

8

Cultura erudita e cultura popular na Itália renascentista

O estudo da Itália renascentista continua a prosperar. A história da cultura popular continua a se expandir. Estudos recentes da cultura popular afirmaram, de maneira muito razoável, que é mais proveitoso estudar as interações entre a cultura erudita e a cultura popular do que tentar definir o que as separa.¹ Apesar disso, os estudos do Renascimento italiano pouco têm a dizer sobre a cultura popular, e os estudos da cultura popular italiana ainda menos a dizer sobre o Renascimento.² Examinar se a lacuna deve ser preenchida é o propósito deste capítulo.

É compreensível que se tenham estudado as duas culturas em separado, pois várias barreiras excluíram as pessoas comuns do mundo da arte e da literatura do Renascimento. Em primeiro lugar, a barreira da língua. Grande parte da alta cultura era latina, mas a ampla maioria da população não estudava latim. As pessoas comuns falavam seu dialeto regional, e fora da Toscana só as classes mais altas sabiam que o toscano reformado estava em vias de tornar-se o italiano literário padrão. Em segundo lugar, a barreira da alfabetização. Ler e escrever eram aptidões que só uma minoria da população possuía, embora essa minoria fosse grande no caso dos homens urbanos. Em terceiro lugar, a barreira econômica que impedia as pessoas comuns de comprarem livros ou pinturas.

Contudo, todos esses obstáculos podiam ser superados. Segundo

¹ Kaplan (1984); Chartier (1987).

² Burke (1972), 29-31, e Burke (1978), 271-2; cf. Cohn (1988).

uma história recente da educação italiana naquele período, “quase todas as escolas vernáculas ensinavam os rudimentos da gramática latina”.³ O dialeto dos toscanos, em especial o dos florentinos, dava-lhes acesso à língua literária. Os habitantes de cidades grandes como Veneza, Florença, Roma e Milão tinham acesso relativamente fácil às escolas e também às obras de arte expostas em lugares públicos — afrescos nas igrejas, estátuas nas praças e assim por diante.

Os historiadores da cultura italiana desse período têm, portanto, de lidar com um processo de mão dupla. De um lado, a propagação das formas e idéias do Renascimento das elites para o povo, sua difusão social, assim como geográfica. Por conveniência — usando uma simples metáfora espacial — podemos chamar isto de movimento “de cima para baixo”. Do outro, há um movimento “de baixo para cima”, em que os pintores e escritores italianos recorreram à herança cultural popular.

Portanto, este ensaio será dividido em duas partes. Embora tenha um tema comum. Nos dois lados da interação, devemos procurar não apenas a apropriação, mas também a recepção e a assimilação. Ariosto, por exemplo, transformou os romances tradicionais de cavalaria que leu em algo muito diferente em tom e espírito. Por outro lado, o moleiro Menocchio, uma figura por muito tempo esquecida e resgatada à história por Carlo Ginzburg, leu a *Lenda dourada*, as *Viagens*, atribuídas a Sir John Mandeville, o *Decameron*, de Boccaccio, e outros, mas o que encontrou nesses textos foi um tanto diferente do que era visto pelos inquisidores que o interrogaram.⁴

³ Grendler (1988), 50.

⁴ Ginzburg (1976), seções 12-14.

A POPULARIZAÇÃO DO RENASCIMENTO

Na Itália dos séculos XVI e XVII, algumas pessoas comuns conheciam parte da tradição clássica. Por exemplo, traduziram-se para o vernáculo nessa época obras de Cícero, Ovídio e Virgílio. A história da matrona romana Lucrecia e seu suicídio em seguida ao estupro pelo rei Tarquínio parece ter sido muito famosa. Uma versão citando “Lívio de Pádua” como fonte (embora provavelmente tenha recorrido de modo mais direto a Boccaccio) foi transformada em uma trova italiana impressa em Veneza por Agostino Bindoni, cuja família de gráficos se especializou em textos populares baratos.

Um exemplo relativamente bem delineado de baixo para cima é o da popularização de *Orlando furioso*, de Ariosto. O poema foi, é claro, escrito por um nobre para nobres, e em sua forma publicada era muito expressivo. Contudo, os “lamentos” de personagens do poema, como Bradamante, Isabella, Rodomonte, Ruggiero e outros, além de outras paráfrases em verso, suplementos e resumos, circulavam em livrinhos de contos e baladas populares no século XVI. Alguns desses textos eram anônimos, mas um — uma tentativa de comprimir as “belezas” do poema em dezesseis páginas — foi obra do poeta bolognês Giulio Cesare Croce, um famoso mediador entre cultura erudita e popular.⁵

Não se pode supor que essas paráfrases e resumos se destinassem apenas a pessoas comuns. A biblioteca de Henrique III da França continha um livro intitulado *Bellezze del Furioso*, quase certamente coletânea de Ariosto. Contudo, alguns observadores contemporâneos comentaram o apelo popular de Ariosto. Segundo o poeta Bernardo Tasso, artesãos e crianças liam o *Furioso*. Segundo o editor veneziano Comin dal Trino, o livro atraiu pessoas comuns (*il volgo*).⁶ Raro em relação ao século XVI, esse texto moderno era ensinado em algumas

⁵ Camporesi (1976).

⁶ Citado por Javitch (1991).

escolas junto com os clássicos latinos.⁷ Também há indícios dos arquivos, sobretudo de julgamentos por heresia, devido ao interesse de pessoas comuns por Ariosto. Em Veneza, um aprendiz de ferreiro fabricante de espadas e uma prostituta confessaram ter lido *Orlando furioso*. Na Gênova de Calvino, um italiano viu-se em apuros porque descrevera o livro como sua “Bíblia”.⁸

O diário de Montaigne de sua visita à Itália nos oferece mais provas da penetração de Ariosto na cultura popular. Nas termas de uma cidade perto de Lucca, por exemplo, ele conheceu uma camponesa pobre chamada Divizia, que não sabia ler nem escrever, mas muitas vezes ouvira Ariosto lido em voz alta na casa do pai, graças a que ela mesma se tornara poetisa. Perto de Florença, e em outros lugares na Itália, Montaigne nos diz que se surpreendeu ao encontrar camponeses e pastores de ovelhas que sabiam Ariosto de cor. No século XVIII, visitantes em Nápoles descreveram os contadores de histórias profissionais que liam, ou mais exatamente, representavam o poema de Ariosto nas ruas e praças da cidade, com o texto na mão para socorrê-los caso a memória falhasse.⁹

Os poemas de Torquato Tasso também parecem ter penetrado na cultura popular. Seu épico *Gerusalemme liberata* foi traduzido para vários dialetos — bolonhês em 1628, bergamasco em 1670, napolitano em 1689, veneziano em 1693 e outros. *Remarks on Several Parts of Italy* (1705), de Joseph Addison, observou o costume “das pessoas comuns deste país de entoar *stanzas* de Tasso”, comentário que seria repetido por Rousseau e Goethe no caso dos gondoleiros venezianos.

É claro que gostaríamos de saber muito mais sobre esses incidentes — a maneira fiel como camponeses, contadores de histórias e gondoleiros lembravam os textos e, ainda mais importante, o que significavam para eles os poemas de Ariosto e Tasso. Minha hipótese é que

⁷ Grendler (1988), 298.

⁸ Mackenney (1987), 184; Martin (1987); Ruggiero (1993); Monter (1969), 66.

⁹ Moore (1781), carta 60; Blunt (1823), 290.

as pessoas comuns liam ou ouviam *Orlando furioso* e *Gerusalemme liberata* como exemplos de romances de cavalaria — ou, como os chamavam, “livros de batalhas” (*libri di battagie*) —, cuja disponibilidade era muito grande em forma de livros de cordel, e que eram às vezes usados em escolas elementares para incentivar os meninos a aprenderem a ler. O moleiro Menocchio também gostava desse tipo de literatura.¹⁰

No caso das artes visuais, a relação entre erudito e popular é consideravelmente mais complicada, porque a arte “superior” do Renascimento italiano era em geral produzida por homens com formação e *status* de artífices. Eles produziam pinturas religiosas sem a oportunidade de estudar teologia e cenas da mitologia clássica sem ter condições de ler em latim, para não falar de grego. Deduz-se que obras como *Primavera*, de Botticelli, ou *Amor sagrado e profano*, de Ticiano, que parecem se referir a idéias neoplatônicas, devem ter sido resultado de um complexo processo de mediação entre cultura erudita e popular, em que os participantes incluíam não apenas pintores e patronos mas também humanistas, como os escritores profissionais ou *poligrafisti* venezianos.¹¹

As pinturas desse tipo, seculares no tema, não eram vistas em toda parte durante o Renascimento. Pertenciam mais ao circuito “privado” do que ao “público”.¹² Contudo, um público maior tinha a possibilidade de ver versões gráficas de algumas delas, sobretudo as gravuras feitas por Marcantonio Raimondi, a partir de Rafael. A obra de arte já ingressara na era da reprodução mecânica. Como a pintura, a gravura era um grande popularizador, pelo menos no sentido de que permitia que muito mais pessoas vissem as imagens, e talvez também mais tipos de pessoas.

A cerâmica oferecia outro meio de difundir imagens de maneira mais generalizada, pois a matéria-prima era barata. Os pratos e jarros

¹⁰ Grendler (1988); cf. Luchi (1982); Ginzburg (1976), seção 14.

¹¹ Panofsky (1939), 129-69; Ginzburg (1978)..

¹² Ginzburg (1978), 79, adaptando Burke (1972), 144, 158.

de maiólica produzidos em Faenza, Urbino, Deruta e outros lugares eram muitas vezes decorados com cenas da mitologia clássica e história antiga. Algumas se baseavam nas gravuras de Raimondi a partir de Rafael. Algumas dessas cerâmicas eram feitas para patronos ricos, mas outras eram apenas potes de remédios para as lojas de boticários.¹³ As imagens de terracota pintadas e produzidas pela oficina da família Della Robbia, em Florença, podiam ser consideradas esculturas dos pobres. A oficina produzia algumas peças caras de altar para igrejas, mas também imagens pequenas para relicários de beira de estrada ou para simples pessoas. Seria exagero falar de “produção em massa”, mas podem-se encontrar sinais de trabalho apressado e não é incomum uma determinada imagem (uma Adoração, digamos, ou uma Madona com o Filho) sobreviver em oito, nove, dez ou até vinte cópias idênticas.¹⁴

Evidentemente, a questão é descobrir como as pessoas que não eram membros de uma elite cultural percebiam esses objetos, e em especial se se interessavam ou não por estilos, assim como pelas histórias. No caso de Florença, há pelo menos provas de uma cultura visual popular. Algumas pessoas comuns, artífices e lojistas, não conheciam os nomes dos principais artistas plásticos de sua cidade, do passado e do presente, mas não temiam dar opiniões — muitas vezes críticas — sobre o valor de determinadas obras. Alguns sinais dessa afirmação provêm das *Vidas dos artistas* (1550), de Vasari, que por vezes discute reações populares a determinadas obras de arte e artistas. Particularmente interessante a esse respeito é a discussão de Vasari sobre as reações florentinas a Perugino, que começam com entusiasmo e terminam com sátira. Pode-se complementar o testemunho de Vasari sobre o interesse popular pela estética com o de Antonfrancesco Grazzini, homem da classe dos lojistas (provavelmente boticário), cujos poemas, ou mais exatamente composições poético-musicais (*madrigalesse*), às vezes mencionam obras de arte. Dois desses madrigais comen-

¹³ Rackham (1952).

¹⁴ Marquand (1922), nos 122-42, 157-67, 302-9, 312-20.

tam em termos críticos a decisão de Vasari de pintar a cúpula da catedral de Florença, declarando que “o erro foi de George” (“*Giorgin fece il peccato*”) e que mostrou “pouco senso e menos juízo” (“*poco senso e men giudizio*”).

INSPIRAÇÃO POPULAR NO RENASCIMENTO

É hora de deixarmos a popularização do Renascimento e passar para a importância dos elementos “baixos” na cultura “alta”. O gênio que preside esta seção do capítulo é, evidentemente, Mikhail Bakhtin, cujo *Mundo de Rabelais* (escrito na década de 1930, mas só publicado em 1965) afirmou que o autor de *Gargântua e Pantagrue* se inspirou maciçamente na “cultura de humor popular”, em particular o grotesco e o carnavalesco.¹⁵ Tomaram-se essas obras, que são *tours de force* da imaginação histórica, como modelo para estudos recentes de Breughel, Shakespeare e outros artistas e escritores do Renascimento.

O *mundo de Rabelais* também foi criticado por especialistas do Renascimento. Na suposição de que Bakhtin afirma que *Gargântua e Pantagrue* pertence por completo à cultura popular, os críticos salientaram que Rabelais era um homem erudito e sua obra não teria sido completamente compreensível para as pessoas comuns.¹⁶ Infelizmente, a explicação de Bakhtin da relação entre culturas “alta” e “baixa” não foi precisa nem explícita. Às vezes o contraste ou oposição de que ele trata parece ser entre a cultura de dois grupos sociais — a elite e o povo. Em outras, as duas culturas opostas são definidas em termos funcionais como a “oficial” e a “não-oficial”. Essas distinções podem sobrepor-se, mas não coincidem. Os estudantes de Montpellier, por exemplo, cujas festividades Bakhtin des-

¹⁵ Bakhtin (1965).

¹⁶ Screech (1979).

creve, pertenciam a uma elite social, mas participavam da cultura não-oficial.

Outra distinção importante que permanece obscura na obra de Bakhtin é a entre a apropriação (e transformação) de elementos da cultura popular (que Rabelais sem dúvida faz) e a participação total daquela cultura. Afirmei anteriormente que as elites européias do século XVI eram “biculturais”. Tinham uma cultura erudita da qual as pessoas comuns eram excluídas, mas também participavam do que hoje chamamos de cultura “popular”.¹⁷ Essas elites participaram da mesma maneira que as pessoas cuja cultura popular era a única que tinham? Ou associavam a cultura popular a determinados tempos e lugares de descontração? O próprio conceito de “participação” é um tanto enganador. Apesar dessas ambigüidades, e da necessidade de estabelecer distinções mais cuidadosas, o estudo de Bakhtin pode e deve inspirar outras pesquisas sobre as várias culturas e subculturas da Itália renascentista, incentivando-nos a perguntar exatamente o que os artistas e escritores extraíram das tradições populares, além do que fizeram àquilo de que se apoderaram.

Foram relativamente poucos os estudos desse tipo. Antes de Bakhtin, Domenico Guerri já examinara o que chama de “corrente popular no Renascimento”, mas praticamente se limitou ao tema das piadas e versos cômicos em Florença.¹⁸ O historiador da arte Eugenio Battisti publicou um estudo de grande abrangência do que chamou de “anti-Renascimento”, uma fascinante coletânea de ensaios sobre medieval, maneirista, grotesco, oculto e outros temas de arte e literatura. Contudo, Battisti tentou atulhar coisas demais em sua categoria de “anti-Renascimento”. Seus capítulos variam de rejeições constrangidas ao classicismo a resíduos medievais que talvez fossem mais bem descritos como “não-Renascimento”.¹⁹

¹⁷ Burke (1978), 24-9.

¹⁸ Guerri (1931).

¹⁹ Battisti (1962).

No caso da arte, pode-se começar pelo estudo da interação entre alta e baixa com algumas esculturas grotescas ou cômicas, já mencionadas no capítulo sobre humor. Talvez seja insensato supor que tudo que é cômico é necessariamente popular, mas vale lembrar que Aristóteles — como era interpretado pelos humanistas italianos — afirmou que a comédia estava ligada a pessoas “inferiores”. Tome-se, por exemplo, a estátua do escultor Valerio Cioli representando o anão favorito do grão-duque Cosimo de’ Medici, apelidado de “Morgante”, segundo o gigante no poema de Pulci do mesmo nome. A estátua foi colocada nos Jardins de Boboli, um lugar de descontração descrito como uma espécie de “casa de diversão”.²⁰ De maneira semelhante, os famosos jardins de Bomarzo, criados para o aristocrata Vicino Orsini, podem ser descritos como uma espécie de Disneylândia do século XVI. Os imensos monstros de pedra, a torre inclinada e a boca do inferno se aproveitam do gosto popular pelo grotesco, fossem quais fossem as camadas de sentido erudito que se sobrepuaram a ele.²¹

A *Commedia dell’Arte* também merece estudo do ponto de vista deste ensaio, com especial referência ao fascinante e confuso problema da relação entre as personagens e as máscaras dessa forma de arte de aparência popular — o soldado fanfarrão, o velho tolo, o criado astuto — e as do antigo drama grego e romano. Os improvisadores devem o conhecimento dessas máscaras aos humanistas? Ou as máscaras clássicas “clandestinamente” na cultura popular, para emergir no século XVI, e inspirar o “alto” drama do Renascimento?

Os parágrafos que se seguem se concentram na literatura, e em especial em quatro escritores: Boccaccio, Folengo, Ariosto e Aretino (à custa de Burchiello, Berni, Pulci, Ruzante, Calmo e outros exemplos de mediadores entre as duas culturas). Esses quatro escritores serão discutidos em ordem cronológica, que também por acaso é uma ordem lógica, uma ordem de complexidade cada vez maior na relação

²⁰ Barolsky (1978), 153ff.; Heikamp (1969).

²¹ Battisti (1962), 125ff.; Bredekamp (1985); Lazzaro (1990).

entre cultura erudita e popular. O aumento da complexidade ao longo do tempo talvez não seja acidental, mas resultado de um processo que se pode descrever como a “retirada” das elites da participação na cultura popular.²²

O lugar óbvio para começar é o *Decameron*, de Boccaccio. Como no caso de Rabelais, Boccaccio é hoje lembrado pela sua “vulgaridade”, portanto é necessário enfatizar que também ele era um homem erudito, um professor universitário que escreveu tratados em latim e fazia palestras sobre Dante. Seu toscano foi “canonizado” no século XVI (junto com o de Dante e Petrarca) como modelo de italiano puro. Apesar disso, fica claro que muitas das histórias no *Decameron* foram extraídas da tradição oral popular, do que os estudiosos do século XIX chamavam de “contos e lendas populares”, e também exemplificam alguns dos temas preferidos de Bakhtin.

O lugar do carnavalesco na obra de Boccaccio é bastante claro, acima de tudo na história do Frate Alberto (dia 4, história 2), que termina com uma caça ritualizada ao “louco” na Piazza San Marco, em Veneza.²³ Várias histórias incluem episódios do que Bakhtin chama de “realismo grotesco” ou “degradação”. Trata-se, por exemplo, de um modo plausível de ler a primeira história da coletânea, o conto sobre o malvado notário que conseguiu enganar a posteridade fazendo-a venerá-lo como um santo. Logros e intrigas se repetem várias vezes nas *novelle* de Boccaccio, como também nas outras histórias do Renascimento (como as de Sacchetti, Masuccio Salernitano, Bandello e Grazzini), que recorrem à tradição popular já descrita da *beffa* (Capítulo 5). Bruno e Buffalmaco, por exemplo, convencem o pintor Calandrino, retratado como um simplório, a procurar uma pedra mágica que se acredita tornar invisível quem a tenha consigo, ou roubam seu porco e depois lhe “provam” que ele o roubou de si mesmo.

²² Burke (1978), 270-81.

²³ Mazzotti (1986).

O monge beneditino Teofilo Folengo também se inspirou na tradição da *beffa* na décima segunda parte de seu poema *Baldus*, que descreve uma viagem no mar com o dono de um rebanho de ovelhas, em que o trapaceiro compra um carneiro e logo em seguida o atira ao mar, para onde é inevitavelmente seguido pelo resto do rebanho. Rabelais depois se apropriou desse episódio para seus próprios fins (no *Quarto livro*, capítulo 6). Contudo, *Baldus*, publicado em 1517 sob o pseudônimo de “Merlin Cocaio”, é em essência um exemplo do grotesco, um romance de cavalaria zombeteiro, narrado em estilo épico gozador. O poema conta a história de um jovem nobre, descendente do paladino Rinaldi, que é criado entre camponeses mas tem a cabeça cheia de romances, como teria Don Quixote mais adiante no mesmo século. *Baldus*, junto com dois companheiros, um gigante chamado Fracassus e um trapaceiro chamado Cingar, envolve-se em uma série de aventuras cômicas baseadas em tradições populares. O próprio Bakhtin chamou atenção para o episódio em que alguém é ressuscitado dos mortos ao ser encharcado de urina.²⁴

O tema do poema de Folengo é híbrido, ao mesmo tempo bucólico e cavaleiresco, e o estilo, de maneira bastante adequada, também é híbrido. A linguagem é uma forma de latim que muitas vezes se comporta como se fosse italiano ou dialeto — uma mistura de dois ou três códigos, ou melhor, um produto de sua interação.²⁵ Em uma cena de batalha, por exemplo, a retórica do estilo “alto”, adequada para encontros épicos, é o tempo todo puxada para a realidade pelo uso de termos técnicos rudemente latinizados como *alebardae* (alabardas), *banderae* (bandeiras), *lanzae* (lanças), *partesanae* (partidários), *picchiaie* (piques), *stendardi* (estandartes) e assim por diante, ou por palavras que imitam o som de tambores e trombetas:

²⁴ Bakhtin (1965), 150; cf. Bonora e Chiesa (1979).

²⁵ Borsellino (1973), 89.

*Stendardique volant, banderae; timpana pon pon
continuo chioccant; sonitantque tarantara trombae.*

O épico começa com uma invocação não às musas, mas às moças rechonchudas do campo, alimentadas com polenta e macarrão (ou nhoque). Daí o estilo ser chamado hoje de latim “macarrônico”. Folengo foi o maior mestre dessa linguagem, mas não seu inventor. Era uma elaboração literária da linguagem dos notários, que a escreviam por conveniência, e dos estudantes, que a falavam por diversão.²⁶

O primeiro exemplo, o de Boccaccio, mostra um homem erudito que recorre a uma tradição popular da qual participava. O segundo, o de Folengo, é mais complexo, pois mostra um homem erudito que faz uma síntese autoconsciente das tradições eruditas e populares, ou pelo menos joga com as tensões entre elas.

O exemplo de Ariosto é ainda mais complexo. Como o *Baldus*, *Orlando furioso* é um romance de cavalaria ou um romance de cavalaria zombeteiro — é difícil optar entre essas alternativas porque Ariosto paira de propósito à beira da paródia. O romance de cavalaria foi a princípio um gênero de alto *status*: histórias sobre nobres, escritas para nobres e em alguns casos (incluindo o do próprio Ariosto) escritas por nobres. Contudo, como vimos, esse gênero também era parte da cultura popular italiana no século XVI. Adotou a forma de literatura de cordel, e também de apresentações orais por cantadores errantes de contos, ou *cantimbanchi*, que entoavam ou recitavam as histórias na *piazza*, pedindo dinheiro ao fim de cada número, deixando assim o público em suspenso até dar sua contribuição. As versões impressas e as orais se influenciavam umas às outras.

Como outros homens de letras, Ariosto gostava dessas apresentações orais, e seu poema deve alguma coisa a elas.²⁷ Embora escre-

²⁶ Paoli (1959).

²⁷ Bronzini (1966).

vesse para ser lido, por exemplo, o autor aproveitou algumas fórmulas populares dizendo à platéia que ouvisse — “quando continuarei a história no canto seguinte” (“*come io vi seguirò ne l'altro canto*”) e assim por diante. Ariosto exemplifica assim um complexo processo de reapropriação, o de um homem culto que toma de empréstimo e transforma temas populares que antes haviam sido emprestados pela alta cultura. Não se conhecem hoje as publicações desse tipo. Um romance do escritor brasileiro Jorge Amado, *Tereza Batista cansada de guerra* (1972), por exemplo, recorre a um livrinho de cordel de Rodolfo Coelho Cavalcanti (esses livrinhos populares circulavam e talvez ainda circulem no Nordeste do Brasil, pelo menos nas áreas mais remotas das cidades e da televisão). Cavalcanti inspirou-se no tema tradicional da donzela guerreira, que remonta aos romances de cavalaria — e, é claro, à heroína Bradamante de Ariosto (ver Capítulo 9).²⁸

O último exemplo discutido aqui é o de Pietro Aretino, que fez reputação em Roma como um compositor de pasquinadas mordazes.²⁹ A *pasquinata* era um gênero fronteiro entre cultura erudita e popular. A prática de anexar versos satíricos à mutilada estátua clássica na Piazza del Pasquino em Roma remonta a fins do século XV, e naquela época os versos eram em latim humanista. No início do século XVI, passou a ser comum escrever os versos em um vernáculo que todos pudessem entender. Aretino escreveu em seguida *Il Marescalco*, a comédia carnavalesca construída em torno de uma *beffa* descrita no Capítulo 5 (p. 122).

Contudo, o melhor exemplo da mistura ou interação de elementos eruditos e populares na obra de Aretino é, sem dúvida, seus *Ragionamenti*, diálogos em que uma velha prostituta instrui uma nova sobre as aptidões da profissão. O diálogo oferece uma série de cenas da vida inferior na Roma do início do século XVI, aparente-

²⁸ Slater (1980), 47ff.

²⁹ Larivaille (1980), 47ff.

mente fiel à linguagem coloquial e à gíria daquele meio social. Ao mesmo tempo, os leitores humanistas deviam ter consciência de que os diálogos tomavam emprestado e faziam alusão a um texto grego clássico, *Diálogos das cortesãs*. Os diálogos também podem ser lidos como uma paródia dos tratados do Renascimento sobre bons costumes, e em particular ao famoso *Livro do cortesão*, de Castiglione. Aqui, como em outros lugares, Aretino explora as semelhanças entre os termos *cortegiano*, “cortesão”, e *cortegiana*, “cortesã”.

Aretino era filho de um artesão, foi criado no mundo da cultura popular e até o fim da vida apreciou os cantadores de rua. Era amigo de Andrea, um dos bobos da corte do papa Leão X. Como aos pintores já discutidos, faltou-lhe a oportunidade de uma educação humanista convencional em latim e grego (provavelmente foi um amigo mais erudito que chamou a atenção de Luciano para Aretino). Chegou à alta cultura como um forasteiro e rejeitou parte dela como artificial e afetada, em particular as convenções para o soneto de amor petrarquiano e as regras para o italiano falado estabelecidas pelo amigo de Castiglione, Pietro Bembo (regras ridicularizadas nos *Ragionamenti*). Como seu amigo, o artista Giulio Romano, Aretino gostava de violar regras. Nesse sentido, era um “maneirista” ou “anti-classicista”.³⁰ A baixa cultura, a cultura em que foi criado, foi seu instrumento para subverter a alta cultura, ou pelo menos aquelas partes de que desgostava. Pode-se dizer que recorreu ao não-Renascimento para os propósitos de um anti-Renascimento.

Os historiadores culturais sem dúvida têm razão ao deslocar-se, como vêm fazendo, da preocupação com a cultura popular em si para um estudo do longo processo da interação entre elementos eruditos e populares. Contudo, se nos concentrarmos na interação entre alta e baixa culturas, precisamos reconhecer a variedade ou o polimorfismo desse processo. Os exemplos citados neste capítulo não esgotam o âmbito de possibilidades, mas talvez sejam pelo menos suficientes

³⁰ Larivaille (1980); Borsellino (1973), 16-40.

para sugerir a notável variedade das relações possíveis entre alta e baixa culturas, os usos da cultura popular por escritores renascentistas, os usos do Renascimento pelas pessoas comuns e, por fim, a importância da “viagem circular” de imagens e temas, uma viagem circular em que o que retorna jamais é o mesmo que partiu.