



CULTURA POPULAR, FOLCLORE E IMAGINÁRIO: UMA DISCUSSÃO HISTORIOGRÁFICA

POPULAR CULTURE, FOLKLORE AND IMAGINARY: A HISTORIOGRAPHIC DISCUSSION

Francisco Wellington Gomes Filho*

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ

 <https://orcid.org/0000-0001-5051-3312>

wellingtonf20@gmail.com

RESUMO: Os estudos do imaginário já fizeram parte de outros campos de estudos, mas hoje ele comumente aparece atrelado às discussões do Imaginário, quanto um campo próprio e autônomo. Porém surge uma dúvida quando pensamos em estudos da cultura popular e do folclore: como eram acionados esses estudos por intelectuais do folclore e da cultura popular? Como parte da cultura das camadas do povo, o imaginário foi constantemente sendo utilizado de outras formas, com perspectivas epistemológicas diferentes. O Imaginário e o Folclore são campos de estudos que trazem aspectos próprios de seu fazer e de seus usos. Aqui exploraremos como alguns folcloristas brasileiros se debruçaram sobre seus materiais de estudos, como conferiam sentidos sobre o que coletavam quando faziam suas pesquisas folclóricas. Também veremos que relação dialógica pode ser estabelecida entre os estudos do Imaginário e do Folclore. E através dessa busca realizaremos uma discussão historiográfica para saber que intelectual era esse, que historicidade ele resguarda, e como os sentidos dos conceitos de cultura popular, folclore e imaginário servem para pensar as formas de uma produção intelectual.

PALAVRAS-CHAVE: Imaginário; cultura popular; folclore; intelectuais.

ABSTRACT: Imaginary studies have already been part of other fields of study, but today it commonly appears linked to discussions of the Imaginary, as its own and autonomous field. However, a question arises when we think about studies of popular culture and folklore: how were these studies carried out by intellectuals of folklore and popular culture? As part of the culture of the people, the imaginary was constantly being used in other ways, with different epistemological perspectives. Imaginary and Folklore are fields of study that bring specific aspects of their practice and uses. Here we will explore how some Brazilian folklorists pored over their study materials, how they gave meaning to what they collected when carrying out their folklore research. We will also see what dialogical relationship can be established between the studies of Imaginary and Folklore. And through this search we will carry out a historiographical discussion to find out who this intellectual was, what historicity he protects, and how the meanings of the concepts of popular culture, folklore and imaginary serve to think about the forms of intellectual production.

KEYWORDS: Imaginary; popular culture; folklore; intellectuals.

* Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Bolsista da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Mestre pelo Mestrado Interdisciplinar em História e Letras (MIHL), da Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central (FECLESC), da Universidade Estadual do Ceará (UECE). Graduado em História pela Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos (FAFIDAM/UECE).

DESEMBARAÇANDO OS CONCEITOS HISTORIOGRÁFICOS DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR

Apesar da palavra folclore ter sido inventada em 1846, o uso para o que ela designa como saber do povo já havia sido utilizado muito tempo antes. Pausânias, um geógrafo grego, “entre 160 e 180 d.C. compôs a sua *Descrição da Grécia*, que é um repositório de dados folclóricos” (EDELWEISS, 2001, p. 18). No mais eram descrições da vida cotidiana e que para muitos da época do geógrafo esse tipo de trabalho era sem valor, pois “julgavam supérfluo descrever o que tinha diariamente sob as vistas” (EDELWEISS, 2001, p. 18).

Aqui vemos um contraponto interessante, que iremos explorar mais à frente, mas que vale a pena ressaltar: a questão temporal. Ora, essa busca de Pausânias pelo cotidiano do povo, seus saberes e fazeres, não tinham valor por estarem atrelados ao agora, ao momentâneo, a um presente que estava cotidianamente sendo vivido. Desse modo, temos uma pesquisa sobre dados “folclóricos”¹ que não se debruça sobre saberes do povo em um dado momento passado, e isso é algo que chamará nossa atenção. Digo isso, porque veremos que essa postura de conceber o folclore como uma busca de saberes antigos será uma das bases do Folclore e será também um desafio para sua constituição na busca de ser uma disciplina acadêmica no séc. XIX e no decorrer do séc. XX².

Por hora voltemos. Além da antiguidade, a idade média também guardava seus resquícios de cultura popular. No séc. XIII, por exemplo, a festa de Corpus Christi e de São João Batista ocorriam nas praças por toda Europa. Na Itália do mesmo século “as irmandades cantavam *laude*, hinos que frequentemente eram imitações piedosas das canções populares da época. Essa prática continuou até os inícios do período moderno” (BURKE, 2010, p. 179). Festejos, hinos, cantos, cerimônias eram comuns entre as várias populações da Europa. O historiador inglês Peter Burke (2010) destaca em seu estudo, *Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800*, como a cultura popular estava plenamente espalhada de norte a sul e de leste a oeste no continente europeu.

¹ Utilizo a expressão entre aspas para destacar uma apropriação do significado da palavra para uma outra época em que ela não existia como palavra e conceito. Apesar de Edelweiss utilizar a palavra folclore, entendemos esse repositório de dados produzidos por Pausânias como cultura popular. Com isso, folclore e cultura popular são apropriações para designar de forma simples saberes vindos do povo.

² Isso em termos do cenário brasileiro.

Porém seu estudo não é sobre o período da idade média, mas sim da moderna. Sua pesquisa é vasta e as pretensões dele não são de esgotar a discussão, mas sim de mostrar como nesse período de 1500-1800 houve uma mudança de postura das elites e das camadas populares nas suas formas de interagirem entre si na produção, difusão e participação em uma cultura dita do povo. O historiador inglês vai destacar que as camadas sociais letradas (os eruditos, as elites), o que ele nomeia como grande tradição, “inclui a tradição clássica, tal como era transmitida nas escolas e universidades; a tradição filosófica escolástica e teologias medievais (...); e alguns movimentos intelectuais” (BURKE, 2010, p. 34) como a Renascença, a Revolução Científica ocorrida no séc. XVII e o Iluminismo.

Para Burke (2010) essa tradição afetou uma minoria culta e pouco chegou a impactar as camadas populares, pouco teve a participação destas camadas nos entremeios da cultura letrada. Burke ainda ressalta que depois de elencar o que configura a grande tradição o que sobra é a cultura da pequena tradição do qual as camadas da grande tradição também participavam, por isso ele chama de uma biculturalidade essa presença das camadas letradas na cultura do povo. Porém isso irá ocorrer até por volta da metade do séc. XVII, depois desse período os eruditos começarão a não querer participar da pequena tradição, pois há aqui um processo de diferenciação intencionalmente conduzido por essas camadas eruditas.

Já sobre a pequena tradição, o historiador inglês diz que é composta de

[...] canções e contos populares, imagens devotas e arcaas de enxoval decoradas, farsas e peças de mistérios, folhetos e livros de baladas, e principalmente festividades, como as festas de santos e as grandes festas sazonais, o Natal, Ano-Novo, Carnaval, Primeiro de Maio e Solstício de Verão. Esse é o material que interessará basicamente neste livro: artesãos e camponeses, livros impressos e tradições orais (BURKE, 2010, p. 34).

Um grande manancial de produção cultural, será tudo isso que os folcloristas do séc. XIX chamarão de material folclórico. Porém, já na segunda metade do séc. XVII teremos as produções de Charles Perrault (1653) e do teólogo Jean-Batiste Thiers (1679), por exemplo, ambos na França, para endossar essa profusão de dados coletados por intelectuais interessados por compilar uma cultura popular.

Eles não são folcloristas propriamente ditos, lembremos que a palavra nem existia naquela época, porém esses homens de letras serão intelectuais imbuídos de suas próprias crenças políticas, religiosas e sociais que definirão temas a serem coletados. Thiers, por exemplo, já traz no título de seu estudo uma tendência a desmistificar os

saberes encontrados no povo. Seu *Traité des superstitions* [Tratado sobre superstições] “baseia-se completamente na confrontação do imprecisamente definido mundo das práticas actuais com um corpo de referências teológicas (...). A crença popular opõe-se à fé católica tal como o particular se opõe ao universal” (REVEL, 1989, p. 80-82).

Essa tendência de desmistificar ou de impor, aqui entendendo essa imposição no sentido de uma repressão intencionalmente conduzida, será encontrada em estudiosos da cultura popular e do folclore. Isto é importante destacar, pois é a forma como os intelectuais se apropriam de um saber do povo que contribui para definir o que é destacado desse saber. Veremos como essa postura de fazer aparecer o lugar social e político do intelectual será um *continuum* também entre os folcloristas do séc. XIX e do séc. XX, tanto no Brasil como em outros países. Será sobre esse tipo de postura de se colocar como detentora, organizadora e classificadora de uma cultura do povo que uma historiografia do imaginário, de que falaremos posteriormente, irá divergir de estudos do Folclore e da cultura popular realizados por intelectuais.

Além de estudos sobre a cultura popular terem tido espaço na Inglaterra e na França, na Alemanha ela também vai buscar nas mãos de Herder em 1797 um compilado de tradições, costumes e crenças encontrado no povo. Seu trabalho será inspiração para os irmãos Grimm (1812), eles darão uma tonalidade diferente para esses estudos, pois ambos os estudiosos alemães viviam em um contexto de busca por identidade nacional (e é talvez isso que tenha feito eles também influenciarem muitos os estudos do folclore brasileiro).

A cientista social Vivian Catenacci irá apoiar uma tese de que os estudos folclóricos dos Grimm tiveram influência marcante nos textos e concepções de pesquisa de diversos folcloristas brasileiros. Além de Sílvio Romero que “teria sido influenciado pelos trabalhos realizados pelos irmãos Grimm, que já circulavam pelo Brasil (...). A influência dos irmãos Grimm encontrava-se visível não apenas nos trabalhos” (CATENACCI, 2001, p. 30) realizados por Romero, mas também por Couto de Magalhães, Celso de Magalhães e João Ribeiro, este último tendo desenvolvido pesquisa no começo do séc. XX.

Talvez o traço mais marcante destes estudos, sobre a cultura popular alemã e sua influência para os folcloristas brasileiros, seja o que o sociólogo Renato Ortiz resalta quando diz que “seus livros [referindo-se aos Grimm] são impessoais, e indicam detalhadamente o local onde cada história foi ouvida; esta metodologia de trabalho abre a possibilidade de se realizar um estudo mais sistemático das tradições populares” (ORTIZ,

1999, p. 24). Esse caráter do impessoal vai demarcar um dos pilares do que “cientificamente” é o folclore, e do qual a pesquisa sobre imaginário pretende se distanciar quanto a uma posição epistemológica.

Essa impessoalidade, pelo menos para os folcloristas e os defensores desse campo de estudo que estava se constituindo no séc. XIX, era aparato fundamental para a realização do estudo folclórico. O bem coletivo do povo é um traço comum das camadas populares, como bem afirmam os folcloristas. Ser anônimo e generalizante é um modo metodologicamente definido para os estudos folclóricos: o saber é do povo, é do coletivo (Cf. EDELWEISS, 2001).

Além desse perfil de pretensões “científicas”, Ortiz ressalta a importância desses estudos do folclore em se diferenciar dos românticos, pois os escritores românticos, dentre eles o cearense Juvenal Galeno, por exemplo, “celebrados anteriormente, devido à sua imaginação exacerbada, passam agora a ser criticados como desvirtuadores da essência popular, adulterando-a com seu apetite artístico e egocêntrico” (ORTIZ, 1999, p. 31). Essa divergência notória é respaldada pelo espírito positivista que estava em voga na segunda metade do séc. XIX e que imbuiu muitos dos folcloristas. Esta distância com relação aos românticos e laços estreitos com o positivismo é um dos passos para fazer do folclore, à época, uma pesquisa séria e “científica”. Não é aleatório que vemos, como falou Ortiz, os intelectuais folcloristas quererem se desvencilhar de um caráter artístico e inventivo.

Nesse sentido, há uma característica que acompanhará esses folcloristas brasileiros a partir da segunda metade do séc. XIX e que talvez seja um traço comum para todos os intelectuais que se debruçam sobre o material que chamam de folclórico e de cultura popular: eles querem resgatar algo como se estivessem prestes a perdê-lo de vista. Nesse movimento de irem em busca da cultura do povo eles já a encontram “morta” no instante em que se defrontam com ela. Desse modo, o que recolhem são fragmentos, feixes de cultura, que nostalgicamente são resgatados com finalidades e interesses direcionados que convergem com e para o próprio intelectual. Mas o que seria essa cultura “morta”?

A cultura “morta” tem o mesmo sentido da expressão a “beleza do morto”, usada por Revel *et al.* (1989). Essa “beleza do morto” que é encontrada pelos intelectuais são vontades, camadas de saber realocadas, classificações, intencionalidades. Tudo isso são atributos, dos quais muitos desses atributos estão direcionados ao impulso de busca dos intelectuais. O folclore é uma invenção criativa, uma imaginação que regula,

concentra, silencia, compila os restos, as ruínas da cultura do povo. Esse “morto” encontrado é uma face desgastada da cultura, configurada ao modo do intelectual. Ele empreende uma repressão para que o material colhido fale o que ele quer³, e nisso os dados colhidos acabam por falar também do lugar social e político do intelectual (Cf. REVEL *et al.*, 1989).

O historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013) já havia alertado para essa transfiguração de efeitos que a invenção do folclore se faz contemplar. Até aqui o folclore se constitui em uma disciplina? Um campo de estudo? Um conceito? É provável que em tudo isso ao mesmo tempo, só que mal articulado ao ponto de não se fazer acadêmico, no Brasil, mesmo com um cenário e contextos de franco patrocínio do Estado que os homens de letras receberam (Cf. VILHENA, 1995).

A tradição que os folcloristas tentarão impor e se fazer ver em qualquer lugar onde eles empreenderam uma busca pela cultura do povo seja, na Inglaterra, na França, na Alemanha ou no Brasil é uma tradição que retalha as sobras (“mortas”) da cultura do povo. O olhar do intelectual delimita (quando classifica), silencia (determinados temas) quando escolhe o que quer anotar, remaneja conforme seus interesses políticos e sociais (quando compila), generaliza (quando o torna anônimo).

É um estudo da cultura orquestrado com alguma maestria com o que se propõe a ser feito. Orquestrar não em um sentido astucioso, mas com um sentido de articulação para fins práticos e institucionais. O Folclore, aqui no Brasil, pode não ter se valido como disciplina acadêmica “científica” (inicialmente) como almejavam os folcloristas, mas conseguiu inventar uma tradição que é uma manta para a cultura (dita pelos intelectuais como sendo) das camadas populares, principalmente para as das zonas rurais.

O historiador inglês E. P. Thompson (1998) ressalta e alerta para essa postura de silenciamento do folclore enfocando em seu estudo o costume (como um dado colhido da cultura do povo) versus a tradição. Ele traz à tona para um campo de disputas o silenciamento como um atributo do folclore inglês e que os historiadores franceses Jacques Revel *et al.* (1989)⁴ como mostramos já haviam alertado sobre em seu estudo sobre a cultura popular na França do séc. XIX, que trata da “beleza do morto”.

³ A expressão “falar o que ele quer” não designa que seja, necessariamente, uma ação intencional e consciente, mas que o folclorista deixa seus rastros de subjetividade, mesmo sem saber que os deixou. Isso faz sentido quando pensamos que por se utilizarem de descrições, classificações e compilações os folcloristas pensaram estar sendo os mais objetivos possíveis, como veremos mais à frente.

⁴ Esse texto é uma escrita conjunta entre Jacques Revel, Michel de Certeau e Dominique Julia.

Seguindo perspectivas correspondentes as que trouxemos para a configuração do folclore brasileiro, Thompson irá dizer que

[...] se o folclore do século XIX, ao separar os resíduos culturais do seu contexto, perdeu o sentido do costume como contexto e *mentalité*, deixou igualmente de perceber a função racional de muitos costumes, nas rotinas do trabalho diário e semanal. Muitos costumes eram endossados e freqüentemente reforçados pela pressão e protestos populares (THOMPSON, 1998, p. 15).

Aqui o costume parece perder terreno perante as escolhas do folclorista. Essa separação a que se refere Thompson é a destituição do dado coletado pelo folclorista pelo do seu costume de origem, uma *apartheid* da função de ser do costume perante um contexto. O exemplo que ele traz é sobre o resgate de um dado da cultura que os folcloristas extraem, mas que o deslocam de seu contexto quando fazem suas compilações, nisso eles perdem de vista uma cultura popular endossada pela pressão e protestos populares, por exemplo. É claro que podemos pensar que essa escolha do folclorista de desvirtuar pode parece ser deliberada, digo isso, por causa das próprias posições sociais e políticas do intelectual folclorista.

O ato de apanhar um determinado dado da cultura do povo e realocá-lo é uma forma de descontextualizá-lo, é um modo de apropriar e selecionar o que se quer que seja gravado, resgatado e dito sobre algo que se quer relevante sobre um passado para se fazer dele algo presente. Essas observações do historiador inglês, não se distanciam da reflexão de Revel *et al.* (1989) que ressaltavam os temas que eram deixados de lado, de forma deliberada, pela produção dos intelectuais sobre a cultura popular francesa.

Para esses intelectuais franceses a cultura popular “define-se, assim, como um patrimônio, segundo uma dupla rede histórica (...) e geográfica. A genealogia e o comparatismo vêm assim reforçar a existência de uma unidade do repertório francês no qual se exprime uma *mentalidade francesa*” (REVEL *et al.*, 1989, p. 57). Essa busca histórica pela origem e de ampliação geográfica generalista é o que dá um tom aos estudos folclóricos como representantes do que eles se propõem: que é de fazer vir à tona uma “autêntica” mentalidade francesa.

Porém essa mentalidade que os folcloristas querem que emerja das profundezas é contraposta à dos silenciamentos. Revel *et al.*, (1989) falam de uma atitude deliberada de não existir títulos da cultura popular sobre temas que tratem da criança, da sexualidade e da violência. Para Revel *et al.*, (1989), uma forma de restringir é um modo que os homens de letras possuem para si e para suas posições sociais e políticas. Uma

restrição com caráter de escolha sobre os temas que eles querem que sejam colocados como relevantes.

Esse *modus* delimitador é notório, pois o folclore tinha por função executar essa restrição, por isso vemos que “um folclorista perspicaz, G. L. Gomme, via o folclore como um conjunto de costume, ritos e crenças do povo” (THOMPSON, 1998, p. 16) em franco antagonismo com os ritos e crenças do Estado, pois para o folclorista o povo não participava das tradições da civilização o qual ele, o povo, também não contribuía para criar. É essa a postura que ressaltamos quando falamos de um intelectual como fazedor de uma atividade concebida como Folclore.

Isso nos leva a pensar no conceito de cultura na maneira de Thompson que circunscreve os conceitos de costume e tradição. A cultura “é um termo emaranhado, que, ao reunir tantas atividades e atributos em um só feixe, pode na verdade confundir ou ocultar distinções que precisam ser feitas” (THOMPSON, 1998, p. 22). Esse feixe pela ótica dos grupos de intelectuais e eruditos, que produzem e fazem ressurgir a cultura do povo em seus estudos, está mesclado pelos seus próprios interesses sociais e políticos.

Cada passo, cada estudo realizado por um folclorista ou estudioso da cultura popular pode dizer mais sobre ele como estudioso e assim sobre o que ele chama de cultura popular. Aqui, na perspectiva do intelectual, a cultura como um feixe só (um feixe único), como afirma Thompson, reúne, articula, silencia, classifica, atribui sentido, revitaliza e repuxa do passado um dado para tornar presente como uma relíquia a ser apreciada. O feixe da cultura presente (trazida ao presente) como um dado folclórico coletado é viciada de desejos que se façam ver, mas por uma ótica exclusiva, a do intelectual.

OS FOLCLORISTAS EM CENA

Até aqui conseguimos traçar um panorama historiográfico sobre folclore, cultura popular e, também, um perfil sobre que tipo de intelectual (folclorista) é esse que se debruça sobre a cultura do povo. Desentrincheiramos uma postura e uma atitude do intelectual que emerge desde o séc. XVII até o séc. XIX. Ainda assim, falta enveredar por dentro das falas e concepções que caracterizavam os folcloristas brasileiros. Agora vamos buscar compreender que folclorista brasileiro era esse que aparece a partir da segunda metade do séc. XIX até a primeira metade do séc. XX. Como eles se manifestavam política e socialmente na produção dos seus textos?

Iniciemos com o cearense Gustavo Barroso que ao delimitar seu estudo e concepção sobre o povo destaca uma unidade geográfica, principalmente para o que é um sertão nordestino. Ele diz que “desta sorte, quem tiver de conhecer a alma e a vida dos nossos sertões de Nordeste, tão açoitados pelas misérias das sêccas, deve sem falta estudar carinhosamente o seu «folk-lore», analysando as suas fontes e procurando as suas analogias” (BARROSO, 1921, p. 11). Essa alma, de que fala Barroso, é algo que já se via desde a produção de Herder e dos irmãos Grimms. A alma (*geist* em alemão) conforme trata o folclorista está vinculada a vida no sertão, ela alude a um sentido de unidade regional. Barroso utiliza o sertão como ambientação para escrever as características de seu estudo. A seca é o feixe cultural (no sentido de Thompson, que mencionamos anteriormente) onde os costumes se farão inerentes. O folclore do que Barroso chama de Nordeste deve ser buscado na seca que predomina na vida e na alma do povo.

Não é por acaso que para Albuquerque Júnior (2013)

Barroso associa o estudo do folclore ao conhecimento do que chama da alma e da vida dos sertões do Nordeste, o conhecimento profundo deste espaço, do que seria o espírito desta região. O conhecimento da região dar-se-ia através do estudo das manifestações folclóricas que, por seu turno, seriam a expressão da essência mesma do caráter do povo (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 105).

Seca e folclore interligados como subsídios para um espaço regional. Barroso configura o espaço nordestino através da seca como um dado material que está incrustado na vida do sertão. Essa é sua forma de imaginar a vida do sertanejo. Uma vida sofrida pela presença de uma seca, que assola a vida dos sujeitos do mundo rural, e de onde o folclore deve se manifestar. Essa perspectiva sobre o sertão é bem o contrário da do geógrafo Antônio Moraes (2003) quando fala que

[...] na verdade, o sertão não é um lugar, mas uma condição atribuída a variados e diferenciados lugares. Trata-se de um símbolo imposto - em certos contextos históricos - a determinadas condições locais, que acaba por atuar como um qualificativo local básico no processo de sua valoração. Enfim, o sertão não é uma materialidade da superfície terrestre, mas uma realidade simbólica (MORAES, 2003, p. 2)

Em sua realidade simbólica o sertão como um amontoado de lugares pode obter diversos sentidos, isso pode depender do lugar do qual se fala sobre o sertão, do modo como se imagina esse sertão. Barroso vos fala de um lugar de intelectual, sua posição para dar ênfase à seca é um qualificativo que predomina no contexto do que ele quer que apareça sobre o sertão. Sua realidade simbólica gira nessa conexão entre seca, Nordeste e sertão. A cultura do povo para ele deve emergir dessa tríade como uma materialidade

dada e naturalizada, ou seja, em pleno contato com o mundo natural e com a finalidade de ser referência sobre um mundo social.

O excerto que analisamos sobre Barroso faz parte da introdução de *Ao Som da Viola* (1921). Na introdução da obra uma cultura do povo é referida pelas manifestações folclóricas: a essência do povo é a alma por onde a vida cotidiana do nordestino se faz ver. A seca não é o dado folclórico propriamente dito, é mais um pano de fundo onde são investidas as manifestações do povo, esse ser anônimo. Não é por acaso que qualquer menção a chuva ou cheia⁵ não aparece na fala de Barroso. O que deve configurar o folclore nordestino é a presença de uma seca que preenche os espaços quando se fala sobre que povo é esse que vive nesta região.

Mas não será só de um dado geográfico que a face do folclore será escrita. Uma questão de raça estará igualmente presente. Outro folclorista, José Rodrigues de Carvalho (1903), em *Cancioneiro do Norte*, nas notas preliminares do estudo, fala que os cantos e contos por ele colhidos “não só fallam ao coração pela reminiscência de lendas e tradições que se extinguem, como são um attestado vivo da força intellectiva de cada uma d’aquellas raças, a fundir-se no mestiço diante dessa natureza esplendidamente victoriosa” (CARVALHO, 1903, p. I).

Ele estar a denotar um mestiço formado pela miscigenação entre europeu, indígena e negro, porém essa miscigenação não aparece de forma igualitária como se cada aspecto cultural tivesse sua parcela de contribuição para a formação de um folclore. O europeu, segundo Carvalho, se sobressai, pois “a verdade é esta: os cantos portuguezes veem entremeiados de expressões indígenas e de onomatopéas africanas” (CARVALHO, 1903, p. III). A cultura indígena e africana é um adendo ao que resta da cultura do povo onde predomina a cultura europeia portuguesa.

Esse destaque a questão racial tão presente em finais do séc. XIX e começo do XX também é evidente nos estudos de Sílvio Romero. Em *Contos populares do Brasil*, na parte dedicada à introdução, Romero dá destaque ao impacto da ideia de raça que predominava na época: 1883, ano da publicação da primeira edição de sua obra. Ele diz que “incontestavelmente o português é o agente mais absoluto da nossa vida espiritual. Devemos-lhe a crença religiosa, as instituições civis e políticas, a língua e o contato com a civilização europeia” (ROMERO, 2018, p. 11-12).

⁵ “Cheia” é uma expressão popular que remete ao aumento do nível das águas dos rios e do volume de chuvas no período de inverno.

Essas falas de destaque a questão de raça é um outro atributo bastante presente nas produções dos folcloristas. Essa proeminência do português, porém, não era algo exclusivo aos estudos folclóricos. Varnhagen, como bem evidencia José Carlos Reis (2007), no começo da segunda metade do séc. XIX já tentava desenhar uma história do Brasil tendo o português como personagem proeminente. O elo comum entre esse estudo “historiográfico” e o dos folcloristas é a relevância do português ou da cultura portuguesa. Uma espécie de cultura guia, cultura pura, que daria uma face para o Brasil: uma brasilidade. Dentro desse panorama os estudos folclóricos carregarão essa bandeira da brasilidade quando trouxerem essa questão da raça em seus estudos.

É claro que esse perfil de estudo não será unânime em toda sua trajetória. Em outras pesquisas os folcloristas tentaram buscar onde há referência em cada espectro da cultura: do negro, do indígena e do português. Porém, ainda em *Contos Populares do Brasil* (2018), Romero afirmaria: “Na poesia popular, portanto, depois do português, é o mestiço o principal fator. Aos selvagens e africanos, que não são autores diretos, coube aí mesmo, porém, uma ação mais ou menos eficaz” (ROMERO, 2018, p. 13).

A clareza do lugar que o indígena e o negro têm para a produção do folclore seguem no mesmo sentido para o de uma identidade nacional. A brasilidade está a cargo do português, é dele a originalidade do folclore. Pelo menos é o que quer significar Romero. Já outros intelectuais como Câmara Cascudo e Gilberto Freyre veriam com outros olhos. Em *Geografia dos mitos brasileiros*, *Dicionário do folclore brasileiro*, do primeiro e *Assombrações do Recife Velho*, do segundo, esses estudiosos trouxeram uma variedade de aspectos da participação do indígena e do negro na produção folclórica. Esses estudos terão uma ótica diferente das de Romero, Carvalho e Barroso.

O tom racista será menos evidente, parece haver uma preocupação em dar uma cara mais classificatória e compilatória, e menos de raça. Não que os outros estudos não tinham essa preocupação pela classificação e compilação, mas pareciam dar um enfoque eminente para a produção cultural do português, para a formação de uma identidade nacional brasileira. A cultura portuguesa teria de ser a cultura predominante. Em Cascudo e Freyre vemos um pouco mais a presença dos mitos negros e indígenas.

Além da questão de raça um outro aspecto será iminente e caracterizará os estudos folclóricos: a divergência marcante com uma modernidade. Albuquerque Júnior (2013) já nos havia antenado para essa discussão quando disse que

[...] a invenção do folclore e da cultura popular é possível, nesse momento, porque as transformações subjetivas que estas novas gerações das elites ligadas à terra vão sofrer, em seu contato com a

cidade, os levam a se distanciar do antigo universo cultural do qual faziam parte, e podem percebê-lo, nostalgicamente, como sendo aquilo mesmo que dava a eles um lugar, uma identidade, num mundo que estava em declínio. Aquilo que vivem e conceituam como decadência tem como um de seus elementos, exatamente, este distanciamento cultural, subjetivo, em relação ao mundo de seus antepassados, mundo que parece agora sobreviver apenas nas camadas sociais retardatárias, aquelas que, por não terem acesso ao mundo da cidade e das letras, preservam "intactos" valores, costumes, hábitos, antes partilhados por seus ancestrais (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 62).

A não presença da modernidade nas camadas populares, segundo os intelectuais é o que marca sua importância para uma busca saudosa de uma cultura que "resta intacta" e que poderia se perder caso a modernidade se alastrasse sobre a cultura do povo. Os folcloristas se recusam a olhar para a urbanidade como algo que resguarda uma cultura popular⁶. Essa recusa dos folcloristas em se debruçar sobre as camadas populares citadinas, emerge do contato com a modernidade, em específico a sociedade burguesa e industrial que estava a formar-se em finais do séc. XIX e princípio do séc. XX no Brasil.

Para Albuquerque Júnior (2013), fica claro que a reação dos folcloristas é intencionalmente contra esse mundo novo que estava surgindo e que a melhor figura para representar o folclore eram as camadas populares rurais. A posição política dos folcloristas se condensa e toma vigor na agência a favor do mundo rural, agrário, informal, artesanal. A reação dos folcloristas à modernidade parece se tornar mais clara quanto mais eles delimitam os agentes do seu folclore: os "fabricantes de seiva" de uma cultura popular, os sujeitos de um mundo agrário.

Reação e resignificação. Como bem comentamos no tópico anterior os folcloristas resgatam, remanejam e reordenam a cultura de determinadas camadas do povo. Desse modo eles criam o folclore, a cultura popular, como uma força reacionária contra um mundo que estava mudando, ao que parece inevitavelmente na ótica dos folcloristas, mas estes se sentem vitoriosos por recuperar uma cultura que poderia ser perdida. Uma cultura que para eles se mantém intocada pelas "mãos" da modernidade citadina, industrial, cosmopolita.

Essa aversão pelo moderno pode ser perceptível em várias passagens de obras dos folcloristas. Cascudo (2014) no prefácio de sua *Antologia do folclore brasileiro*⁷ irá falar que "não consiste o FOLCLORE na obediência ao pinturesco, ao sertanejismo

⁶ *Assombrações de Recife Velho* de Gilberto Freyre dentre esses estudos analisados aqui será uma solitária exceção.

⁷ Ano da primeira publicação da obra é 1943.

anedótico, ao amadorismo do caricatural e do cômico, numa caçada monótona ao pseudotípico, industrializando o popular” (CASCUDO, 2014, p. 7). O folclore para Cascudo não deve se limitar a obedecer a certas tendências que moldam uma visão do sertanejo. O sujeito do sertão não deve ser caricaturado, nem ser visto como cômico, a cultura do povo não deve permear o mundo industrializado como se fosse uma pintura anômala ou de um ser considerado estranho.

A visão sobre o sertanejo e, também, sobre o sertão, podemos dizer, deve vir de uma rigorosa classificação, pesquisa e compilação de descrições sobre a cultura do povo, uma busca que para o folclorista deveria ser empreendida tendo acesso ao material de viajantes, cronistas, naturalistas, pesquisadores de modo geral. Ao menos, Cascudo, em sua *Antologia* segue esse perfil de estudo.

Se nesse prefácio da *Antologia* essa visão do moderno como um disruptor do folclore soa ameno em *Geografia dos mitos brasileiros*, na parte referente ao prefácio que data de 1940, Cascudo será mais incisivo, seu posicionamento será mais claro, pois ele diz que fez



[...] o possível para incomodar intensamente amigos e desconhecidos. Mendiguei estórias de bichos e de homens assombrosos em todos os Estados. O silêncio ilustre de alguns destinatários responde pela omissão neste trabalho. É de esperar que se compreenda que Folclore é no Brasil atual a urgência de salvar material, o mais avultado, o mais longínquo, para livrá-lo da influência do cinema e do rádio propagador (...) (CASCUDO, 2012, p. 5-6).

Vemos novamente essa ideia de um passado que deve estar presente: o resgate de algo, uma preservação de um feixe da cultura que deve ser desejado. Podemos dizer que Cascudo tem um certo medo do mundo tecnológico. Para o folclorista qualquer contato de algum material folclórico com o cinema e o rádio seria uma contaminação irreversível. Aqui a figura do folclorista é tida com apreço, Cascudo não parece se ver como um agente com subjetividade que também poderia contaminar a cultura popular que desejava resgatar. Para ele a classificação, a descrição, a compilação e a ordenação do material em forma de texto parecem ter caráter extremamente objetivo.

A obra *Geografia dos mitos brasileiros* se constitui como um estudo dividido por Estados e os mitos referentes a cada região. Aqui Cascudo dá um tom generalista ao estudo folclórico, sua ideia é mapear em escala nacional mitos e assombros encontrados pelo Brasil. O caráter específico não faz parte do aporte da pesquisa folclórica, o intuito é ser algo geral, coletivo, anônimo (CASCUDO, 2012).

Além de Cascudo, outros folcloristas ou comentadores em prefácios das obras folclóricas também terão uma aversão ao mundo tecnológico, a uma modernidade que emerge e adentra a vida cotidiana. Em *Lendas e canções populares* (2010)⁸ em uma parte que soa como prefácio à edição cujo nome é Retorno às origens, Alto Filho, Secretário da Cultura do Estado do Ceará, à época, irá dizer que a obra de Juvenal Galeno “agora sob o impacto da ‘globalização’ imperialista, ela readquire flagrante atualidade diante do avassalador ‘julgo de estrangeiras emoções’” (ALTO FILHO, 2010, p. 19).

Essa pequena passagem resguarda uma vontade de ser, muito impactante, da ideia de folclore. Aqui aquela modernidade que avançava, temida pelos folcloristas do final do séc. XIX e começo do XX, agora está plenamente instalada⁹. Ao que aparece, obras como a de Galeno são uma resistência para esse mundo globalizado submerso por uma modernidade industrial, digital e super tecnológica. O folclore de Galeno é uma sobrevivida a uma cultura “morta” que vem do passado para o presente para revitalizar a cultura em sua expressão nacional, pelo menos o que resta dela. As emoções estrangeiras são o mundo cosmopolita da vida urbana que os folcloristas em sua época relutavam. Agora, com esse julgo completo, a obra de Galeno é um representante de um “último” resquício onde pode se encontrar uma “autêntica” cultura do povo, de um sertão e de um homem do norte¹⁰ que a muito se foi.

Essa posição de Alto Filho como Secretário de Cultura é uma vanguarda dos estudos folclóricos, é uma fala bastante representativa da perspectiva dos folcloristas que estamos tratando aqui. Gilberto Freyre também foi outro que não relutou em se colocar em posição contra a modernidade. Ele dirá, no prefácio à 2ª edição¹¹ de *Assombrações de Recife Velho*¹², que

[...] este livro não pretende ser contribuição senão muito modesta para o estudo de um aspecto meio esquecido do passado recifense: aquele em que esse passado se apresenta tocado pelo sobrenatural. Pelo sobrenatural mais folclórico que erudito, sem exclusão, entretanto, do erudito (FREYRE, 1987, p. 8).

Uma relação com o passado que não pode e nem deve estar desvinculada dos objetivos do estudo. Aqui Freyre já admite um passado esquecido pelo povo recifense.

⁸ Data da primeira edição é 1865.

⁹ Lembremos que o prefácio escrito por Alto Filho data do ano de edição da obra: 2010.

¹⁰ Refiro-me ao norte porque na época da primeira edição da obra de Galeno, 1865, não havia o Nordeste quanto região geográfica e configurada quanto um imaginário social.

¹¹ Que data de 1970.

¹² O ano da primeira publicação é 1955.

Sua busca pelo sobrenatural é o ponto de contato mais evidente em contraposição com as análises de uma pesquisa historiográfica sobre o que é o imaginário das assombrações¹³. Dito isso, quando Freyre diz que esse sobrenatural que ele procura é mais folclórico que erudito, ele parece buscar perceber seu lugar como autor desse estudo, algo que parece não existir nos outros folcloristas dos quais tratamos até aqui.

Outra questão interessante é que essa obra de Freyre é marcadamente folclórica em sua organização e apresentação para o leitor. O que o distingue dos outros estudos folclóricos é o lugar que ele explora com afeição: o mundo urbano recifense. Aqui o urbano está em primeiro plano, já não é mais o mundo rural somente o espaço de excelência para a existência da cultura do povo. Porém vemos que sua relação com o passado e com o moderno está presente. Freyre quer ressuscitar uma Recife que parece esquecida por muitos. Quer fazer ver uma antiguidade: as “ruínas” de um sobrenatural. Quer trazê-la à tona para o presente. Mostrar que Recife ainda tem muito de seu passado.

José Geraldo Nogueira Moutinho no prefácio à edição da obra de Freyre ressalta o valor das narrativas ali compiladas e da relação divergente, mesmo que sua fala soe atenuante, entre passado e modernidade. Ele dirá que



[...] assim, todos nós, todos, na infância ou longe dela, experimentamos já algum dia na vida o incontrolado tremor que uma alcova sombria, um brilho inesperado na treva, o murmúrio desgarrado e sem nome numa noite sem lua são capazes de gerar mesmo em seres civilizados, circulando no asséptico universo decodificado e computarizado da informática (MOUTINHO, 1987, p. 22-23).

Para Moutinho, as assombrações podem chegar até para os seres de um mundo cosmopolita onde a tecnologia e a vida moderna existem plenamente no cotidiano de uma pessoa. O que diverge nessa passagem é a quase capacidade do assombro não atingir o sujeito “civilizado”, como se refere Moutinho, ao tratar de um sujeito imerso no mundo moderno digital. O medo de uma assombração algo tão comum em uma Recife do passado pode ser sentido e percebido em uma Recife do presente. É sobre isso que Moutinho está a falar. A expressão “mesmo em” entrega isso como se até em pessoas no cotidiano moderno o folclore do mundo das assombrações também pudesse chegar.

O folclore abordado por Freyre preenche os espaços de um Recife que fora assombrado e que parece não ser mais tanto assim. Essa forma de fazer uma Recife submergir novamente de outrora é um resgate, uma reação ao que a modernidade representa: a luz; a ausência de sombras, escuridão ou penumbra; e até a morte de

¹³ Que discutiremos no tópico seguinte.

peças com suas crenças da presença dos mortos na vida dos vivos. Por isso Freyre toma para si uma postura de mantenedor de uma cultura do povo que precisa se fazer presente.

A forma como ele faz isso é constitutiva de uma presença do próprio Estado na produção do estudo. A polícia é esse representante, uma instituição vista como repressora, mas também facilitadora a depender de como e de quem ela der apoio institucional.

No prefácio à primeira edição da obra que data de 1951, Freyre irá nos contar que

[...] o diretor d'A província teve a idéia de encarregar o repórter policial do jornal, que era o Oscar Melo, de vasculhar nos arquivos e nas tradições policiais da cidade o que houvesse de mais interessante sobre o assunto: casas malassombradas e casos de assombração. Queixas contra espíritos desordeiros. Denúncias contra ruídos de almas penadas. Pedidos à polícia para resolver questões violentamente psíquicas. Que lhe trouxesse tudo isso copiado. O chefe de polícia de então – Eurico de Sousa Leão – era pessoa amiga e facilitaria as cópias¹⁴ (FREYRE, 1987, p. 15).

Essa presença da polícia na ajuda de intelectuais que se debruçavam sobre a cultura popular não é aleatória. Um exemplo notório é o caso da França que, em 30 de novembro de 1852, cria o Ministério da Polícia Geral que tinha como intuito controlar por meio de licenciamentos a produção de uma literatura de *colporteurs*, que seriam o equivalente a folhetos ou literatura de cordel. Charles Nisard era o chefe da comissão que cuidava desse controle: uma repressão contra as produções literárias populares que não poderiam subverter a ordem, a moral e a religião. Nisard não foi apenas chefe da comissão, foi também quem escreveu *Histoires des livres populaire et de la littérature de colportage* [Histórias de livros populares e literatura de colportagem]. Ele era um criador de cultura popular também (REVEL *et al.*, 1989: 55-56).

Albuquerque Júnior (2013) também ressaltou a presença notória da polícia, em Recife em finais do séc. XIX e começo do séc. XX, e a sua contribuição para a produção folclórica. Assim como a comissão que Nisard chefiava, a polícia do Recife institucionalmente licenciavam a vida de pessoas ligadas a cultura popular: “os clubes eram sociedades civis, que se registravam legalmente, obedecendo a estatutos submetido à aprovação da Questura Policial” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 182). Essa

¹⁴ A pesquisa realizada por Oscar Melo na data de 1929 (FREYRE, 1987).

posição de ordenador, que tinha a polícia, se dava sobre clubes e agremiações que tinha como liderança pessoas das camadas populares: trabalhadores, gente pobre.

Quando se tratava dos folcloristas propriamente ditos a polícia poderia ser uma facilitadora assim como foi para Freyre em seu estudo sobre assombrações em Recife. Talvez o caso mais marcante seja o de Câmara Cascudo cujo pai era chefe de polícia da cidade de Natal. O próprio Cascudo como repórter do jornal paterno: *A Imprensa*, seria presença marcante nas rondas policiais dos anos 1920 principalmente em atividades repressivas contra religiões afro-brasileiras. Nisso, “a fabricação da cultura nordestina contará, portanto, com a colaboração, digamos ‘etnográfica e folclórica’, de soldados e delegados de polícia, que se tornaram colaboradores do mestre do folclore nacional” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 175)

Um folclore produzido através de uma instituição que ora facilita ora repreende a depender de que grupo social estivermos a falar. A fabricação, a invenção do folclore, perpassa por diferentes perspectivas. A disputa moderno e tradicional (passado) travada pela produção do intelectual é uma disputa dada a ver com incongruências, até porque o folclore não se faz apenas de descrições, classificações, compilações e organização (subjetiva). O folclore elabora uma tradição inventada pelo folclorista.

Com isso passamos ao cearense Leonardo Motta (1921) que em sua obra *Cantadores - poesia e linguagem do sertão cearense*, na parte que soa como uma introdução a sua obra, também deixa sua posição quanto à modernidade. Ele afirma que “a Civilização tem penetrado as terras interiores, matando paulatinamente as velhas tradições que tanto encantaram os commentadores de nossa vida pri[mi]tiva” (MOTTA, 1921, p. 14).

Aqui a afirmação é de desalento, pois a modernidade, a cultura estrangeira, o cosmopolitismo já adentravam a vida do sertão. A morte da cultura do povo para Leonardo Motta se revela no contato indesejado que a cultura popular teria com a cultura estrangeira. Essa posição de defensor de velhas tradições contra a civilização nos revela duas ordens de situação: (1) o folclorista como agente criador de uma imagem do moderno x o primitivo (a tradição do povo, do mundo rural) e (2) da relação cultura tradicional x tradição inventada.

Para Motta e outros folcloristas (1) a vinda da modernidade e seu espalhamento pela vida rural tradicional, primitiva, é uma morte para a cultura do povo. Os folcloristas como baluartes do folclore não percebem que já estão a lidar com uma cultura já “morta” e que a modernidade é uma outra visão sobre o que é essa cultura. Podemos pensar

também que a cultura do povo, a “beleza do morto”, que bem comentamos em tópico anterior, é uma função para a própria existência do personagem folclorista. A busca da cultura popular é uma investida, uma empresa, uma invenção do intelectual folclorista para recriar-se a si mesmo no mundo que está emergindo: um mundo moderno. Um mundo que ele não sente fazer parte a não ser nessa posição de intelectual mantenedor da cultura “autêntica” do povo: o folclore.

A modernidade urbana em contraste com o mundo rural é um cenário para o folclorista se reinventar. A invenção de uma tradição que se diz folclore é também uma invenção de um modo de ser folclorista. O intelectual, o homem de letras, o folclorista é criatura e criador de si mesmo. Quando o vemos como a última salvaguarda da cultura do povo é porque ele se tornou um feixe da cultura através de sua concepção como intelectual de uma tradição e acabou por tornar a si mesmo membro dessa tradição.

Isso tem a ver com o ponto dois (2): cultura tradicional x tradição inventada, mas não em um sentido de divergência, mas sim de entrelaçamento. Desse modo,

[...] por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente: uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBBSBAWN, 1997, p. 9).



A cultura tradicional é a cultura do povo, a “beleza do morto”, é uma cultura morta que os folcloristas têm acesso ao irem em busca da cultura popular. O que é colhido, remanejado, classificado, compilado e ordenado é a “tradição inventada”. Em outras palavras, essas ações realizadas pelo intelectual folclorista transformam o feixe cultural que ele quer resgatar, e nesse resgate o folclorista faz existir uma “tradição inventada”. Nesta postura é o folclorista quem decide, na sua empreitada, o que é geral, coletivo e anônimo: o que é tradicional. O conjunto de práticas que recolhem: sejam contos, canções, mitos, gestos, ritos, devem ser continuados, pois eles veem como tradição. Daí a preocupação com o emergir da modernidade: ela seria uma ruptura com essa continuidade, uma desvirtuadora dos valores e das tradições da cultura do povo. Se essa continuidade da tradição fosse rompida a relação de automatismo da tradição com o passado seria estilhaçada no momento que a cultura estrangeira, a civilização citadina, entrasse em contato com o sujeito do mundo rural.

Para o folclorista é uma relação desigual. Porém ele se vê como o igualador, pois refaz a tradição em seu estudo. O folclorista em sua operação de estudo inventa uma

tradição e essa tradição ressignifica o status do folclore, assim como o status do folclorista. Esse intelectual remaneja um ato de reação perante a modernidade que se avoluma e quer romper com a continuidade tradicional. O folclore como “tradição inventada”, à luz do folclorista, crava seus pés e inventa um sertão, uma cultura nordestina e sujeitos (às pessoas do mundo rural) por excelência, como personificações de uma cultura do povo.

Até aqui vemos uma diversidade de características que estão presentes nos estudos folclóricos. Porém a relação folclore e imaginário que iremos empreender não se dará de forma amena. As duas formas de conceber uma análise sobre o material coletado são diferentes e não só por questões metodológicas, mas também no motivo da empreitada da pesquisa. Os estudos do imaginário se verão mais aversos com uma postura não crítica sobre as fontes. Por agora passemos para esse debate para tentarmos responder a segunda pergunta deste tópico e colocar a análise sobre o imaginário das assombrações em franco confronto com os estudos do folclore.

FOLCLORE E IMAGINÁRIO: UMA RELAÇÃO DIALÓGICA?

O folclore tem sua própria dinâmica de ser e ele não foi homogêneo em toda sua trajetória como pudemos ver até aqui. O perfil dos estudos folclóricos tinha traços bastante comuns, mas também traziam suas singularidades próprias conforme cada autor. Os estudos que rondam o imaginário também carregam traços comuns e por vezes também trazem suas heterogeneidades. A historiadora francesa Evelyne Patlagean poderá ser uma guia para entendermos essa colocação. Ela dirá que

[...] o domínio do imaginário é constituído pelo conjunto das representações que exorbitam do limite colocado pelas constatações da experiência e pelos encadeamentos dedutivos que estas autorizam. Isto é, cada, cultura, portanto cada sociedade, e até mesmo cada nível de uma sociedade complexa, tem um imaginário (PATLAGEAN, 1990, p. 291).

Aqui a historiadora francesa dá destaque onde o imaginário pode ser encontrado. Ela amplia o conceito de imaginário para atingir as diversas camadas sociais e em diferentes níveis de escala. Outro ponto é que cada indivíduo, grupo ou instituição, por exemplo, podem construir um imaginário próprio. Sendo assim, vemos que os intelectuais folcloristas tinham seu imaginário sobre o que era a cultura do povo, assim como, construíam seu próprio imaginário ao realizarem seus estudos: um imaginário também era inscrito em seus trabalhos. A cultura do povo, antes da chegada do folclorista

ou intelectual, é um imaginário. O que pensa o folclorista sobre ela, quando se debruça para classificá-la, compilá-la e reorganizá-la também o é.

Essa profusão de saberes, modos de expressar uma cultura, relações entre grupos, contatos entre indivíduos, tudo isso, conforme afirma Patlagean são imaginários. Ela nos dá pistas do que estamos a falar, quando diz que

[...] o limite entre o real e o imaginário revela-se variável, enquanto o território atravessado por esse limite permanece, ao contrário, sempre e por toda parte idêntico, já que nada mais é senão o campo inteiro da experiência humana, do mais coletivamente social ao mais intimamente pessoal (PATLAGEAN, 1990, p. 291).

O imaginário tudo vê e em tudo está, resumidamente seria isso. A relação real e imaginário não é fragmentada, ambos estão juntos, entrelaçados. A realidade, por vezes, pode ser uma experiência concreta como pode ser a experiência fruto de uma imaginação, de uma ideia, de uma intenção, de um interesse ou motivação. Isso tudo são experiências que podem ser encontradas nas ações humanas e não são menos experiências do que as experiências concretas como um rito, um gesto, um movimento social onde um grupo ou conjunto de grupos se reúnem e reivindicam interesses.

O imaginário é constituído também pelo simbólico e este não é alheio a experiência do vivido, muito pelo contrário o simbólico está no vivido cotidianamente. Está na fala, na forma que andamos, como pensamos o mundo e trazendo mais para as fontes de pesquisa que investigo: está nas narrativas sobre assombração que coletei no sertão cearense onde está localizado o município de Limoeiro do Norte (Cf. GOMES FILHO, 2023).

Outro autor que ajuda a pensar o imaginário nessa mesma linha de Patlagean é Bronislaw Baczko principalmente quando diz que

[...] imaginário social é cada vez menos considerado como uma espécie de ornamento de uma vida material considerada como a única “real”. Em contrapartida, as ciências humanas tendem cada vez mais a considerar que os sistemas de imaginários sociais só são “irreais” quando, precisamente, colocados entre aspas (BACZKO, 1985, p. 298).

Desse modo, tem-se o imaginário como parte da configuração social e cultural dos sujeitos entremeado a suas vidas, a suas escolhas e a sua imaginação social. Esse modo como os sujeitos constroem sua imagem perante o mundo, como outros os veem e todos veem uns aos outros faz parte do que se constitui como imaginário. Cada concepção, cada forma de olhar diz o que é o imaginário. Os intelectuais folcloristas viam a cultura do povo como restos que precisavam ser resgatados e tornados dados presentes:

um passado “morto” que é reconstruído, reinventado através dos olhos do próprio folclorista.

Esse ato de investir sobre o material de estudo, como fizeram os folcloristas, é análogo ao que faço como historiador. Quando penso minhas fontes, o foco é uma compreensão das assombrações em interação com os sujeitos em espaços e lugares que são atributos dessa interação. O olhar sobre o simbólico, os rastros históricos, as práticas e toda uma configuração cultural, espacial e locacional são traços marcantes da minha perspectiva de adentrar o imaginário que as narrativas sobre assombração trazem consigo (GOMES FILHO, 2023).

Essas narrativas são tão reais quanto se elas tivessem ocorrido concretamente, e algumas delas soam, como relatam os entrevistados, como se tivessem realmente ocorrido. A categorização do que é “real” ou “irreal”, como bem assinala Baczko e Patlagean, não é divergente. Essas conceituações para definir uma realidade não se encontram separadas: o dito, o pensado, o sonhado, o imaginado expressam uma forma de ver o mundo, de interagir culturalmente. As palavras, dos sujeitos entrevistados na minha pesquisa, em forma de história narrada remanejam suas imaginações, conferem a ela um estatuto de “ocorrido”, mesmo que esse “ocorrido” não tenha concretamente sido realizado. A narração mescla imaginação e representação: cria-se assim um imaginário peculiar (Cf. GOMES FILHO, 2023).

Quando penso em um diálogo possível entre folclore e imaginário, trato e trago esse diálogo para servir de entremeio para o que analisamos nos tópicos anteriores. Imagino primeiramente uma relação divergente principalmente na forma como concebo uma visão que se pretende historiográfica em relação a dos folcloristas que decai em um resgate de posição franca contra uma modernidade que emergia na vida social das camadas populares. Porém quero tentar ao máximo estabelecer uma relação dialógica entre folclore e imaginário, pois as narrativas sobre assombração que colhi foram um dia parte (um feixe cultural) de estudo dos folcloristas, talvez mais notoriamente de Câmara Cascudo e Gilberto Freyre¹⁵ (Cf. GOMES FILHO, 2023).

Como essas histórias sobre assombrações já fizeram parte de outras concepções de estudo (Folclore) e agora fazem parte de outros (de caráter historiográfico ou antropológico) então algo os une que vai além do material que é coletado (as narrativas sobre assombrações). Nessa busca o conceito de imaginário tem papel fundamental, pois

¹⁵ De Freyre me refiro exclusivamente a obra *Assombrações de Recife Velho*.

além de incorporar o simbólico, as práticas, os espaços e os lugares, ele remete a uma representação. Desse modo, “o imaginário não pode ser o impensado ou o não expresso. Nesse sentido, ele necessariamente trabalha sobre a linguagem, é sempre representação e não existe sem interpretação” (PESAVENTO, 1995, p. 15).

O impensado não é o mesmo que inconsciente, é mais como uma forma de pensar não inteiramente intencional. Pode ser entendido como algo que é pensado sem saber o que significa inteiramente. Ora, as camadas populares quando buscadas a falar pelas concepções dos folcloristas não sabiam que sua cultura iria ou poderia ser usada da maneira que foi por esses intelectuais. De igual modo, os meus entrevistados não sabiam necessariamente como eu usaria suas narrativas, apesar de concordarem em conceber a entrevista. Eles apenas falaram, assim como, os sujeitos procurados pelos folcloristas.

O imaginário é uma forma de expressão, seja ela qual for, por isso Pesavento se refere ao que é expresso como uma configuração tripla de linguagem, representação e interpretação. Isso tanto vale para as camadas populares como para os folcloristas, do mesmo modo para meus entrevistados e para minha pessoa quanto historiador. Todos esboçamos uma linguagem expressiva, que é dada a ver como uma representação, indiretamente coligada a simbolizações, práticas, interações, espaços e lugares. E o modo de elaboração não pode fugir a uma interpretação que colabora para dar sentido às experiências dos sujeitos.

O imaginário enuncia um ausente que está presente e que estava a se “esconder”. Como falamos no começo do tópico, o imaginário são palavras reais proferidas por um falante, porém não é apenas o dito, o falado. É isso junto com o que não é dito, o que não é dado a ver facilmente. O imaginário é um véu escuro, é o que está dentro do véu, é o que se pensa que está dentro e o que se vê quando um olhar interpretativo se encontra com o que está por baixo. Nesse olhar está uma linguagem, uma forma expressiva e uma representação. O imaginário são todas essas camadas do véu, toda sua substância. Quando me defronto com as narrativas sobre assombração as desbravo. Aqui há confronto entre o olhar do historiador com uma fonte diversa e estranha, à primeira vista, mas que aos poucos pode se mostrar inteligível para uma operação historiográfica quando cada camada é explorada.

O manuseio das fontes do historiador parece conter diferenças da do folclorista, sendo que ora se aproxima ora se distancia, é uma relação dialógica volátil. Se utilizarmos as fontes produzidas pelos folcloristas, veremos que

[...] as perguntas dos folcloristas raramente procuravam saber da sua função ou uso corrente. Antes, os costumes eram vistos como “reliquias” de uma antiguidade remota e perdida, como ruínas desmoronadas (...). As formas fraturadas [, para os folcloristas,] sobreviviam, e a gente “ignara” as repetia mecanicamente, como sonâmbulos, sem noção alguma de seu significado (...) (THOMPSON, 2001, p. 231)

Essa proposição de Thompson sobre os folcloristas ingleses, não é tão distante da dos folcloristas brasileiros que analisamos no tópico anterior. Esse modo de ver a cultura do povo como “reliquia”, como uma antiguidade perdida e as perguntas feitas pelos folcloristas é o que Thompson chama de contaminação das fontes folclóricas. Não se pode, segundo ele, utilizar essas fontes produzidas por esses intelectuais como um dado puro colhido do povo. É nesse sentido que o folclore mais se distancia da produção historiográfica que empreendo, pois trabalho com material que não é de produção dos folcloristas e, além disso, invisto um olhar diferente do que os intelectuais folcloristas se propunham.

Se esse é o ponto de maior divergência, o de maior aproximação é exatamente a postura de ir em busca das fontes, ir a campo, assim como os folcloristas fizeram em sua época. O historiador compila as fontes quando junto dessas fabrica um inventário; classifica-as quando cria tipologias (narrativas de lobisomem, alma, aparelho, por exemplo); organiza-as e remaneja quando vê semelhanças para além das tipologias: práticas, medos, espaços, lugares, ambientação, simbologias; e silencia as fontes quando não se faz possível utilizar todas as fontes colhidas, pois é função do historiador fazer recortes (Cf. GOMES FILHO, 2023).

Quando nos damos conta vemos que as aproximações são roupagens diferentes para um modo de operar que se assemelha com os dos folcloristas do final do séc. XIX e começo do séc. XX, porém há uma mudança, como falei antes, que dá um tom diferente para a atividade do historiador. Este através de uma perspectiva de empreender uma historiografia do imaginário constrói uma série de análises, cruzamento de fontes, conexões históricas, críticas e diálogos conceituais e uma narrativa historiográfica inteligível. Se os folcloristas trabalhavam com o anônimo, o coletivo e o generalizante, como afirmou certa vez Edelweiss (2001) o historiador recusa essa postura e investe contra a fonte, a provoca, a desnaturaliza, a desmonta e assim constroi uma história.

CONCLUSÃO

A atividade historiográfica, em se tratando de construir uma historiografia do imaginário, é uma possibilidade imensa para discutir a natureza das fontes, dos conceitos e dos sujeitos (intelectuais ou não) que as produziram. O intelectual folclorista, como vimos, é um construtor, assim como, o historiador, mas ambos desenvolvem seus estudos com finalidades próprias. Seja que intelectual for este, vimos que cada homem de letras em épocas passadas usava sua posição social e política para fundar um conhecimento, um saber sobre o mundo. O que lidamos aqui nessa breve discussão foi com o mundo de uma cultura do povo.

O povo é este sujeito composto de várias camadas de indivíduos e grupos é um fabricante de cultura sobre o qual o intelectual se debruça na função de exercer uma forma de falar o que é esse povo, o que é essa cultura que o povo traz consigo e emana para o mundo. O Folclore quanto campo de estudo, como vimos, foi uma forma de lidar com essa cultura. Aqui no cenário brasileiro acabou por se tornar um modo de inventar uma tradição, de demarcar um tipo de saber e um discurso sobre o que é a cultura do povo. O folclore, a cultura popular, é uma forma de dizer um imaginário do povo que se configura de forma independente de quem o diz. Em seu próprio modo de fazer pesquisa e análise o Folclore concebe formas distintas de dizer o que é a cultura do povo, ou melhor dizendo, as culturas do povo.

É nesse sentido que uma relação dialógica entre Folclore e Imaginário pode ajudar a definir melhor como cada pesquisa em sua época se constitui quanto uma função específica de como lidar com as fontes. Como conceito que ajuda a pensar a cultura e as narrativas sobre assombrações, o Imaginário designa uma repressão, um silenciamento e um *modus operandi* tanto quanto o Folclore, porém é a forma como o historiador lida com os materiais a sua disposição (as fontes) que faz com que uma historiografia não se confine apenas a compilar, classificar, descrever ou remanejar. Uma postura de crítica que conjuga conceitos, análise metodológica, conexões, cruzamentos de fontes e historicização é essencial para percebermos que tipo de postura epistemológica um historiador deve ter ao criar e configurar sua pesquisa historiográfica.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste - 1920-1950)**. São Paulo: Intermeios, 2013.
- AUTO FILHO. Retorno às origens. In: GALENO, Juvenal. **Lendas e Canções Populares**. 5. ed. Fortaleza: Secult, 2010. p. 19-2.
- BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: Leach, Edmund et al. **Anthropos-Homem**. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BARROSO, Gustavo. **Ao som da viola**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Leite Ribeiro, 1921.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800**. São Paulo: Companhia de bolso, 2010.
- CARVALHO, José Rodrigues de. **Cancioneiro do Norte**. Fortaleza: Militão Divar & C., 1903.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Antologia do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 2014.
- CATENACCI, Vivian. CULTURA POPULAR: entre a tradição e a transformação. **São Paulo em Perspectiva**, [S.L.], v. 15, n. 2, p. 28-35, abr. 2001. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0102-88392001000200005>.
- DIEGUES, Antônio Carlos. **Ilhas e mares: simbolismo e imaginário**. São Paulo: Hucitec, 1998.
- EDELWEISS, Frederico. **Apontamentos de folclore**. Salvador: Edufba, 2001.
- FREYRE, Gilberto. **Assombrações do Recife velho**. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- GOMES FILHO, F. W. **Histórias de Assombração: narrativas de um imaginário do sertão**. 176 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História e Letras, Mestrado Interdisciplinar de História e Letras, Universidade Estadual do Ceará, Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central, Quixadá, 2023.
- HOBBSAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric *et al* (org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 9-23.
- MORAES, Antônio Carlos Robert. « O Sertão », **Terra Brasilis** [Online], 4 - 5 | 2003, posto online no dia 05 novembro 2012, consultado o 16 junho 2022. **URL:** <http://journals.openedition.org/terrabilis/341>; DOI: <https://doi.org/10.4000/terrabilis.341>.
- MOTTA, Leonardo. **Cantadores: poesia e linguagem do sertão cearense**. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1921.

- MOUTINHO, José Geraldo Nogueira. Prefácio de José Geraldo Nogueira Moutinho. In: FREYRE, Gilberto. **Assombrações de Recife velho**. Rio de Janeiro: Record, 1987. p. 19-24.
- ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas: cultura popular**. São Paulo: Olhos D'água, 1999.
- PATLAGEAN, Evelyne. A História do Imaginário. In: GOFF, Jaques Le (org.). **A História Nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 291-318.
- REIS, José Carlos. **As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC**. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.
- REVEL, Jaques *et al.* A beleza do morto: o conceito de cultura popular. In: REVEL, Jaques. **A invenção da sociedade**. Rio de Janeiro: Difel, 1989. p. 49-75.
- REVEL, Jaques. Formas de especialização: os intelectuais e a cultura «popular» em França (1650-1800). In: REVEL, Jaques. **A invenção da sociedade**. Rio de Janeiro: Difel, 1989. p. 77-98.
- RIBEIRO, Cristina Betioli. Folclore e nacionalidade na Literatura Brasileira do século XIX. **Tempo**, [S.L.], v. 10, n. 20, p. 143-158, jan. 2006. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s1413-77042006000100008>.
- ROMERO, Sílvio. **Contos populares do Brasil**. Jundiaí, SP: Cadernos do Mundo Inteiro, 2018.
- THOMPSON, E. P. **A peculiaridade dos ingleses e outros artigos**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.
- THOMPSON, E. P. **Costumes em Comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RECEBIDO EM: 17/11/2022
PARECER DADO EM: 06/02/2023