que estamos chamando de *prosaics* (seguindo Morson e Emerson), dois outros conceitos importantes aparecem neste texto: a idéia de "dialogia" e de "inconclusibilidade"<sup>4</sup>. Bakhtin nos apresenta a obra de Dostoiévski como singular não apenas por sua excelência literária, mas essencialmente porque introduz no gênero romance a *dialogia*. Isso significa dizer que há uma autêntica multiplicidade de vozes dentro do romance, cujos discursos se equivalem e se combinam sem perder cada um sua unicidade. O diálogo não é um meio da obra, mas *um fim em si mesmo*. Uma construção, por sua vez, que abre caminho para a manifestação de um homem/personagem que se movimenta na interação, sempre diante de

um *espaço em aberto*. Para Bakhtin, Dostoiévski tem o mérito de ter introduzido o *romance polifônico* na literatura, e o mérito ainda maior de ter levado o "pensamento artístico da humanidade" a uma concepção de universo mais complexa – *inconclusiva e dialógica* por princípio.

Cronologicamente, chegamos à metade dos anos 30. E é com esse histórico de preocupações intelectuais – recuperado aqui apenas em linhas gerais – que Bakhtin inicia sua pesquisa sobre Rabelais. Alguns de seus conceitos fundamentais, como a proposta de uma "*prosaics*" da literatura e as noções de *inconclusibilidade e dialogia*, não só do discurso, mas da própria vida, estão sedimentados. Nesse contexto, a obra de Rabelais chama a atenção de Bakhtin para o tema do *carnaval*.

O carnaval tem, para Bakhtin, um papel fundamental na literatura por ser uma experiência sobretudo concreta, *vivenciada* desde a Antiguidade até o Renascimento. O carnaval é um dos elementos centrais em *Rabelais...* e um dos motivos que levam Bakhtin a revisar seu trabalho sobre Dostoiévski numa segunda edição em 1963. Nessa revisão, Bakhtin recupera a *menipéia*, e sua profunda relação com a carnavalização do mundo, como a base, aquilo que lhe dá o "tom" à obra de Dostoiévski<sup>5</sup>. Isso nos indica, portanto, o quanto idéias como *multiplicidade de vozes, dialogia e inconclusibilidade* – que são idéias centrais em *Problemas da Poética de Dostoiévski* – estão, para Bakhtin, implícitas na visão de mundo carnavalesca.

4. A expressão "inconclusibilidade" é da tradução brasileira de *Rabelais...*, mas talvez seja melhor entendida por "open unity" ou "openness", encontrados no prefácio de M. Holquist a *Speech Genres and Other Late Essays* (BAKHTIN, 1986); ou ainda por "unfinalizability" (MORSON & EMERSON, 1990).

5. O termo *menipéia* refere-se a Menippus, filósofo cínico e poeta satírico que viveu na Grécia por volta do século III a.c. Nenhum de seus textos sobreviveu, mas escritores do século seguinte, como Marcus Terentius Varro (*Saturae Menippeae*, etc) e Luciano (*Mortuorum dialogi* [Diálogo dos mortos], etc), seguiram seu modelo. Esses dois autores escreveram, na forma de diálogos, sátiras e críticas bem humoradas da sociedade em que viveram. Em relação a Rabelais, a influência da obra de Luciano já foi diversas vezes apontada.

Entre 1937 e 1938, Bakhtin escreve "Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance", dedicando dois capítulos à obra de Rabelais (BAKHTIN, 1988)<sup>6</sup>. A idéia de *cronotopo*, originária da matemática, é tomada por Bakhtin para pensar as relações de *tempo* e *espaço* dentro de gêneros literários e, especialmente, fazer a conexão desse cronotopo fictício com o cronotopo "real e histórico" da obra (BAKHTIN, 1988:211-12). Sob essa perspectiva, Rabelais foi quem teve a habilidade para ir buscar *na cultura popular* "um novo mundo", "uma nova forma de tempo e uma nova relação entre o tempo e o espaço", isto é, "um novo cronotopo", frente à "decomposição da visão do mundo medieval" (BAKHTIN, 1988:315-16).

Não é difícil perceber o quanto as idéias de Bakhtin estão interligadas a cada novo ensaio. O interesse pela visão de mundo carnavalesca e por sua materialização literária traz à tona os símbolos da ambivalência, da quebra da hierarquia, da aproximação do homem com o mundo, da profanação, do tempo de crescimento, do espaço em aberto. Todos estão intimamente ligados aos seus interesses anteriores que incluem, entre outros, a "prosaics" e os conceitos de *inconclusibilidade* e *dialogia*. No entanto, foi só a partir da obra de Rabelais que Bakhtin pode construir um modelo de *uma determinada cultura popular* que, no seu tempo, deu vida às idéias que lhe eram mais caras.

Várias idéias de Bakhtin podem ser encontradas na obra do historiador italiano Carlo Ginzburg, que também fez da cultura popular um objeto privilegiado. Antes de falarmos dessa relação, valeria a pena apresentar alguns pontos da trajetória intelectual desse autor. Quem nos fornece o roteiro é ele próprio, es-

pecialmente através do prefácio escrito em 1986 para *Mitos, Emblemas e Sinais*, que reúne artigos produzidos entre 1961 e 1984 (GINZBURG, 1989).

Nos anos 50, Ginzburg (1939) tinha como livros de cabeceira, entre outros, Sptizer, Auerbach, Adorno, Freud e Bloch, "todos lidos entre os dezoito e os vinte anos" (GINZBURG, 1989:10). Na adolescência, a carreira literária chegou a ser pensada como uma possibilidade, mas foi logo depois abandonada, talvez por influência do ambiente familiar, já que sua mãe, Natalia Ginzburg, falecida em 1991, foi uma escritora famosa e de reconhecido talento. É através da literatura, em particular da revista *Officina*, que lhe chegam, além de Sptizer e Auerbach, Gramsci, Croce e Contini. A *Officina* lhe trazia ainda, em suas próprias palavras, um "entrelaçamento de populismo e crítica estilística, típico da cultura italiana do final dos anos 50" (GINZBURG, 1989:8).

Nessa época, Ginzburg começava a se envolver com pesquisas sobre feitiçaria e processos inquisitoriais nos séculos XV, XVI e XVII. Em *Os Andarilhos do Bem* (GINZBURG, 1988), ele detecta nos depoimentos de um grupo de acusados de feitiçaria, conhecidos como *benandanti*, a existência de *uma outra cultura* – popular – que, apesar de submetida ao discurso inquisitorial, conseguiu manter-se de alguma forma viva aos olhos do historiador. A documentação sobre esses "feiticeiros" da região do Friul (norte da Itália), chama a atenção de Ginzburg não apenas para a existência de uma outra cultura, mas também para o fato de que seus valores passavam por uma chave de pensamento *não racional*, radicalmente diferente da cultura elitizada da época.

Durante o mesmo período de trabalho, sua atenção se volta para uma série de *analogias formais* que pareciam surgir entre os dados encontrados nos processos do Friul e muitos outros relatos ligados ao folclore popular. Para trilhar um possível caminho dessa

6. Os capítulos mencionados são: cap. VI, "O Cronotopo de Rabelais" e cap. VII, "Fundamentos Folclóricos do Cronotopo de Rabelais". Nessa edição também foi publicado o ensaio "Rabelais e Gogol" (BAKHTIN, 1988).

cultura, materializada em correspondências perdidas no tempo e no espaço, Ginzburg tinha em mente uma postura bem clara: “superar na *pesquisa concreta* a antítese ideológica entre racionalismo [da história] e irracionalismo [da atemporalidade]” (GINZBURG, 1989:8). Portanto, o indício que surgia no trabalho sobre os *benandanti* italianos implicava uma análise que reunisse ao mesmo tempo conexões formais – a princípio, em torno das crenças populares na feitiçaria – e uma correspondente base histórica.

Embora se possa especular sobre as razões pessoais que levaram Ginzburg a uma proposta tão ampla e radical, seu debate com o meio acadêmico já nos dá, para usar uma palavra bem “ginzburguiana”, *pistas* do caminho traçado. Nos anos 60, o contato com o Instituto Warburg, em Londres, lhe aponta duas direções: “o estudo da continuidade, rupturas e sobrevivências da tradição clássica” (GINZBURG, 1989:42) e a análise de testemunhos figurados como base para considerações históricas e para a construção de uma teoria geral da cultura.

No trabalho do próprio Aby Warburg<sup>7</sup>, Ginzburg encontrou, sem dúvida, ressonâncias e inspirações das questões que lhe preocupavam. Em primeiro lugar, a relação da arte com a cultura ganhava complexidade na medida em que Warburg propunha, nas palavras de Ginzburg, que “por um lado, era preciso considerar as obras de arte à luz de testemunhos históricos, de qualquer tipo e nível, em condições de esclarecer a gênese do seu significado; por outro, a própria obra de arte e as figurações de modo geral deveri-

am ser interpretadas como uma fonte *sui generis* para a reconstrução histórica” (GINZBURG, 1989:56 e 229). Essa via de mão dupla praticamente corresponde à proposta que Ginzburg faz a si mesmo em relação, neste caso, não à arte, mas às crenças populares na feitiçaria. Soma-se a isso o fato de que as *fontes* que Warburg tinha em mente eram na maior parte das vezes *detalhes*, “documentos sem importância”. Um interesse reificado em seu lema preferido – “Deus está no particular” –, que com certeza nos dá mais uma pista das batidas do coração de Ginzburg.

Os percalços da geração intelectual posterior a Warburg (F.Saxl, E. Panofsky, E.Gombrich, e outros) na tentativa de fazer da arte a ponte para uma teoria da cultura são, na opinião de Ginzburg, reflexos sobretudo da ambigüidade intrínseca à imagem figurativa. No trabalho de Saxl, ele vê emergir um círculo vicioso onde, apesar da erudição, não se distingue claramente até que ponto a arte pode ser vista como uma fonte histórica independente. Panofsky vai justamente enfrentar essa questão da “circularidade” na análise iconográfica propondo uma aproximação da arte em três níveis: o pré-iconográfico, o iconográfico e o iconológico. No terceiro, alcançando o estágio em que a obra revela, como no projeto de Warburg, “uma atitude de fundo em relação ao mundo” (Panofsky, E., apud GINZBURG, 1989:66).

Mas não é ainda em Panofsky que Ginzburg vê dissolver-se o problema da subjetividade do observador traindo a objetividade da análise. É Gombrich, na sua opinião, que dá os passos mais firmes nesta direção, propondo uma análise iconográfica análoga à teoria da comunicação. Segundo Ginzburg, a proposta de Gombrich por um lado, explicaria a continuidade histórica dos “estilos” na arte – na medida em que vê o artista como aquele que produz uma manifestação figurativa singular a partir de tradições e experiências pessoais anteriores; mas, por outro, não apontaria um

---

7. Aby Warburg (Hamburgo, 1866-1929) foi um historiador da arte, cujo método pode ser definido, usando suas próprias palavras, como uma “análise iconológica”. Um de seus maiores interesses foi estudar a transmissão de crenças mágicas e astrológicas da Antiguidade ao Renascimento, através da Idade Média. Constituiu pouco a pouco uma extensa biblioteca, transformada, a partir de 1920, no instituto que leva seu nome. Em 1933, para escapar do nazismo, F. Saxl conseguiu a transferência do acervo para Londres, onde até hoje está o Instituto Warburg.

caminho seguro para resolver a questão de *como e por que* esses mesmos estilos, além de se perpetuarem, sofrem transformações profundas.

Do ponto de vista de Ginzburg, nenhum desses autores construiu, na prática, uma proposta aceitável para resolver a questão da dupla relação entre arte e história da forma como foi pensada por Warburg. Mas em nenhum momento o mérito ou o valor desses trabalhos parece ter sido colocado em dúvida. Ao contrário, ao percorrê-los, Ginzburg antes recolhia as peças que o ajudariam na composição da *sua* própria resposta.

Ainda não foi nos anos 70 que essa resposta ficou pronta. Como ele mesmo procura explicar, seu “projeto ambicioso [...], como a montanha, acabou por parir apenas um rato” (GINZBURG, 1989:10). No ensaio “O alto e o baixo”, de 1976, está explícita a tentativa de estabelecer uma conexão histórica a partir de um núcleo formal. É significativo que, na abertura de um parágrafo, Ginzburg escreva: “*A espécie humana* tende a representar a realidade em termos de opostos.” (GINZBURG, 1989:97, grifo meu). Certamente, esse é um momento chave em que a opção inicial de Ginzburg pela historicidade, herdada de Marc Bloch, ia de encontro às incertezas plantadas por sua leitura da *Antropologie Structurale*, de Lévi-Strauss (GINZBURG, 1989:9).

Ainda que a divisão entre o alto e o baixo não tenha ganho o prenunciado – e alto – posto de categoria fundamental da humanidade, a pesquisa para este texto continua mantendo Ginzburg próximo das suas prezadas pequenas pistas, por mais paradoxal que isso possa parecer. Essa proximidade é transparente em dois momentos. O primeiro deles é o próprio ponto de partida do ensaio. Não é irrelevante que, para chegar a uma categoria da espécie humana, Ginzburg parta de um “erro” na tradução de uma passagem da Epístola dos Romanos 11.20, de São Paulo, para a Vulgata de São Jerônimo. E, desse erro, passe a procu-

rar outros pequenos indícios, construindo, a partir deles, a história de um “*lapsos* coletivo” (GINZBURG, 1989:97).

O segundo momento está em *O Queijo e os Vermes* (GINZBURG, 1987). Ao contrário de “O Alto e o Baixo”, este talvez tenha lhe trazido resultados inesperados – já que tem uma proposta incomparavelmente mais modesta. No livro, Ginzburg conta a história do moleiro Domenico Scandella (vulgo Menocchio) através dos autos do processo inquisitorial a que foi submetido na região do Friul, durante o século XVI. Dos depoimentos de Menocchio, ele recupera passo a passo seus hábitos, leituras e, principalmente, sua cosmologia.

Menocchio não era o tipo “médio” de sua época, mas sua vontade de dizer o que pensava, seu acesso à literatura e a religiosidade ambígua em que acreditava, o mantinham indissolúvelmente ligado a um contexto histórico específico. Em seu diálogo com o inquisidor, as dissonâncias aparentemente pouco significativas entre os dois discursos deixaram claro para Ginzburg que se tratava de duas tradições culturais distintas conversando entre si – uma com raízes profundas na cultura popular, na tradição oral camponesa, e outra, herdeira da cultura de elite. Ambas, mas em especial a primeira, marcadas pela difusão da imprensa e pela Reforma protestante.

Se, em *O Queijo e os Vermes*, os fenômenos “aparentemente negligenciáveis” conduziram Ginzburg a uma escrita eminentemente histórica, em “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”, esses mesmos fenômenos reacenderam as questões em torno de uma análise comparativa (GINZBURG, 1989). Neste ensaio, de 1979, Ginzburg está interessado nos métodos de três personagens – o crítico de arte italiano G. Morelli, Freud e Sherlock Holmes – como exemplos significativos do surgimento, no final do século de XIX, de um novo paradigma nas ciências humanas cuja base tinha uma conexão estreita com o modelo



semiótico.

Seu ponto de partida é 1874, data da publicação dos primeiros textos de Morelli. Para reconhecer a autenticidade de obras de arte, esse médico italiano propõe que se deixe de lado os traços extraordinários de um artista (como o sorriso de Da Vinci, por exemplo) e tome-se pequenos *detalhes* (como o formato do lóbulo das orelhas) para servir de modelo comparativo e, conseqüentemente, indicador de uma identidade autoral. A conexão entre o método de Morelli e as investigações de Sherlock Holmes, assim como a com a psicanálise de Freud, não é uma novidade descoberta por Ginzburg (GINZBURG, 1989:260-61). No entanto, neste ensaio, ele retrocede no tempo até as origens caçadoras do homem para traçar uma linha imaginária que recupera a existência desse tipo de conhecimento indiciário desde, se não se pudesse ir mais longe, as artes divinatórias mesopotâmicas.

O interesse de Ginzburg é claro: para ele está em jogo a importância da investigação indiciária como uma forma de conhecimento *legítima* frente ao paradigma de cientificidade construído a partir de Galileu. E aqui, a questão se coloca como uma reflexão que, sem dúvida, tem em vista a utilização desse paradigma pelo historiador. Ele se pergunta se, ao contrário, o rigor baseado no modelo científico “é não só inatingível mas também indesejável para as formas de saber mais ligadas à experiência cotidiana – ou, mais precisamente, a todas as situações em que a unicidade e o caráter insubstituível dos dados são, aos olhos das pessoas envolvidas, decisivos.” (GINZBURG, 1989:179)

O dilema da juventude entre “irracionalismo e racionalismo” continuava sendo o centro das atenções de Ginzburg. Ao escrever “Sinais”, ele desestabilizava ainda mais sua própria visão da historiografia. Em suas palavras: “Não sabia se preferia ampliar o âmbito do conhecimento histórico ou reduzir seus limites, se preferia resolver as dificuldades ligadas ao meu trabalho ou criar continuamente novas.”

(GINZBURG, 1989:11)

Esse dilema gera mais dois artigos. No primeiro, “Mitologia Germânica e Nazismo”, de 1984, a reflexão é sobre o livro de G. Dumézil *Mythes et dieux de Germains*, de 1939, e também sobre a crítica extremamente favorável a esse trabalho, escrita por Marc Bloch (GINZBURG, 1989). Na opinião de Ginzburg, o livro de fato tinha, como apontou A. Momigliano, “traços de simpatia pela cultura nazista” (GINZBURG, 1989:182). Entretanto, com o aval de Bloch, ele se sente à vontade para valorizar a relação de *continuidade temporal longuíssima* proposta por Dumézil entre as raízes da mitologia germânica e a realidade cultural da Alemanha dos anos 30, como um *dado* que pode ser visto independentemente da interpretação ideológica que lhe foi imposta.

No segundo artigo, “Freud, o homem dos lobos e os lobisomens”, o tema é a interpretação do psicanalista a partir do sonho de um de seus pacientes, o russo que ficou conhecido como “o homem dos lobos” (GINZBURG, 1989). Na sua análise, Freud teria explicado o sonho como uma “reelaboração da cena primária”. Ginzburg não questiona essa explicação, mas nos apresenta duas informações adicionais. A primeira, de que, provavelmente, o paciente teria ouvido de sua babá histórias do folclore popular a respeito da relação entre lobisomens e o fato dele ter nascido com a coifa. A segunda, de que Freud, na sua interpretação, teria recuperado um termo – “cena primária” – abandonado por ele próprio há 17 anos. Haveria a possibilidade, portanto, do próprio Freud – vindo a saber das conexões folclóricas que ignorava – aceitar que seu paciente revivia um “núcleo sexual traumático”, não apenas pessoal, mas patrimônio da humanidade.

Para Ginzburg, esta seria uma análise viável, mas não convincente. Em primeiro lugar, porque uma explicação filogenética remetia ao conceito de *arquétipo* de Jung, cuja “imprecisão e falta de rigor” eram imperdoá-

veis do ponto de vista científico. Em segundo, porque a redução das crenças populares a um núcleo sexual traumático lhe parecia ainda uma “simplificação arbitrária” (GINZBURG, 1989:215-16).

No entanto, a idéia de um *núcleo mítico* ligado às tradições folclóricas de feitiçaria servindo para pensar a neurose lhe agrada. Para Freud, porém, essa proposta era apenas uma última alternativa às categorias analíticas. É de Lévi-Strauss, da sua expressão “os mitos nos pensam”, que Ginzburg agora se aproxima. Que um núcleo mítico existia, já não parece haver dúvida. Mas as armas para desvendá-lo são outras: “os meios são históricos, identificáveis ou conjecturáveis de modo plausível: homens, mulheres, livros e documentos de arquivo que falam de homens e de mulheres.” (GINZBURG, 1989:217, grifo meu)

Em *História Noturna*, de 1989, é como se Ginzburg acertasse as contas consigo próprio (GINZBURG, 1991). Vinte e cinco anos antes, durante a elaboração de *Os Andarilhos do Bem*, lhe pareceu eficiente a opção pela independência do conhecimento histórico. Como vimos, essa posição sofreu mudanças profundas em direção à análise morfológica. *História Noturna* é, definitivamente, sua proposta concreta para superar “a antítese entre racionalismo e irracionalismo” que lhe rondava desde a adolescência. Saxl conta que Warburg lhe disse, certa vez, uma frase que nunca esqueceria: “Os problemas não se resolvem passando-os para os outros.” (GINZBURG, 1989:43) Estas palavras, mesmo lidas de segunda mão, devem ter sido fundamentais também para Ginzburg.

A hipótese de *História Noturna* é, sem meias palavras, a de que a passagem entre natureza e cultura se dá a partir de um núcleo mítico primário: “a viagem do vivo ao mundo dos mortos” (GINZBURG, 1991:37). Para fundamentá-la, Ginzburg vai percorrer, ao mesmo tempo, dois caminhos. Por um lado, recolhe contos e lendas da cultura popular ligados à prática da feitiçaria que, intuitivamen-

te, lhe pareceram ter uma identidade morfológica comum. Por outro, reconstrói, através de fontes históricas, um mapa de conexões espaciais e temporais entre as muitas variantes desses mitos. A *imagem do sabá* revelada na documentação inquisitorial do século XIV é o ponto de partida de um fio condutor que tanto avança quanto retrocede – de hoje até “o mais antigo que se pode atingir” (GINZBURG, 1991:37).

Uma primeira aproximação entre as visões de Bakhtin e Ginzburg sobre a cultura popular é clara. Assim como Bakhtin reconhecia no texto de Rabelais a expressão de uma cultura popular do seu tempo, Ginzburg, em *O Queijo e os Vermes*, parte do depoimento de Menocchio para formular um quadro mais amplo dos valores da cultura popular da Europa pré-industrial. Mais do que um procedimento análogo, o conceito de cultura popular delineado por Bakhtin em *Rabelais...* é, para Ginzburg, uma referência explícita e fundamental (GINZBURG, 1987:20). A visão de mundo de Menocchio implicava tanto uma flagrante descontinuidade em relação ao discurso elitizado do inquisidor, quanto uma série de evidentes referências a essa mesma cultura dominante.

Em *História Noturna*, da mesma forma, Ginzburg reconhece nos documentos inquisitoriais sobre a prática de feitiçaria um estrato cultural que conservava vivas as crenças do folclore popular, mesmo – mas nem sempre – quando submetidas às expectativas dos juízes (GINZBURG, 1991:24 e 85). É, portanto, sobretudo durante o *processo* de levantamento dos mitos populares que dão origem à sua hipótese, que Ginzburg mais se aproxima de Bakhtin. A *fala distinta* da cultura popular, que interessa tanto a um quanto ao outro, não lhes parece óbvia. Ao contrário, como pesquisadores, cabe-lhes “encontrar a chave” para resgatá-la de um mundo subterrâneo, inexplorado. Nas palavras de Bakhtin, encontramos um termo que tantas vezes seria

utilizado por Ginzburg: a “obra [de Rabelais], se convenientemente *decifrada*, permite iluminar a cultura cômica popular de vários milênios, da qual Rabelais foi o eminente porta-voz na literatura.” (BAKHTIN, 1987:2-3, grifo meu) O que também remete à crítica de Bakhtin às interpretações da obra de Rabelais, cujo vínculo com a cultura cômica popular permaneceu, na sua opinião, “incompreendido e pouco explorado”. (BAKHTIN, 1987)

Essa afinidade chama a atenção para preocupações anteriores dos dois autores. Para o Bakhtin dos anos 20, em seus ensaios filosóficos e, como já foi dito, em *Questões da Literatura*, a singularidade da prosa está na sua estreita, inseparável, ligação com o mundo – com o mais *prosaico* dos acontecimentos. E, também esse deveria ser o espaço da ética: normas indissociáveis da *vida cotidiana*. Uma questão de *sabedoria*, e não apenas conhecimento. Como tantas vezes encontrou nas páginas de Tolstói, um de seus autores preferidos: “true life begins where the tiny bit begins” (MORSON & EMERSON, 1990:24 e ver também BAKHTIN, 1990).

Em Ginzburg, o interesse pela “análise do tipo microscópico” também já foi mencionado aqui. À sombra de Sherlock Holmes está, na sua opinião, um tipo de saber que passa necessariamente pelo imponderável. Isto é, tanto durante a “investigação” quanto no momento em que já se está de posse dos dados – por definição individuais e insubstituíveis –, não há como recorrer somente a regras: há que se ter *intuição* (GINZBURG, 1989:10 e 179).

Como vimos, Bakhtin e Ginzburg reconhecem a cultura popular – e valores e códigos que lhe são próprios – como algo que foi negligenciado, deixado à margem, pelo paradigma científico da sociedade moderna. De alguma forma, ambos estão imbuídos da tarefa de trazer à tona essa descontinuidade. Tanto para um quanto para o outro, na prática, isso significa amparar-se na concretude dos dados. Esses dados, como a cultura da qual fazem

parte, não lhes chegam em quantidade, mas na forma de *pequenos indícios*.

Feita essa primeira aproximação, resta saber *o que* a cultura popular – depois de reconhecida – representa para cada um deles. Creio ser neste ponto fundamental que residem as diferenças mais importantes. Em *Rabelais...*, a cultura popular é o *objeto* de Bakhtin. Além de reconhecer sua existência, ele está interessado no *drama* particular dessa cultura – na forma como o seu sistema simbólico foi *vivenciado* (VELHO & VIVEIROS DE CASTRO, 1980:22). Para o Ginzburg de *História Noturna*, a cultura popular é um *meio*. Um meio privilegiado de difusão de um núcleo mítico que, na verdade, lhe transcende integralmente, pois é patrimônio da *humanidade* (GINZBURG, 1991:37).

Bakhtin não considera em nenhum momento a possibilidade de construir, mesmo num plano mais modesto do que o de Ginzburg, um quadro estrutural explicativo do sistema de valores da cultura popular medieval. Para ele, a singularidade do seu objeto é inegociável: “*There is no alibi for being*” (MORSON & EMERSON, 1990:31). Mas até que ponto podemos entrever na sua análise da obra de Rabelais a complexidade de uma organização social em sua dimensão mais concreta, isto é, na sua expressão individual? O sujeito que Bakhtin nos apresenta é, ao contrário, essencialmente coletivo. Uma das explicações possíveis para essa aparente contradição talvez seja a de que Bakhtin está preocupado em definir uma *cultura* e não uma *sociedade*. O que lhe interessa é antes entender a “visão de mundo” da cultura cômica popular do que refletir sobre a relação entre seus valores e a sociedade da qual faz parte. Por isso, é muito mais fácil encontrar na sua análise da obra de Rabelais uma espécie de *modelo* (mas não um sistema) ideal do que teria sido a expressão cotidiana da cultura popular medieval e renascentista.

As questões surgidas a partir de *His-*

tória Noturna são bem mais amplas. Será que Ginzburg consegue demonstrar “experimentalmente, de um ponto de vista histórico”, a existência da natureza humana? Ou ainda, será que isso é possível? Ginzburg chegou à sua própria – e afirmativa – resposta. Já vimos que seu envolvimento com a questão é antigo e intimamente ligado à leitura de diversos autores, como Warburg, Gombrich, Bloch, Dumézil, Freud. Em *História Noturna*, no entanto, sua referência maior é Lévi-Strauss e, conseqüentemente, a lingüística que, na opinião de Ginzburg, foi a única disciplina nas Ciências Humanas capaz de transcender a barreira entre cientificidade e a individualidade dos dados (GINZBURG, 1989:179). Para escapar da antítese entre morfologia e história, Ginzburg propõe uma análise das variantes individuais dos mitos, ao mesmo tempo sincrônica e diacrônica. Propõe também que dessa dupla perspectiva se chegue a um núcleo primário, supra-individual, sem perder de vista a dimensão histórica como base explicativa. Na sua discussão com Lévi-Strauss, portanto, Ginzburg espera estar recuperando a importância da historiografia e emergindo para algum lugar situado entre a “profundidade abstrata da estrutura (privilegiada por Lévi-Strauss) e a concretude superficial do evento.” (GINZBURG, 1991:35)

Ao seu resultado pode-se colocar no mínimo uma questão: o núcleo mítico, depois de revelado, não se torna ele próprio uma categoria explicativa? Neste caso, qual o papel que resta à disciplina histórica? Entretanto, em relação à cultura popular, não é irrelevante que ela tenha sido o ponto de partida do seu projeto. Ginzburg entende que somente nesse locus privilegiado da cultura popular pode ser encontrado o caminho de resgate da “matriz de todos os contos possíveis” (GINZBURG, 1991:265). Da mesma forma, Bakhtin veria na cultura popular a mais importante fonte de inspiração da produção literária. Talvez ainda mais do que isso. Na sua opinião, a própria existência da prosa depende essencialmente do seu vínculo com a cultura popular, com a expressão do que há de mais ordinário.

Acredito, finalmente, que para os dois autores foi grande o esforço – nem sempre bem sucedido – de ocultar sob o manto científico uma predileção subjetiva pelos valores e códigos que associaram à cultura popular. Em Ginzburg, a cultura popular parece ter o sabor da intuição indiciária, da adrenalina das histórias de Sherlock Holmes. Para Bakhtin, é da cultura popular que se apreende uma sabedoria especial, uma ética de múltiplas possibilidades.

## Bibliografia

BAKHTIN, M.

- 1961 *Problèmes de la Poétique de Dostoievski*. Paris, Seuil.
- 1986 “Response to a Question from *Novy Mir*”, in *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin, University of Texas Press.
- 1987 *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento - O Contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec, Brasília, Universidade de Brasília.
- 1988 *Questões de Literatura e de Estética - A Teoria do Romance*. São Paulo, Hucitec.
- 1990 *Art and Answerability - Early Philosophical Essays by M.M.Bakhtin*. Michael Holquist e Vadim Liapunov (eds.), Austin, University of Texas Press.

GINZBURG, C.

- 1987 *O Queijo e os Vermes - o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo, Companhia das Letras.
- 1988 *Os Andarilhos do Bem: Feitiçarias e cultos agrários nos séculos XVI e XVII*. São Paulo, Companhia das Letras.
- 1989 *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo, Companhia das Letras.
- 1991 *História Noturna - decifrando o sabá*. São Paulo, Companhia das Letras.

HIRSCHKOP, K.

- 1989 "Bibliographical essay", in Ken Hirschkop e David Shepherd (eds.), *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester, Manchester University Press.

MORSON, G. & EMERSON, C.

- 1990 *Mikhail Bakhtin - A Creation of a Prosaics*. Stanford, Stanford University Press.

RABELAIS, F.

- 1991 *Gargântua e Pantagruel*. Belo Horizonte, Villa Rica.

TODOROV, T.

- 1981 *Mikhaïl Bakhtine - le principe dialogique*. Paris, Éditions du Seuil.

VELHO, G. & VIVEIROS de CASTRO, E.

- 1980 "O Conceito de Cultura e o Estudo das Sociedades Complexas". in *Espaço: Cadernos de Cultura*. Rio de Janeiro, USU, v.2, nº2, p.11-26.