

História Cultural: *um panorama teórico e historiográfico**

JOSÉ D' ASSUNÇÃO BARROS

*Professor da Universidade Severino
Sombra (USS), Vassouras*

E ntre as várias modalidades da História que se desenvolveram no decurso do século XX, algumas têm primado pela riqueza de possibilidades que abrem aos historiadores que as praticam, por vezes com perspectivas antagônicas entre si. A *História Cultural* – campo historiográfico que se torna mais preciso e evidente a partir das últimas décadas do século XX, mas que tem claros antecedentes desde o início do século – é entre estas particularmente rica no sentido de abrigar no seu seio diferentes possibilidades de tratamento. Nosso objetivo aqui será o de elaborar um pequeno panorama das principais tendências que têm se projetado no âmbito da História Cultural.

Para introduzir um universo comum a todas as tendências de aqui falaremos, consideraremos que a História Cultural é aquele campo do saber historiográfico atravessado pela noção de 'cultura' (da mesma maneira que a História Política é o campo atravessado pela noção de 'poder', ou que a História Demográfica funda-se essencialmente sobre o conceito de 'população', e assim por diante. Cultura, contudo, é um conceito extremamente polissêmico, notando-se ainda que o século XX trouxe-lhe novas redefinições e abordagens em relação ao que se pensava no século XIX como um âmbito cultural digno de ser investigado pelos historiadores.

Orientando-se em geral por uma noção muito restrita de 'cultura', os historiadores do século XIX costumavam passar ao largo das manifestações culturais de todos os tipos que aparecem através da cultura popular, além de também ignorarem que qualquer objeto material produzido pelo homem faz também parte da cultura – da cultura material, mais especificamente. Além disto, negligenciava-se o fato de que toda a vida cotidiana está

inquestionavelmente mergulhada no mundo da cultura. Ao existir, qualquer indivíduo já está automaticamente produzindo cultura, sem que para isto seja preciso ser um artista, um intelectual, ou um artesão. A própria linguagem, e as práticas discursivas que constituem a substância da vida social, embasam esta noção mais ampla de cultura. 'Comunicar' é produzir cultura, e de saída isto já implica na duplicidade reconhecida entre cultura oral e cultura escrita (sem falar que o ser humano também se comunica através dos gestos, do corpo, e da sua maneira de estar no mundo social, isto é, do seu 'modo de vida').

Apenas para exemplificar com uma situação significativa, tomemos um 'livro', este objeto cultural reconhecido por todos os que até hoje se debruçaram sobre os problemas culturais. Ao escrever um livro, o seu autor está incorporando o papel de um produtor cultural. Isto todos reconhecem. O que foi acrescentado pelas mais modernas teorias da comunicação é que, ao ler este livro, um leitor comum também está produzindo cultura. A leitura, enfim, é prática criadora – tão importante quanto o gesto da escritura do livro. Pode-se dizer, ainda, que cada leitor recria o texto original de uma nova maneira – isto de acordo com os seus âmbitos de 'competência textual' e com as suas especificidades (inclusive a sua capacidade de comparar o texto com outros que leu, e que podem não ter sido previstos ou sequer conhecidos pelo autor do texto original que está se prestando à leitura). Desta forma, uma prática cultural não é constituída apenas no momento da produção de um texto ou de qualquer outro objeto cultural, ela também se constitui no momento da recepção. Este exemplo, aqui o evocamos com o fito de destacar a complexidade que envolve qualquer prática cultural (e elas são de número indefinido).

Desde já, para aproveitar o exemplo acima discutido, poderemos evocar uma delimitação já moderna de História Cultural elaborada por Georges Duby¹. Para o historiador francês, este campo historiográfico estudaria dentro de um contexto social os "mecanismos de produção dos objetos culturais" (aqui entendidos como quaisquer objetos culturais, e não apenas as obras-primas oficialmente reconhecidas). O exemplo acima proposto autoriza-nos a acrescentar algo. A História Cultural enfoca não apenas os mecanismos de produção dos objetos culturais, como também os seus mecanismos de recepção (e já vimos que, de um modo ou de outro, a recepção é também uma forma de produção). Estabelecido isto, retomemos a comparação entre os

atuais tratamentos historiográficos da cultura e aqueles que eram tão típicos do século XIX.

Ao ignorar a inevitável complexidade da noção básica que a fundamentava, a História da Cultura tal como era praticada nos tempos antigos era uma história elitizada, tanto nos sujeitos como nos objetos estudados. A noção de 'cultura' que a perpassava era uma noção demasiado restrita, que os avanços da reflexão antropológica vieram desautorizar. Não que as produções culturais que as várias épocas reconhecem como 'alta cultura', ou que a produção artística que está hoje sacramentada pela prática museológica tenham perdido interesse para os historiadores. Ao contrário, estuda-se arte e literatura do ponto de vista historiográfico muito mais do que nos séculos anteriores ao século XX. Apenas que a estes interesses mais restritos acrescentou-se uma infinidade de outros. Tal parece ter sido a principal contribuição do último século para a História da Cultura. Para além disto, passou-se a avaliar a cultura também como processo comunicativo, e não como a totalidade dos bens culturais produzidos pelo homem. Este aspecto, para o qual confluíram as contribuições advindas das teorias semióticas da cultura, também representou um passo decisivo.

As noções que se acoplam mais habitualmente à de 'cultura' para constituir um universo de abrangência da História Cultural são as de 'linguagem' (ou comunicação), 'representações', e de 'práticas' (práticas culturais, realizadas por seres humanos em relação uns com os outros e na sua relação com o mundo, o que em última instância inclui tanto as 'práticas discursivas' como as 'práticas não-discursivas'). Para além disto, a tendência nas ciências humanas de hoje é muito mais a de falar em uma 'pluralidade de culturas' do que em uma única cultura tomada de forma generalizada. Em nosso caso, como estamos empregando a História Cultural como um dos enfoques possíveis para o historiador que se depara com uma realidade social a ser decifrada, utilizaremos em algumas ocasiões a expressão empregada no singular como ordenadora desta dimensão complexa da vida humana. Trata-se no entanto de uma dimensão múltipla, plural, complexa, e que pode gerar diversas aproximações diferenciadas.

Os objetos da História Cultural, face à noção complexa de cultura que hoje predomina nos meios da historiografia profissional, são inúmeros. A começar pelos *objetos* que já faziam parte dos antigos estudos historiográficos da cultura, continuaremos mencionando o âmbito das artes, da literatura e da

ciência – campo já de si multi-diversificado, no qual podem ser observados desde as *imagens* que o homem produz de si mesmo, da sociedade em que vive e do mundo que o cerca, até as condições sociais de produção e circulação dos objetos de arte e literatura. Fora estes objetos culturais já de há muito reconhecidos, e que de resto sintonizam com a ‘cultura letrada’, incluiremos todos os objetos da ‘cultura material’ e os materiais (concretos ou não) oriundos da ‘cultura popular’ produzida ao nível da vida cotidiana através de atores de diferentes especificidades sociais.

De igual maneira, uma nova História Cultural interessar-se-á pelos *sujeitos* produtores e receptores de cultura – o que abarca tanto a função social dos ‘intelectuais’ de todos os tipos (no sentido amplo, conforme veremos adiante), até o público receptor, o leitor comum, ou as massas capturadas modernamente pela chamada ‘indústria cultural’ (esta que, aliás, também pode ser relacionada como uma agência produtora e difusora de cultura). Agências de produção e difusão cultural também se encontram no âmbito institucional: os sistemas educativos, a imprensa, os meios de comunicação, as organizações socioculturais e religiosas.

Para além dos sujeitos e agências que produzem a cultura, estudam-se os meios através dos quais esta se produz e se transmite: as *práticas* e os *processos*. Por fim, a ‘matéria-prima’ cultural propriamente dita (os *padrões* que estão por trás dos objetos culturais produzidos): as ‘visões de mundo’, os sistemas de valores, os sistemas normativos que constroem os indivíduos, os ‘modos de vida’ relacionados aos vários grupos sociais, as concepções relativas a estes vários grupos sociais, as idéias disseminadas através de correntes e movimentos de diversos tipos. Com um investimento mais próximo à História das Mentalidades, podem ser estudados ainda os modos de pensar e de sentir tomados coletivamente.

Estes inúmeros objetos da História Cultural – distribuídos ou partilhados entre os cinco eixos fundamentais acima citados (objetos culturais, sujeitos, práticas, processos e padrões) – têm constituído um foco especial de interesses da parte de vários historiadores do século XX. Nos parágrafos que se seguem, procuraremos discutir algumas das várias contribuições basilares que atuaram conjuntamente para a constituição deste campo no decurso do século.

No seio do materialismo histórico, a preocupação com a História Social da Cultura tem tido muitos desdobramentos. A escola inglesa do marxis-

mo – com autores como Thompson, Eric Hobsbawm e Christopher Hill – especializou-se por exemplo em uma tríplice articulação entre a História Cultural, a História Social e a História Política. Seus trabalhos remontam à década de 1960. A renovação dos estudos culturais trazida pela escola inglesa tem sido fundamental para repensar o materialismo histórico – particularmente para flexibilizar o já desgastado esquema de uma sociedade que seria vista a partir de uma cisão entre infra-estrutura e superestrutura. Com os marxistas da escola inglesa, o mundo da cultura passa a ser examinado como parte integrante do ‘modo de produção’, e não como um mero reflexo da infra-estrutura econômica de uma sociedade. Existiria, de acordo com esta perspectiva, uma interação e uma retro-alimentação contínua entre a cultura e as estruturas econômico-sociais de uma sociedade, e a partir deste pressuposto desaparecem aqueles esquemas simplificados que preconizavam um determinismo linear e que, rigorosamente falando, também já haviam sido criticados por Antonio Gramsci, outro historiador marxista especialmente preocupado com o campo cultural. Será suficiente citar uma remarcável passagem de Edward Thompson:

Uma divisão teórica arbitrária como esta, de uma base econômica e uma superestrutura cultural, pode ser feita na cabeça e bem pode assentar-se no papel durante alguns momentos. Mas não passa de uma idéia na cabeça. Quando procedemos ao exame de uma sociedade real, seja qual for, rapidamente descobrimos (ou pelo menos deveríamos descobrir) a inutilidade de se esboçar a respeito de uma divisão assim².

A dimensão cultural que Edward Thompson acrescentou a conceitos fundamentais do materialismo histórico (ou que, como ele gostava de dizer, já estava implícita no verdadeiro Marx negligenciado por marxistas posteriores) foi tão fundamental para uma historiografia marxista que necessitava estender sua reflexão para novos domínios como, digamos, a contribuição teórico-prática de Braudel para a historiografia francesa associada aos *Annales*. Basta ler o curto prefácio de Thompson para *A Formação da Classe Operária Inglesa* (1960) para perceber a qualidade de sua proposta simultaneamente teórica e empírica.

A leitura da célebre obra *Formação da Classe Operária Inglesa* (1960)³ oferece uma verdadeira aula de História Cultural trabalhada na conexão com

uma História Política de novo tipo. Mas o texto angular, que sintetiza as idéias fundamentais de Thompson a respeito da cultura, ao mesmo tempo em que mostra um lastro de diversificadas pesquisas de História Cultural realizadas pelo historiador britânico entre 1960 e 1977, aparece sob o título de *Folclore, Antropologia e História Social*. Para além de advogar a necessidade de um diálogo com a antropologia, Thompson já revela agora uma consciência muito clara de sua posição dentro de uma História da Cultura. Ao velho dito de que “sem produção não há história”, acrescenta que “sem cultura não há produção”. Além disto, o historiador inglês chama atenção para novas questões que logo seriam exploradas pelos historiadores do imaginário e das representações, como a questão do ‘teatro do poder’:

Os donos do poder representam seu teatro de majestade, superstição, poder, riqueza e justiça sublime. Os pobres encenam seu contrateatro, ocupando o cenário das ruas dos mercados e empregando o simbolismo do protesto e do ridículo.⁴

Aspectos relacionados à violência simbólica – seja a violência simbólica do Estado ou a violência simbólica do protesto popular – são articulados à noção utilizada por Thompson de “teatro do controle”. Em relação ao primeiro aspecto, o do “teatro de controle” exercido através das execuções públicas na Inglaterra do século XVIII, Thompson vai ao encontro de reflexões análogas que coincidentemente estavam sendo desenvolvidas por Foucault em *Vigiar e Punir* (1975)⁵. Destaca-se aqui a importância que se dava na época tanto à cerimônia de execução diante das multidões, com direito à teatral procissão dos condenados, até à conseqüente publicidade dos exemplos através de folhetos com as últimas palavras da vítima. São questões bem atuais no campo de uma História Cultural atenta às imagens do poder, as quais Thompson antecipa como pioneiro voltando-se tanto o que se refere ao teatro das autoridades como o contrateatro popular.

O artigo registra ainda uma série de pesquisas realizadas por Thompson a respeito de rituais da tradição popular (a venda de esposas), das formas culturais de resistência, ou dos *charivari* (música ruidosa utilizada pelas classes populares para admoestar publicamente os infratores das normas da comunidade). Adicionalmente às contribuições sintetizadas neste artigo, torna-se extremamente relevante a preocupação de Thompson em examinar a cultura

e a sociedade não do ponto de vista do poder instituído, das instituições oficiais ou da literatura reconhecida, mas sim da perspectiva popular, marginal, incomum, não-oficial, das classes oprimidas – o que também o coloca como um dos pioneiros da chamada *história vista de baixo*⁶. É esta nova perspectiva que culmina com *Senhores e Caçadores* (1975), obra que é o ponto de partida para resgatar a vida dos camponeses da Inglaterra, suas lutas pelos direitos de utilizarem a florestas para a caça, seus modos de resistência ao poder constituído⁷.

Poucos autores como Edward Thompson influenciaram tanto a historiografia cultural no Brasil. João José Reis, evocando o historiador inglês, propõe-se a investir em uma “economia moral do sentimento religioso” com *A Morte é uma Festa*, por ele definida como uma História Social da Cultura – embora admitindo alguma influência das obras de História das Mentalidades mais especificamente voltadas para o estudo das atitudes do homem diante da morte. Em outras obras, João José Reis, conjuntamente com Kátia Mattoso, já havia sido um dos primeiros a chamar atenção para o fato de que os escravos brasileiros não eram apenas vítimas, mas utilizavam-se da escravidão para negociar e da sua inteligência para elaborar estratégias e ardis que podem ser encarados como formas de resistência contra o poder que os submetia. Ou seja, a resistência processava-se em âmbitos culturais – ressalvado já o sentido moderno de cultura que inclui os sistemas de hábitos e comportamentos e o âmbito das práticas e representações.

Não seria possível encarar um problema tão delicado como o da escravidão a partir desta perspectiva sem o viés da história vista de baixo, do qual foi pioneiro Edward Thompson. Por outro lado, a questão das formas sutis de resistência empreendidas pelos escravos foi e tem sido uma questão polêmica entre os historiadores brasileiros que examinam de longa data os problemas relacionados à escravidão no século XIX. Uns encaram o estudo das estratégias desenvolvidas pelos escravos ao nível do cotidiano como um discurso historiográfico que tende a diluir a crueldade da instituição escravocrata, associando esta linha de pensamento aos precedentes de *Casa Grande e Senzala* (1933) de Gilberto Freyre⁸, que fora o primeiro a insistir no modelo do paternalismo. Outros, como João José Reis, insistem precisamente que enxergar o problema sob os novos ângulos das estratégias cotidianas é lançar luz sobre as múltiplas formas de resistências que os escravos podiam desen-

volver, o que justifica a sua autofiliação à linha historiográfica proposta por Thompson. Mas voltemos aos aspectos relacionados à História Cultural.

A escola inglesa do marxismo tem ainda outros autores quase tão importantes como Edward Thompson. Envolvendo um uso tão diversificado de fontes como o empreendido por Thompson, o percurso de Christopher Hill por uma História Cultural abordada em sua dimensão social pode ser apreendido desde a leitura de *O Mundo de Ponta Cabeça* (1971)⁹ – onde são examinados os diversificados extratos culturais que sustentam as idéias radicais durante a Revolução Inglesa de 1640¹⁰ – até a mais recente obra sobre Oliver Cromwell (*O Eleito de Deus*) onde Hill encampa o projeto de realizar uma História Cultural através de uma vida biografada de maneira problematizada¹¹ – como outros fizeram dentro e fora da historiografia marxista ao se empenharem em resgatar este gênero que havia sido tão rejeitado durante a maior parte do século XX.

Os estudos marxistas sobre a cultura em sua dimensão histórica e social atingem portanto um elevado grau de maturidade a partir da década de 1970. Mas a sua raiz deve ser buscada muito antes, em autores como Georg Lukács (1885-1971) e Antonio Gramsci (1891-1937). Antes que a historiografia marxista se abrisse à explosão dos novos objetos explorados pela escola inglesa – que assume um conceito amplo de cultura ao abarcar a cultura popular e também a cultura em seu sentido mais antropológico – foram estes autores que abriram caminhos para uma História Cultural alicerçada nos fundamentos do materialismo histórico.

Lukács passa a dirigir sua atenção para os problemas da cultura – particularmente para o campo estético – após o período que culminou com a produção de *História e Consciência de Classe* (1922)¹², sua obra mais conhecida. É com base em uma corajosa autocrítica, que leva Lukács a rever alguns dos pontos de vista ligados a esta última obra, que se iniciam suas novas considerações estéticas. Começando por coligir e analisar criticamente uma série de textos mais específicos em que Marx e Engels haviam refletido sobre questões relacionadas à arte e à literatura, o pensador húngaro passa a privilegiar portanto um enfoque claramente cultural¹³. Um ponto alto deste percurso de reflexão é a célebre polêmica de 1937 com o dramaturgo Bertold Brecht.

Os dois autores foram teóricos de uma 'estética engajada', que preconizava um envolvimento do artista com as mudanças sócio-políticas de sua realidade através da adesão a uma arte realista. Divergem porém no que

consideram como um autêntico realismo: para Lukács, um realismo formal que tinha seu modelo nos romancistas do século XIX; para Brecht um realismo que podia assumir novas formas e tendências mais modernas, inclusive o expressionismo¹⁴. No que se refere ao relacionamento entre arte e realidade social, Lukács ainda se funda na ‘teoria do reflexo’, mas já admite (retomando alguns textos de Lênin) que o reflexo do real na consciência não é um ato simples e direto¹⁵.

Com Gramsci teremos novos elementos de interesse para uma História Cultural. Em primeiro lugar, o filósofo italiano afirma que todos os homens, sem exceção, são intelectuais – mesmo que não desempenhem na sociedade a função estrita de intelectuais¹⁶. Isto abriria, no futuro, a possibilidade de estudos sobre a multi-diversificação de sujeitos produtores de cultura. Além disto, Gramsci também foi um dos primeiros a ressaltar o que chamou de “caráter ativo das superestruturas”, o que o levou a adotar o conceito de “bloco histórico” como uma totalidade constituída pela interação entre a infra e a estrutura. Claramente vemos aqui os antecedentes da ampliação do conceito de modo de produção para a inclusão do âmbito cultural, tal como seria proposto por Thompson.

Com relação aos seus principais objetos de interesse, Antonio Gramsci ocupou-se principalmente dos mediadores culturais identificados com os intelectuais, desdobrando-se daí a sua célebre tipificação entre “intelectuais tradicionais” e “intelectuais orgânicos” e a sua projeção nos ambientes rural e urbano. Por outro lado, sua preocupação básica era estudar os mecanismos hegemônicos, através dos quais um grupo social podia exercer seu poder na sociedade de formas muito mais penetrantes do que o mero exercício do poder estatal – formas que atravessavam precisamente o âmbito cultural.

Outra torrente de renovações que incide decisivamente sobre as perspectivas de uma nova História Cultural advém da chamada escola de Frankfurt – tendência do materialismo histórico que propõe uma radical renovação do marxismo e que incorpora um atento diálogo com a psicanálise e com as teorias da comunicação, enveredando a partir daí por estudos que privilegiam diversificados aspectos culturais da vida social. O grupo surgiu na Alemanha de 1925, tendo entre seus principais representantes Theodor Adorno, Erich Fromm, Herbert Marcuse, Walter Benjamin, Max Horkheimer, e mais tarde Jürgen Habermas. Não se trata propriamente um grupo de historiadores – sendo basicamente constituído de filósofos, sociólogos e psi-

cólogos – e suas preocupações fundamentais associam-se ao desenvolvimento do capitalismo na modernidade. Mas em todo o caso, pode-se dizer que as temáticas exploradas pela escola de Frankfurt contribuíram para um tratamento mais diversificado da cultura, sem o qual não seria possível uma História Cultural em sentido pleno.

Além de suas renovadoras críticas à racionalidade moderna, ao autoritarismo e ao totalitarismo político (inclusive à vertente stalinista da época) os temas privilegiados pela escola de Frankfurt e que interessam mais propriamente a uma História Cultural voltam-se para a cultura de massas, para o papel da ciência e da tecnologia na sociedade moderna, para a família, para a sexualidade. Aparece ainda um especial interesse pelos problemas relacionados à *alienação*, à perda de autonomia do sujeito na sociedade industrializada. Para compreenderem todos estes objetos a partir de uma perspectiva aberta, os frankfurtianos expandem audaciosamente os limites do materialismo histórico: fiéis aos textos primordiais de Marx – notadamente àqueles que abordam a alienação, a ideologia, o fetichismo da mercadoria e a dimensão cultural e filosófica tocada pelos *Manuscritos de 1844* – eles também se tornam leitores atentos de Nietzsche, de Heidegger, de Freud. Adorno, interessado em uma estética musical, torna-se aluno de composição de Schoenberg, músico que introduziu o atonalismo na música moderna. Walter Benjamin aprofunda-se no estudo da estética do cinema, a arte de massas por excelência (em uma época que ainda não conhecera a explosão televisiva). Jürgen Habermas envereda pelos caminhos da semiotização da cultura, elaborando uma teoria da “ação comunicativa”.

As contribuições de Habermas para uma teoria social da cultura têm a sua pedra angular na percepção do fato fundamental de que a sociedade e a cultura são estruturadas em torno ou através de ‘símbolos’ – símbolos que exigem, naturalmente, interpretação. Mais propriamente com relação à sua “teoria da ação comunicativa”, Jürgen Habermas desenvolve o pressuposto inicial de que qualquer processo comunicativo parte da utilização de regras semânticas inteligíveis para outros – o que, dito de outra forma, corresponde à compreensão da ação comunicativa como inserida em um sistema e uma rede semióticas. O uso de um idioma, por exemplo, traria em si – para além de visões de mundo – determinadas normas sociais e direitos que seriam evocados automaticamente pelo emissor de um discurso, com ou sem uma auto-reflexão consciente deste processo. Na verdade, o conhecimento social

seria governado por normas consensuais capazes de definir expectativas recíprocas sobre o comportamento dos indivíduos. Por fim, o processo comunicativo idealmente completo estaria ainda assinalado pela intenção ou convicção de transmitir um conteúdo verdadeiro – e seria precisamente a transgressão desta norma (comum, aliás) o que geraria a chamada “comunicação distorcida”.

Dai os estudos de Habermas sobre os processos mediante os quais uma ideologia distorce a realidade e sobre os fatores que influenciariam a “falsa consciência” destinada a representar os poderes de dominação. Conforme veremos mais adiante, a reflexão em torno do conceito de ‘ideologia’, aqui evocado, é fundamental para uma História da Cultura colocada em interface com uma História Social. Examina-se precisamente o modo como a rede de dependências dos indivíduos que coexistem em sociedade está amarrada por um entremeado de fatores sexuais, raciais, religiosos, educacionais, profissionais, políticos, tecnológicos, e culturais enfim.

A atenção às relações entre cultura e linguagem está na base de uma série de outros desenvolvimentos importantes para uma teorização da cultura. Como a linguagem é essencialmente dialógica (envolve necessariamente um confronto plural de vozes diferenciadas) os diálogos entre a sociologia da cultura e a lingüística acabaram abrindo espaço para uma concepção mais plural e dialógica da própria cultura. Nesta esteira, é ainda dentro do materialismo histórico que encontraremos a inspiração para uma História Cultural que tomaremos a liberdade de adjetivar como ‘polifônica’. Pensar a cultura em termos de polifonia é buscar as suas múltiplas vozes, seja para identificar a interação e o contraste entre extratos culturais diversificados no interior de uma mesma sociedade, seja para examinar o diálogo ou o “choque cultural” entre duas culturas distintas.

Dentro deste viés – que dialoga habilmente com a lingüística e a com a semiótica – encontraremos autores como Mikhail Bakhtin e Todorov. A obra pioneira deste grupo é a célebre tese de Bakhtin sobre a *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*¹⁷ – obra que inaugura o estudo do “dialogismo”, das várias vozes que podem ser perceptíveis em uma mesma prática cultural ou em um mesmo texto, ou até mesmo no interior de uma única palavra. A sistematização teórica das idéias de Bakhtin encontra um ponto de partida em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*¹⁸, e envereda depois pela análise da

“polifonia de vozes” que o historiador e o lingüista podem decifrar em obras artísticas e literárias, como no caso dos estudos de Mikhail Bakhtin sobre os romances de Dostoievski.

É de Bakhtin que Ginzburg extrai a sua influência principal para a constituição de uma noção operacionalizável de “circularidade cultural”. Enquanto Bakhtin examina a cultura popular filtrada por um intelectual renascentista (Rabelais), Carlo Ginzburg realiza a operação inversa: em *O Queijo e os Vermes*, seu moleiro Menocchio reapropria-se de obras da literatura oficialmente aceita para constituir uma visão de mundo inteiramente original. É a cultura oficial que agora aparece filtrada pelo ponto de vista popular. A contribuição das duas obras à História Cultural está, portanto, na possibilidade de empreender a leitura de uma cultura a partir de outra. Com elas, a História Cultural passa a se beneficiar das possibilidades de uma leitura efetivamente polifônica de suas fontes.

Outro autor bastante influenciado por Bakhtin é Tzvetan Todorov, que escreveu um livro que já é hoje um clássico sobre *A Conquista da América*¹⁹. Aqui, o que se pretende examinar é precisamente o choque de culturas produzido pelo confronto entre duas civilizações tão distintas como a européia e a dos nativos meso-americanos. A História Cultural consolida aqui alguns de seus conceitos fundamentais, como o de “alteridade cultural”. Adicionalmente, Todorov é também responsável por novos métodos destinados à análise de narrativas²⁰.

Fora da historiografia marxista ou de inspiração marxista mias direta, outro campo destacado nos estudos de história cultural coube a um grupo de historiadores franceses que tem dois de seus principais representantes em Roger Chartier e em Michel de Certeau. Ambos atuam em consonância com o sociólogo Pierre Bourdieu, que é um autor de grande importância para a conexão entre História Cultural e História Política. Chartier e Certeau avançam ainda mais na crítica às concepções monolíticas da cultura, condenando a pretensão de se estabelecer em definitivo relações culturais que seriam exclusivas de formas culturais específicas e de grupos sociais particulares. Assim, Michel de Certeau, em um registro próximo àquilo que também poderia ser definido como uma ‘história antropológica’, investe na possibilidade de decifrar normas culturais através do cotidiano²¹. Já Roger Chartier interessa-se, por exemplo, pelas transferências entre a cultura oral e cultura escrita, mostrando como indivíduos não-letrados podem participar da cultura letrada

da através de práticas culturais diversas (leitura coletiva, literatura de cordel), ou como, ao contrário, dá-se a difusão de conteúdos veiculados através da oralidade para o registro escrito.

Mas a contribuição decisiva de Roger Chartier para a História Cultural está na elaboração das noções complementares de “práticas” e “representações”. De acordo com este horizonte teórico, a cultura (ou as diversas formações culturais) poderia ser examinada no âmbito produzido pela relação interativa entre estes dois pólos. Tanto os objetos culturais seriam produzidos “entre práticas e representações”, como os sujeitos produtores e receptores de cultura circulariam entre estes dois pólos, que de certo modo corresponderiam respectivamente aos ‘modos de fazer’ e aos ‘modos de ver’. Será imprescindível clarificar, neste passo, estas duas noções que hoje são de importância primordial para o historiador da cultura.

O que são as práticas culturais? Antes de mais nada, convém ter em vista que esta noção deve ser pensada não apenas em relação às instâncias oficiais de produção cultural, às instituições várias, às técnicas e às realizações (por exemplo os objetos culturais produzidos por uma sociedade), mas também em relação aos usos e costumes que caracterizam a sociedade examinada pelo historiador. São práticas culturais não apenas a feitura de um livro, uma técnica artística ou uma modalidade de ensino, mas também os modos como, em uma dada sociedade, os homens falam e se calam, comem e bebem, sentam-se e andam, conversam ou discutem, solidarizam-se ou hostilizam-se, morrem ou adoecem, tratam seus loucos ou recebem os estrangeiros.

Será possível compreender isto a partir de um exemplo concreto. Para este fim, acompanharemos as práticas culturais (e neste caso as práticas sociais), que se entreteceram no ocidente europeu durante um período situado entre a Idade Média e o período Moderno com relação à aceitação ou rejeição da figura do ‘mendigo’.

Entre o fim do século XI e o início do século XIII, o pobre, e entre os vários tipos de pobres o mendigo, desempenhava um papel vital e orgânico nas sociedades cristãs do ocidente europeu. A sua existência social era justificada como sendo primordial para a “salvação do rico”²². Conseqüentemente, o mendigo – pelo menos o mendigo conhecido – era bem acolhido na sociedade medieval. Toda comunidade, cidade ou mosteiro queria ter os seus mendigos, pois eles eram vistos como laços entre o céu e a terra – instrumen-

tos através dos quais os ricos poderiam exercer a caridade para expiar os seus pecados. Esta visão do pobre como 'instrumento de salvação para o rico', antecipemos desde já, é uma 'representação cultural'.

A postura medieval em relação aos mendigos gerava práticas, mais especificamente costumes e modos de convivência. Tal como mencionamos atrás, fazem parte do conjunto das práticas culturais de uma sociedade também os 'modos de vida', as 'atitudes' (acolhimento, hostilidade, desconfiança), ou as normas de convivência (caridade, discriminação, repúdio). Tudo isto, conforme veremos, são práticas culturais que, além de gerarem eventualmente produtos culturais no sentido literário e artístico, geram também padrões de vida cotidiana (cultura no moderno sentido antropológico).

No século XIII, com as ordens mendicantes inauguradas por São Francisco de Assis, a valorização do pedinte pobre recebe ainda um novo impulso. Antes ainda havia aquela visão amplamente difundida de que, embora o pobre fosse instrumento de salvação necessário para o rico, o mendigo em si mesmo estaria naquela condição como resultado de um pecado. O seu sofrimento pessoal, enfim, não era gratuito, mas resultado de uma determinação oriunda do plano espiritual. Os franciscanos apressam-se em desfazer esta 'representação'. Seus esforços atuam no sentido de produzir um discurso de reabilitação da imagem do pobre, e mais especificamente do mendigo. O pobre deveria ser estimado pelo seu valor humano, e não apenas por desempenhar este importante papel na economia de salvação das almas. O mendigo não deveria ser mais visto em associação a um estado pecaminoso, embora útil.

Estas 'representações' medievais do pobre, com seus sutis deslocamentos, são complementares a inúmeras 'práticas'. Desenvolvem-se as instituições hospitalares, os projetos de educação para os pobres, as caridades paroquiais, as esmolarias de príncipes. A literatura dos romances, os dramas litúrgicos, as iconografias das igrejas e a arte dos trovadores difundem, em meio a suas práticas, representações do pobre que lhe dão um lugar relativamente confortável na sociedade. Havia os pobres locais, que eram praticamente adotados pela sociedade na qual se inseriam, e os pobres de passagem – os mendigos forasteiros que, se não eram acolhidos em definitivo, pelo menos recebiam alimentação e cuidados por um certo período antes de serem convidados a seguir viagem.

Daremos agora um salto no tempo para verificar como se transformaram estas práticas e representações com a passagem para a Idade Moderna. No século XVI, o mendigo forasteiro será recebido com extrema desconfiança. Ele passa a ser visto de maneira cada vez mais excludente. Suas 'representações', em geral, tendem a estar inseridas no âmbito da marginalidade. Pergunta-se que doenças estará prestes a transmitir, se não será um bandido, porque razões não permaneceu no seu lugar de origem, porque não tem uma ocupação qualquer. Assim mesmo, quando um mendigo forasteiro aparecia em uma cidade, no século XVI ele ainda era tratado e alimentado antes de ser expulso. Já no século XVII, ele teria a sua cabeça raspada (um sinal representativo de exclusão), algumas décadas depois ele passaria a ser açoitado, e já no fim deste século a mendicância implicaria na condenação²³.

O mendigo, que na Idade Média beneficiara-se de uma representação que o redefinia 'instrumento necessário para a salvação do rico', era agora penalizado por se mostrar aos poderes dominantes como uma ameaça contra o sistema de trabalho assalariado do capitalismo, que não podia desprezar braços humanos de custo barato para pôr em movimento suas máquinas e teares, e nem permitir que se difundissem exemplos e modelos inspiradores de vadiagem. O mendigo passava a ser representado então como um desocupado, um estorvo que ameaçava a sociedade (e não mais como um ser merecedor de caridade). Ele passa a ser então assimilado aos marginais, aos criminosos – sua representação mais comum é a do vagabundo. Algumas canções e obras literárias irão representá-lo com alguma freqüência desta nova maneira, os discursos jurídicos e policiais farão isto *sempre*. As novas tecnologias de poder passariam a visar a sua reeducação, e quando isto não fosse possível a sua punição exemplar. Novas práticas irão substituir as antigas, consolidando novos costumes.

O exemplo discutido acima, embora tenha requerido uma digressão de alguns parágrafos, pretende contribuir para uma melhor compreensão destes dois conceitos que são tão falados, mas nem sempre tão bem compreendidos. Chama atenção para a complementaridade das práticas e representações, e para a extensão de cada uma destas noções. As práticas relativas aos mendigos forasteiros geram representações, e as suas representações geram práticas, em um emaranhado de atitudes e gestos no qual não é possível

distinguir onde estão os começos (se em determinadas práticas, se em determinadas representações).

Poderemos dar outros exemplos mais breves. Um livro é um objeto cultural bem conhecido no nosso tipo de sociedade. Para a sua produção, são movimentadas determinadas práticas culturais e também representações, sem contar que o próprio livro, depois de produzido, irá difundir novas representações e contribuir para a produção de novas práticas.

As práticas culturais que aparecem na construção do livro são tanto de ordem *autoral* (modos de escrever, de pensar ou expor o que será escrito), como *editoriais* (reunir o que foi escrito para constituir-lo em livro), ou ainda *artesanais* (a construção do livro na sua materialidade, dependendo de estarmos na era dos manuscritos ou da impressão). Da mesma forma, quando um autor se põe a escrever um livro, ele se conforma a determinadas representações do que deve ser um livro, a certas representações concernentes ao gênero literário no qual se inscreverá a sua obra, a representações concernentes aos temas por ela desenvolvidos. Este autor também poderá se tornar criador de novas representações, que encontrarão no devido tempo uma ressonância maior ou menor no circuito leitor ou na sociedade mais ampla.

Com relação a este último aspecto, já vimos que a leitura de um livro também gera práticas criadoras, podendo produzir concomitantemente práticas sociais. Será o livro lido em leitura silenciosa, em recinto privado, em uma biblioteca, em praça pública? Sabemos que sua leitura poderá ser individual ou coletiva (um letrado, por exemplo, pode ler o livro para uma multidão de não-letrados), e que o seu conteúdo poderá ser imposto ou rediscutido. Por fim, a partir da leitura e difusão do conteúdo do livro, poderão ser geradas inúmeras representações novas sobre os temas que o atravessam, que em alguns casos poderão passar a fazer parte das representações coletivas.

A produção de um bem cultural, como um livro ou qualquer outro, está necessariamente inscrita em um universo regido por estes dois pólos que são as práticas e as representações. Os exemplos são indefinidos. Cantar músicas em um sarau era uma prática cultural da qual participavam os trovadores medievais, que desta forma contribuíam para elaborar através de suas canções uma série de representações a serem reforçadas ou difundidas (o amor cortês, a vida cavaleiresca). Um sistema educativo inscreve-se em uma prática cultural, e ao mesmo tempo inculca naqueles que a ele se submetem

determinadas representações destinadas a moldar certos padrões de caráter e a viabilizar um determinado repertório lingüístico e comunicativo que será vital para a vida social, pelo menos tal como a concebem os poderes dominantes. Em todos estes casos, como também no exemplo do mendigo desenvolvido mais acima, as práticas e representações são sempre resultado de determinadas motivações e necessidades sociais.

As noções complementares de práticas e representações são bastante úteis, porque através delas podemos examinar tanto os objetos culturais produzidos, os sujeitos produtores e receptores de cultura, como também os processos que envolvem a produção e difusão cultural, os sistemas que dão suporte a estes processos e sujeitos, e por fim as normas a que se conformam as sociedades através da consolidação de seus costumes.

De alguma maneira, a noção de 'representação' pretende corrigir aspectos lacunares que aparecem em noções mais ambíguas, como por exemplo a de 'mentalidades'. Vimos através dos exemplos acima que as representações podem incluir os modos de pensar e de sentir, inclusive coletivos, mas não se restringem a eles. Quando um pintor produz a sua representação de uma catedral, com tela e tintas, ou quando um escritor descreve ou inventa uma catedral através de um poema ou de um romance, temos em ambos os casos representações, embora não coletivas. Tal como assevera Jacques Le Goff (1985), o campo das representações "engloba todas e quaisquer traduções mentais de uma realidade exterior percebida", e está ligado ao processo de abstração²⁴. O âmbito das representações, ainda conforme Le Goff, também pode abarcar elementos associados ao Imaginário – noção que poderá ser melhor compreendida quando falarmos na História do Imaginário. As representações do poder – como por exemplo a associação do poder absoluto ao Rei-Sol, a visualização deste poder em termos de centro a ser ocupado ou de cume a ser atingido – associam-se a um determinado imaginário político.

Deve-se ter notado que – ao nos referirmos atrás a 'representações', 'práticas', 'mentalidades', 'imaginário' – em todos estes casos preferimos utilizar a expressão noção ao invés de conceito. As noções são 'quase conceitos', mas ainda funcionam como tateamentos na elaboração do conhecimento científico, atuando à maneira de imagens de aproximação de um determinado objeto de conhecimento (imagens que, rigorosamente, ainda não se acham suficientemente delimitadas). Muitas vezes as noções são resultados de uma

descoberta progressiva, de experiências, de investimentos criativos de um ou mais autores que podem ou não ser incorporados mais regularmente pela comunidade científica. Mentalidades, imaginário e representações são noções que ainda estão sendo experimentadas no campo das ciências humanas – na História, estas expressões fizeram a sua entrada a apenas algumas poucas décadas ('mentalidades' é expressão forjada a partir da historiografia francesa da década de 1960; 'imaginário' é uma palavra que apenas recentemente migrou para o campo histórico, importada de campos como a psicologia e a fenomenologia).

Com o tempo uma 'noção' pode ir se transformando em 'conceito', à medida que adquire uma maior delimitação e em que uma comunidade científica desenvolve uma consciência maior dos seus limites, da extensão de objetos à qual se aplica. Os conceitos, pode-se dizer, são instrumentos de conhecimento mais elaborados, longamente amadurecidos, o que não impede que existam conceitos com grande margem de polissemismo (como o conceito de ideologia ou, tal como já dissemos, como o próprio conceito de cultura).

'Práticas' e 'representações' são ainda noções que estão sendo elaboradas no campo da História Cultural. Mas, tal como já ressaltamos, elas têm possibilitado novas perspectivas para o estudo historiográfico da cultura, porque juntas permitem abarcar um conjunto maior de fenômenos culturais, além de chamarem atenção para o dinamismo destes fenômenos. Por outro lado, citamos atrás algumas 'representações do poder' que produzem associações com um determinado imaginário político (centralização, periferia, marginalização). Quando uma representação liga-se a um circuito de significados fora de si e já bem entronizado em uma determinada 'comunidade discursiva', esta representação começa a se avizinhar de outra categoria da História Cultural que é o 'símbolo'.

'Símbolo' é uma categoria teórica já há muito tempo amadurecida no seio das ciências humanas – seja na História, na Antropologia, na Sociologia ou na Psicologia. Não é mais uma 'noção', mas sim um 'conceito' que pode ser empregado "quando o objeto considerado é remetido para um sistema de valores subjacente, histórico ou ideal"²⁵. Alguns símbolos podem ser polivalentes. A *serpente*, por exemplo, pode ser empregada como símbolo do ciclo, da renovação (sentido inspirado pela mudança de peles que ocorre ciclicamente no animal serpente), mas também pode ser empregada como

símbolo da astúcia, da maldade (sentidos que remetem ao universo bíblico). Aquilo que os historiadores da cultura têm chamado de campo das representações pode abarcar tanto as representações produzidas ao nível individual (as representações artísticas, por exemplo), como as representações coletivas, os modos de pensar e de sentir (a que se referia a antiga noção de 'mentalidades'), certos elementos que já fazem parte do âmbito do imaginário e, com especial importância, os 'símbolos', que constituem um dos recursos mais importantes da comunicação humana.

As representações podem ainda ser apropriadas ou imprimidas de uma direção socialmente motivada, situação que remete a outro conceito fundamental para a História Cultural, que é o de 'ideologia'. A ideologia, de fato, é produzida a partir da interação de subconjuntos coerentes de representações e de comportamentos que passam a reger as atitudes e as tomadas de posição dos homens nos seus inter-relacionamentos sociais e políticos. No exemplo do mendigo, vimos como as suas representações sociais e deslocamentos no universo mental dos homens medievais atendiam a determinados interesses sociais ou a determinadas motivações coletivas. Podemos dizer que aquelas representações estavam sendo apropriadas ideologicamente. A difusão de uma franca hostilidade com relação ao mendigo do período moderno e a impregnação de novas tecnologias de exclusão nos discursos que o tomam como objeto (a sua classificação como vagabundo, a raspagem da cabeça) acabam fazendo com que sem querer a maioria das pessoas da sociedade industrial comecem a pressionar todos os seus membros a encontrarem uma ocupação no sistema capitalista de trabalho. Isto é um processo ideológico.

Por vezes, a ideologia aparece como um projeto de agir sobre determinado circuito de representações no intuito de produzir determinados resultados sociais. Georges Duby, por exemplo, examina em uma de suas obras como uma antiga representação do mundo social em três ordens – *oratores*, *bellatores*, *laboratores* – é reapropriada ideologicamente a determinada altura da sociedade feudal, sendo possível identificar as primeiras produções culturais da Idade Média em que aparece este novo sentido ideológico acoplado ao circuito de representações da sociedade tripartida²⁶.

A ideologia aparece, desta forma, como um projeto de agir sobre a sociedade (este é, aliás, um outro sentido empregado para 'ideologia', que, conforme veremos adiante, é um conceito extremamente polissêmico). Outros exemplos similares ao estudado por Georges Duby são propostos por

Jacques Le Goff para o mesmo período, conforme poderemos examinar na passagem reproduzida abaixo²⁷:

Quando os clérigos da Idade Média exprimem a estrutura da sociedade terrena pela imagem dos dois gládios – o do temporal e o do espiritual, o do poder real e o do poder pontifical – não descrevem a sociedade: impõem-lhe uma imagem destinada a separar nitidamente os clérigos dos leigos e a estabelecer entre eles uma hierarquia, pois o gládio espiritual é superior ao gládio material. Quando estes mesmos clérigos distinguem nos comportamentos humanos sete pecados capitais, o que eles fazem não é a descrição dos maus comportamentos, mas sim a construção de um instrumento adequado ao combate contra os vícios em nome da ideologia cristã.

A ideologia, poderíamos dizer, corresponde a uma determinada forma de construir representações ou de organizar representações já existentes para atingir determinados objetivos ou reforçar determinados interesses. O nível de consciência ou de automatismo como isto é feito é questão aberta, e que dificilmente poderá ser um dia encerrada. Também se discute se ideologia é uma dimensão que se refere à totalidade social (uma instância ideológica) ou se existem ideologias associadas a determinados grupos ou classes sociais (ideologia burguesa, ideologia proletária). Na verdade, ideologia é um conceito que tem sido empregado por autores distintos com inúmeros sentidos no campo das ciências humanas, e por isto um historiador que pretenda utilizar este conceito deve se apressar a definir com bastante clareza o sentido com o qual o está utilizando. Na acepção mais restrita que empregamos acima, a ideologia está sempre associada a um determinado sistema de valores. A ideologia, de acordo com este uso, tem a ver com 'poder', com 'controle social' exercido sobre os membros de uma sociedade, geralmente sem que estes tenham consciência disto e muitas vezes sem que os próprios agentes implicados na produção e difusão de imagens que alimentam o âmbito ideológico tenham eles mesmos uma consciência mais clara dos modos como o poder está sendo exercido.

Cabe precisamente aos historiadores da cultura examinar estas relações ideológicas, para que não realizem uma História da Cultura meramente descritiva, como aquela que propunha Huizinga em um famoso ensaio do início do século XX ao afirmar que o objetivo fundamental da História Cultural é

meramente morfológico, “ou seja, a descrição de padrões de cultura ou, por outras palavras ainda, pensamentos, sentimentos e a sua expressão em obras de arte e de literatura”²⁸. É também este mesmo tipo de História da Cultura o que foi realizado por Jacob Burckhardt no século XIX, ao procurar recuperar aquilo que chamou de “espírito da época” na sociedade renascentista.

Esclarecidos os conceitos fundamentais que acabam permeando qualquer reflexão encaminhada pela História Cultural – ideologia, símbolo, representação, prática ^{3/4} poderemos voltar ao horizonte teórico inaugurado por Chartier (1980) dentro do enfoque histórico-cultural – e que tem na noção de “representação” um dos seus alicerces fundamentais²⁹. De fato, a história cultural, tal como a entende o historiador francês, “tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade cultural é construída, pensada, dada a ler”.

As representações, acrescenta Chartier, inserem-se “em um campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação” – em outras palavras, são produzidas aqui verdadeiras “lutas de representações”³⁰. E estas lutas geram inúmeras ‘apropriações’ possíveis das representações, de acordo com os interesses sociais, com as imposições e resistências políticas, com as motivações e necessidades que se confrontam no mundo humano. Estamos aqui bem longe do modelo de História da Cultura proposto por Huizinga. O modelo cultural de Chartier é claramente atravessado pela noção de ‘poder’ (o que, de certa forma, faz dele também um modelo de História Política).

Para encaminhar esta interação entre cultura e poder, tem a sua entrada uma outra noção primordial. ‘Apropriação’, conjunta/mente com as noções de ‘representação’ e de ‘prática’, constitui precisamente a terceira noção fundamental que conforma a perspectiva de História Cultural desenvolvida por Roger Chartier – esta perspectiva que, nos dizeres do próprio historiador francês, procura compreender as práticas que constroem o mundo como representação³¹.

A perspectiva cultural desenvolvida por autores como Roger Chartier e Michel de Certeau, enfim, constitui um dos três eixos mais influentes para o atual desenvolvimento de uma História Cultural, ao lado das já citadas perspectivas da escola inglesa (Thompson) e da abordagem polifônica da cultura (Bakhtin e Ginzburg).

É imprescindível remarcar ainda a presença, na História Cultural e suas adjacências, de todo um grupo de historiadores que toma para objeto o discurso científico, e o discurso historiográfico em particular, consolidando uma linha de reflexões que teve alguns de seus textos pioneiros com Michel Foucault, notadamente a partir de *A Arqueologia do Saber* (1969)³². Herdeiros desta nova perspectiva que desloca o olhar de uma pretensa realidade social para o campo dos discursos, aparecem aqui as análises de Hayden White (1973) e Dominick LaCapra (1985) a respeito da História como uma forma de narrativa como todas as outras, a incluir componentes de retórica, estilo e imaginação literária que devem ser decifradas pelos analistas do discurso historiográfico³³. Ocorre aqui uma conexão entre a História Cultural ('dimensão' examinada pelo historiador) e uma *História do Discurso* ('abordagem', aqui entendida como o campo histórico que examina o discurso a partir de técnicas diversas como a semiótica e a análise do discurso propriamente dita). Voltaremos a este aspecto quando discutirmos as abordagens historiográficas relativas ao tratamento do discurso.

Por fim, há aqueles historiadores da cultura que se especializaram em certos 'domínios' da História, como por exemplo Gombrich e Giulio Carlo Argan para o caso da História da Arte – este último um historiador associado à perspectiva marxista (à qual deveremos aliás acrescentar os trabalhos de Arnold Hauser, particularmente preocupado em constituir uma História Social da Arte e uma História Social da Cultura). Domínios ainda mais específicos têm se constituído em especialidades dos historiadores da cultura, como é o caso do historiador francês Paul Zumthor que tem se dedicado incisivamente à literatura medieval, e ainda mais especificamente à poesia trovadoresca.

Para além das variedades de História Cultural, a história antropológica também enfoca a cultura, mas mais particularmente nos seu sentidos antropológicos. Privilegia problemas relativos à 'alteridade', e interessa-se especialmente pelos povos ágrafos, pelas minorias, pelos modos de comportamento não-convencionais, pela organização familiar, pelas estruturas de parentesco. Em alguns de seus interesses, irmana-se com a etno-história, por vezes assimilando esta última categoria histórica aos seus quadros.

De certo modo, o que funda a história antropológica como um campo novo, mais específico que a História Cultural, é a utilização da antropologia como modelo, mais do que os objetos antropológicos propriamente ditos. Os historiadores descobriram nas últimas décadas do século XX a possibili-

dade de uso de conceitos e procedimentos oriundos tanto da vertente antropológica representada por autores como Clifford Geertz (1973) – com sua técnica da “descrição densa”, que já veremos ser de vital importância para algumas das novas abordagens historiográficas – como da vertente que trata as culturas como sistemas de signos, e que ficou conhecida como antropologia estrutural, tendo em Lévi-Strauss e Marshall Sahlins os seus principais representantes.

Um bom trabalho de história antropológica foi o que fez Le Roy Ladurie em *Montaillou, uma vila occitânica*³⁴. Nesta obra, o historiador francês procura recuperar a vida comunitária de uma aldeia entre o final do século XIII e o início do século XIV. Os interesses do autor voltam-se precisamente para estes objetos tão caros à antropologia: a vida familiar, a sexualidade, as práticas matrimoniais, a rede de micropoderes que afetam a comunidade, o âmbito das crenças religiosas e das práticas de magia natural.

Na verdade, temos aqui uma história antropológica que também entra pelos caminhos de uma história da cultura material, embora esta cultura material seja percebida essencialmente a partir de uma documentação escrita formada pelos registros inquisitoriais (a aldeia em questão deixou vestígios precisamente por ter acolhido em seu seio a heresia cátara com o conseqüente processo de Inquisição instalado pela Igreja). É a partir destas fontes que Ladurie logra obter traços da vida cotidiana. Neste sentido, *Montaillou* acha-se em uma rica conexão de história antropológica, história da cultura material, história do cotidiano e história local (já que, neste último caso, atém-se a limites espaciais bem precisos).

Em linhas gerais, e deixando de fora muitas obras e autores igualmente significativos mas que não poderiam ser abordados neste breve panorama, eis aqui um panorama de algumas das tendências mais basilares da História Cultural no decurso do século XX, todas deixando importantes heranças historiográficas para o século XXI.

NOTAS

* O presente artigo remete, como referência principal, a um livro publicado recentemente pelo autor, e que se refere a um estudo das várias modalidades da História. BARROS, José D'Assunção *O Campo da História – Especialidades e Abordagens*, Petrópolis: Vozes, 2004, 222 pp.

¹ DUBY, Georges. "Problemas e Métodos em História Cultural" in *Idade Média, Idade dos Homens – do Amor e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 125-130.

² THOMPSON, Edward P. Folklore, anthropology and social history. *The Indian Historical Review*. nº2, 1977 [incluído em THOMPSON, E. P. Folclore, Antropologia e História Social. In: *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*, São Paulo: UNICAMP, 2001. p.254-255]

³ THOMPSON, E. P. *A Formação da Classe Operária Inglesa*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, 3 vol.

⁴ THOMPSON, E. P. Folclore, Antropologia e História Social. *op. cit.*, p.239-240.

⁵ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir, história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1977). Na verdade, o objeto mais amplo de Foucault em *Vigiar e Punir* abarca a permanente reconfiguração histórica das 'tecnologias de poder' – desde aquelas tecnologias de poder que se sustentavam no século XVIII em sistemas punitivos alicerçados no 'teatro das execuções' até as tecnologias de poder que se estabelecem em relação ao corpo, como algo analisável e manipulável pelo poder. Para o exercício deste poder, como bem ressaltou Foucault, são constituídos vários mecanismos que vão desde os sistemas de punição historicamente localizáveis até o "olhar panóptico" – teatro do poder invisível, vigilância que dispensa a presença consolidando uma forma de poder que faz com que o indivíduo submeta-se ora sem sentir, ora por se sentir vigiado por um olho oculto que está em toda parte.

⁶ O rótulo 'história vista de baixo', aparece pela primeira vez em um artigo de Edward Thompson (*History from Below. The Times Literary Supplement*, 7 de abril de 1966, p. 278-280). Posteriormente, foi publicado um livro intitulado *History from Below* que consagrou o termo (*History from Below: Studies in Popular Protest and Popular Ideology*. Oxford: ed. Frederick Krantz, 1988). No Brasil, o artigo de Thompson sobre a 'história vista de baixo' foi incluído na coletânea de artigos *As peculiaridades dos ingleses, op.cit.*, p. 185-201. Deve se notar ainda que 'história vista de baixo' não é bem uma especialidade da História, senão uma atitude de examinar a História.

⁷ THOMPSON, Edward P. *Senhores e Caçadores: a origem da lei negra*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

⁸ FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime da Economia Patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. Argumenta-se que Gilberto Freyre, com esta obra pioneira, é o fundador de uma avaliação da identidade brasileira que se baseia em uma história onde os conflitos se harmonizam. Os seus adversários referem-se a esta linha de pensamento como o "mito da democracia racial". A obra de

Freyre tendeu a ser endeusada nas décadas de 30 e 40, criticada severamente pela esquerda a partir de 1950 (sobretudo a partir de 1963, quando Freyre chega a apoiar a Ditadura Militar). Por fim, sua obra é retomada pelos historiadores do cotidiano na década de 1980.

⁹ HILL, Christopher. *O Mundo de Ponta Cabeça*, São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

¹⁰ Nesta obra, a idéia de Hill é precisamente a de examinar todo um universo cultural que havia sido negligenciado pelos historiadores da Revolução Inglesa, mais preocupados com os extratos culturais associados à Reforma e à filosofia mecanicista, ou com a cisão política entre realistas e parlamentaristas. Hill estuda um âmbito cultural e político pouco conhecido, o da “revolta no interior da Revolução”, povoado por uma miríade de grupos como os dos quacres, levellers, diggers e ranters. Este terceiro mundo começa a vir à tona quando Hill faz às fontes certas as perguntas certas, e quando assume uma nova perspectiva historiográfica que antecipa surpreendentemente tendências posteriores. Criticando outro historiador que examinou o mesmo período, Hill anuncia: “o seu ponto de vista é o do alto, do paço de Whitehall, enquanto o meu é o ponto de vista da minhoca. O índice no final de seu livro e o meu contém listas de nomes completamente diferentes” (*op.cit.*, p.30).

¹¹ HILL, Christopher. *O Eleito de Deus*, São Paulo: Cia. das Letras, 2001[1970].

¹² LUKÁCS, Géorg. *História e Consciência de Classe*. Porto: Elfos, 1974.

¹³ O trabalho voltado para a recuperação e crítica dos textos estéticos de Marx e Engels foi realizado em colaboração com Mikhail Lifschitz, historiador soviético também interessado nos aspectos culturais.

¹⁴ “Realismo” para Brecht era “pôr a nu” a verdadeira vida social e desmascarar o ponto de vista da classe dominante, sem que isto implicasse em utilizar as formas do realismo antigo. Precisamente para acompanhar as mudanças de seu tempo, o artista engajado deveria ser aberto às novas formas, sem que isto implicasse no compromisso de sua atitude autenticamente realista com um estilo qualquer em particular (BRECHT. *On Theatre*. London: Methuen, 1955).

¹⁵ Em Plekhanov (1875-1918), um dos primeiros críticos marxistas da arte, esta dependência da criação estética em relação às circunstâncias sócio-econômicas era mais estreita e linear – o que mereceu severas críticas de Gramsci. Já Mehring (1846-1919) e Trótski (1877-1940) reconheceriam uma relativa autonomia da arte. A teoria do reflexo tornou-se ainda mais linear com o stalinismo.

¹⁶ GRAMSCI, Antonio. *Os Intelectuais e a Formação da Cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982 [original póstumo: 1949].

- ¹⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento — o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1985 [original: 1946].
- ¹⁸ BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1981. [original: 1929]
- ¹⁹ TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América — a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1993 [original: 1982].
- ²⁰ TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e Poética*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- ²¹ CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien*. Paris: Union Générales d'Éditions, 1980.
- ²² MOLLAT, Michel. *O pobre na Idade Média*. Rio de Janeiro: Campus, 1989, p. 73 [original: 1978].
- ²³ Estas mudanças de práticas foram examinadas por Michel Foucault em obras como *O nascimento da Clínica e Vigiar e Punir*, e Fernando Braudel as sintetiza em um passo de *Civilização Material, Economia e Capitalismo*. Em *O Capital*, Marx também examina as rigorosas leis contra a pobreza 'não inserida' no novo sistema de trabalho assalariado produzido pelo Capitalismo.
- ²⁴ LE GOFF, Jacques. *O Imaginário Medieval*. Lisboa: Estampa, 1994. p.11.
- ²⁵ *Idem*, p.12.
- ²⁶ DUBY, Georges. *As Três Ordens ou o Imaginário do Feudalismo*. Lisboa: Edições 70, 1971.
- ²⁷ LE GOFF, Jacques. *op. cit.*, p.12.
- ²⁸ Cf. BURKE, Peter. História Cultural: passado, presente e futuro. In: *O Mundo como Teatro*. São Paulo: DIFEL, 1992. p. 15 [original da colet.: 1991].
- ²⁹ CHARTIER, Roger. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990.
- ³⁰ *Idem*, p.17.
- ³¹ *Idem*, p.27-28.
- ³² FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- ³³ WHITE, Hayden. *A Meta-História*. São Paulo: EDUSP, 1992 e LaCAPRA, Dominick. *Rethinking History: Texts, Contexts Language*. Nova York: Ithaca, 1983.
- ³⁴ LADURIE, Emmanuel Le Roy. *Montaillou, village occitan*. Paris: Gallimard, 1975 [São Paulo: Companhia das Letras, 2000]. [original: 1975].

RESUMO: Este artigo busca elaborar uma visão panorâmica sobre a História Cultural, esclarecendo e discutindo alguns aspectos relacionados a esta modalidade da História. São discutidos diversos dos conceitos envolvidos na perspectiva de História Cultural a partir de uma produção historiográfica diversificada que se desenvolveu ao longo do século XX. O artigo remete a obra recentemente publicada pelo autor deste texto, cujo principal objetivo é o de elaborar uma visão panorâmica das diversas modalidades da História nos dias de hoje.
PALAVRAS-CHAVE: Campos da História, metodologia da historia; escrita da história.

ABSTRACT: This article attempts to elaborate a panoramic view about Cultural History and his object is to clarify and discuss some aspects related to this modality of History. The aspects to be discussed are diverse, and concerns to the historiographer production developed along de twenty century. The article refers to a recently publicized work of the author of this text, witch principal subject was to elaborate a panoramic view of the various fields in which ones the historical knowledge is divided nowadays.

KEY WORDS: Fields of History, historical methodology; historical writing.