

AS FRONTEIRAS ENTRE O FOLCLORE E A LITERATURA NO ENSAIO “O FOLCLORE COMO FORMA ESPECÍFICA DE ARTE” DE PIOTR BOGATYRIOV E ROMAN JAKOBSON

Ekaterina Vólkova Américo¹

Agradeço a Pro^a. Dr^a. Elena Vássina por ter sugerido esse tema para a pesquisa de mestrado e por ter me orientado com tanto carinho e competência.

RESUMO: O ensaio “O folclore como forma específica de arte”, publicado em 1929 e escrito por Piotr Bogatyriov e Roman Jakobson, ambos expoentes do formalismo russo, tornou-se uma referência para os estudos da cultura popular. Nele, a fronteira entre o folclore e a literatura é traçada a partir da comparação com as noções saussurianas de *langue* e *parole*. Essa contraposição serve para os autores como ponto de partida para a definição dos traços específicos do folclore, bem como das chamadas “zonas fronteiriças” que se encontram no limite entre a oralidade e a escrita. Neste artigo, abordamos a possibilidade de aplicar as conclusões de Bogatyriov e Jakobson na análise da cultura popular moderna e, uma das suas manifestações mais expressivas, a saber: a literatura de massa.

Palavras-chave: Folclore. Cultura Popular. Oralidade. Literatura. Cultura de Massa. Roman Jakobson. Piotr Bogatyriov.

ABSTRACT: The article “Folklore as a Special Form of Creation” was published in 1929 and was written by Piotr Bogatyriov and Roman Jakobson, who were both practitioners of Russian formalism. Such article, which is a key reference for the popular culture studies, distinguishes folklore from literature by comparing them with Saussure’s notions of *langue* and *parole*. This comparison works as a starting point for bringing out the specific characteristics of folklore and of the so-called “border zones,” which are found in between oral expression and written texts. In our paper, we approach the possibilities to apply Jakobson and Bogatyriov’s findings to the analysis of the modern popular culture and one of its most significant expression, i.e., the mass literature.

Keywords: Folklore. Popular culture. Oral expression. Literature. Mass culture. Roman Jakobson. Piotr Bogatyriov.

1 Introdução

Os estudos do folclore na Rússia se consolidaram ao longo do século XIX e, como resultado desse processo, no início do século XX a cultura popular passou a ser considerada um objeto “digno” de estudos, foi reunida uma grande quantidade de materiais e foram lançadas edições clássicas dos contos populares. Tudo isso preparou o terreno para

¹ Graduada e Mestre em História, Literatura e Cultura Russa e Hispano-americana pela Universidade Estatal de Ciências Humanas de Moscou. Mestre (2006) e Doutora (2012) em Literatura e Cultura Russa pela Universidade de São Paulo. Professora de Literatura e Língua Russa da Universidade Federal Fluminense. É pesquisadora e tradutora e das obras de Iúri Lotman, Mikhail Bakhtin, Pável Medviédev, Piotr Bogatyriov e Roman Jakobson, entre outros. O texto aqui apresentado baseia-se em parte na dissertação de mestrado (VÓLKOVA AMÉRICO, 2006) com apoio financeiro da CAPES. E-mail: katia-v@ya.ru

surgimento e desenvolvimento da nova área das ciências humanas: os estudos do folclore, ou, como é chamada na Rússia, a folclorística.

As primeiras décadas do século XX foram marcadas pelas atividades da escola formal russa. O movimento reuniu vários estudiosos de literatura, que formaram o Círculo Linguístico de Moscou (1915-1924), objetivando a realizar uma verdadeira revolução metodológica nas ciências humanas. As pesquisas do Círculo Linguístico de Moscou junto com a Sociedade de Estudos da Linguagem Poética – OPOIAZ (Petrogrado, 1914-1923), impulsionaram o estruturalismo e a escola semiótica russa. Roman Jakobson, participante ativo das ambas as formações, destaca o folclore como um dos principais rumos das pesquisas da época:

Visando a investigar novos caminhos e novas possibilidades em lingüística, em poética e, sobretudo, em metrficação, para aplicá-las antes de mais nada ao folclore, fundamos, em março de 1915, o círculo Lingüístico de Moscou, estabelecendo o seu programa. (JAKOBSON; POMORSKA, 1985, p. 19)

O ensaio “O folclore como forma específica de arte” (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006) ², escrito pelo folclorista Piotr Bogatyriov e por Roman Jakobson no ano de 1929, ocupa um lugar de destaque na história dos estudos da cultura popular. O texto foi criado, na época, quando ambos os estudiosos se encontravam exilados na antiga Tchecoslováquia, após a Revolução de 1917, e integravam o Círculo Linguística de Praga (1928-1939), em que retomaram as pesquisas iniciadas no âmbito do Círculo Linguístico de Moscou e da OPOIAZ. O ensaio foi primeiramente publicado em alemão (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 1929) devido à impossibilidade de sua divulgação na União Soviética, pois, naquela época, o método formal era veementemente criticado. A sua tradução para a língua russa ocorreu anos depois e foi revisada por um dos autores, Bogatyriov (1971, p. 369-384). Hoje, passados quase cem anos, o trabalho integra a bibliografia fundamental dedicada à cultura popular. Inovadores na época, algumas das conclusões dos autores hoje podem parecer óbvias, porém isso ocorre justamente por já terem sido assimiladas pela folclorística moderna.

O terceiro decênio do século XX, época da criação do ensaio, foi assinalado por intensos debates sobre a necessidade de formular um método específico para os estudos do

² De agora em diante Op. cit.

folclore. Eis como Vladímir Propp descrevia a situação na folclorística russa da primeira metade do século XX da seguinte forma:

Aos poucos começamos a perceber que a solução para as questões culturais mais variadas se encontra no folclore. Entretanto, a própria folclorística até então não definira os seus limites, as suas tarefas, o seu material específico, nem a si mesma como uma ciência.[...] Se tornou necessário definir o objeto e a essência da nossa ciência, o seu lugar entre as outras ciências intermitentes e o específico do seu material. (PROPP, 1998, p. 155)³

Aliás, naquela época, a falta de uma metodologia sólida e a necessidade de emancipação da folclorística dos estudos literários era uma tarefa emergente não apenas para os folcloristas russos, mas também para os brasileiros, que observavam, nos anos 1930, que os estudos da cultura popular se encontravam “atraídos para filologia e literatura” (CARNEIRO, 1957, p. 177).

2 Folclore e folclorística

Antes de prosseguirmos, há a necessidade de alguns esclarecimentos de cunho terminológico. Os pesquisadores russos dão preferência ao termo “folclore”, emprestado da língua inglesa, enquanto que na linguagem acadêmica de outros países encontramos outras denominações: por exemplo, *Volkskunde* em alemão; *traditions populaires* em francês. No Brasil, além do termo “folclore” temos “oralidade”, “cultura oral”, “cultura popular”, “tradição popular”, “arte popular”, “literatura popular”, “literatura oral”. Essa variedade terminológica pode ser explicada da seguinte forma: algumas definições se referem ao conceito de folclore como um todo da produção popular e por isso são usadas as palavras “cultura” e “arte.” Já outros termos destacam uma parte dela, a arte verbal, por isso aparece a expressão “literatura”.

O folclore, portanto, pode ser entendido tanto como a arte verbal (que inclui lendas, canções, contos, obras épicas e assim por diante), quanto como toda a produção artística popular, incluindo música, teatro, dança, pintura e artesanato. A área denominada em russo

³ A tradução dos textos citados em russo na bibliografia foi feita pela autora.

como “folclorística”, ou seja, os estudos do folclore, tende a privilegiar a arte verbal, deixando as outras esferas sob o domínio da etnografia e da antropologia.

3 *Langue e parole*

Bogatyriov e Jakobson fundamentam seu trabalho na distinção saussuriana entre “*langue*” e “*parole*”, transferindo-a da área da linguística à cultura popular. Ao correlacionarem os conceitos linguísticos ao folclore e a literatura, os autores concluíram que as obras folclóricas, resultantes de muitas repetições e variações, têm de ser aprovadas pelo coletivo, pela “censura do auditório”. Só a partir do momento da aprovação a obra se torna realmente folclórica e ingressa na memória popular. Dessa forma, a obra popular não é de autoria de uma pessoa só, mas de todo o coletivo dentro do qual ela existe. Sendo assim, o folclore é comparado com a *langue*, pois assim como acontece com a obra folclórica, pode-se “falar em ‘nascimento’ de uma nova formação, como tal, na língua, só a partir do momento em que ela se torna um fato social, ou seja, quando o coletivo linguístico já a tiver assimilado” (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 30). A literatura, na forma em que ela existe hoje, pelo contrário, é autoral: as mudanças que o seu criador deseja realizar nela não precisam da aprovação pública, por isso ela pode ser comparada com a *parole*, um ato individual.

A oposição *langue/parole* não apenas diferencia o folclore da literatura, mas também ordena a dinâmica interna da cultura popular. Ao comparar *langue/parole* com os elementos de tradição e improvisação, os autores concluem que a natureza tradicional e conservadora da cultura popular corresponde à *langue*, enquanto que a improvisação, que na cultura popular consiste em algumas variações de enredo ou de meios poéticos sem alterar as principais estruturas, corresponde à *parole*:

No folclore, a correlação entre uma obra artística e a sua objetivação, ou seja, as assim chamadas variantes dessa obra, na sua interpretação por várias pessoas, é completamente analógica à correlação entre a *langue* e a *parole*. Assim como a *langue*, a obra folclórica é interpessoal e existe somente em potencial, é apenas um conjunto de certas normas e impulsos, uma trama da atual tradição, que os intérpretes decoram com os desenhos de arte individual, da mesma forma que atuam os produtores da *parole* em relação à *langue*. Quanto mais essas neoformações individuais na língua (e igualmente no folclore) corresponderem às exigências do coletivo e anteciparem a evolução natural da *langue* (e, como consequência, do

folclore), tanto mais elas se socializam e se tornam fatos da *langue* (e, como consequência, do folclórico). (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 34)

Só depois de ser aprovado pela censura do coletivo, o fato da *parole* torna-se o fato da *langue*. No entanto, a pesquisadora israelense Heda Jason adverte que a comparação entre os conceitos obra/variantes e *langue/parole* deve ser efetuada com muita cautela:

Um texto em que foi alterado um dos elementos do arquétipo é uma variante não sincrônica, posterior. [...] Na linguística, subentende-se que *langue* e *parole* existem de maneira sincrônica; na folclorística, subentende-se que o arquétipo e os seus variantes existem de maneira diacrônica. (JASON, 2002, p. 161)

Na época em que o ensaio foi escrito, ambos os pesquisadores encontravam-se sob forte influência do método formal, que priorizava a abordagem sincrônica, o que certamente gerou a imprecisão detectada por Jason. Já nas décadas posteriores, Piotr Bogatyriov defendia a combinação dos dois métodos, diacrônico (histórico) e sincrônico (linear) para os estudos da cultura popular.

4 A gênese da obra folclórica

Ao falar das origens das obras folclóricas, Bogatyriov e Jakobson se baseavam em uma teoria muito difundida naqueles tempos de acordo com a qual as obras populares eram criadas inicialmente pela classe alta da sociedade e depois “desciam” para as classes baixas, nas quais permanecem até os tempos atuais (JASON, 2002). A teoria foi criada pelo etnógrafo, folclorista e crítico literário alemão Hans Naumann(1886-1951), que em seu livro *Grundzüge der deutschen Volkskunde* (1922) destacava, na cultura popular alemã, os traços oriundos da antiguidade e os que foram emprestados mais tarde das classes elevadas da sociedade: “*gesunkenes Kulturgut*”, expressão que pode ser traduzida como “bens culturais rebaixados”. Como um exemplo da influência da cultura urbana e das altas classes sociais na cultura “primitiva” dos camponeses, Naumann cita o costume dos camponeses do século XIX de copiarem os trajes dos nobres. A observação procede como um fato isolado, mas a conclusão do autor de que “o povo não produz mas reproduz” (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 36) hoje parece um tanto polêmica.

Bogatyriov e Jakobson se referem à teoria de Naumann ao criticarem a concepção romântica do folclore como arte coletiva:

Antes de tudo, os românticos subestimaram a originalidade genética e a peculiaridade do folclore; somente as obras de gerações posteriores dos pesquisadores mostraram o quão importante é, no folclore, o papel de um fenômeno que, na etnografia moderna alemã, se chama “os bens culturais rebaixados” (“gesunkenes Kulturgut”). (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 36)

Dessa forma, os autores afirmam a origem não folclórica das obras da cultura popular e chegam à conclusão de que elas foram, em sua grande maioria, criadas por meio de “*gesunkenes Kulturgut*”. Entretanto, segundo Bogatyriov e Jakobson, a sentença de Nauman de que “o povo não produz, mas reproduz” não limita o papel criativo do coletivo no folclore, pois reprodução nem sempre é um ato passivo, podendo também ser artística (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 37). Evidentemente, a ideia sobre a origem não-folclórica das obras populares, pode ser aceita só em relação a fatos isolados, como o caso dos trajes copiados. De modo geral, não resta dúvida de que grande parcela das obras folclóricas tem sim como origem uma produção coletiva popular.

A preferência pela abordagem sincrônica fez com que os autores coloquem a questão das origens fora dos limites da folclorística: “Para a folclorística é essencial não a origem não-folclórica e a existência das fontes, mas, sim, a função de empréstimo, a escolha e a transformação do material emprestado” (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 36). A origem das obras populares é um dos temas mais relevantes e frutíferos dos estudos do folclore atuais que, como observamos, combinam os estudos sincrônicos e diacrônicos. Na segunda metade do século XX, encontramos essa fusão na obra do estudioso da mitologia universal Eleazar Meletínski, que busca a gênese tanto dos mitos antigos, quanto modernos. No livro *Os arquétipos literários* (1998) ele relaciona a origem dos arquétipos mitológicos e literários ao subconsciente coletivo; em outro estudo sob o título “Mito e o século XX” mostra como os mitos antigos estão inseridos na literatura e cultura moderna:

[...] os mitos antigos, que surgiram, de fato, antes da separação da personalidade individual do *socium* (podemos chamá-los, por convenção, de “pré-pessoais”), são usados para a descrição da situação de um indivíduo solitário, abandonado, vítima do isolamento social na sociedade do século XX. (MELETÍNSKI, 1998, s/n)

Aqui Meletínski chama a atenção para dois aspectos cruciais: em primeiro lugar, ele reafirma que os mitos, assim como todo o folclore, representam uma criação coletiva que se origina na época do sincretismo; em segundo lugar, ele conclui que, na literatura erudita, os mitos adquirem um caráter individual.

5 Oralidade e escrita

O surgimento da escrita representa um marco divisório na história da cultura popular e a importância desse momento é observada por vários estudiosos, inclusive pelo historiador medievalista Paul Zumthor, que propôs a seguinte sequência para a evolução da “oralidade” (1997, p. 37):

- 1) *Oralidade primária*: o contato entre a oralidade e escrita ainda está ausente.
- 2) *Oralidade mista*: a escrita aparece e começa a influenciar o folclore, mas ainda de modo bastante sutil.
- 3) *Oralidade secundária*: a escrita influencia a oralidade; trata-se de uma sociedade letrada.
- 4) *Oralidade mecanicamente mediatizada*: a oralidade passa para um outro nível, pois começa a interagir com os meios de divulgação em massa como publicação de livros, rádio, cinema, televisão e internet.

O último item, a oralidade mecanicamente mediatizada, corresponde a um período relativamente recente que ainda não era considerado na época em que Bogatyriov e Jakobson refletiam sobre o folclore. Para eles, a oralidade encontrava-se em extinção: não é por acaso que Bogatyriov perambulava, em busca de obras populares “ainda vivas”, nos povoados mais remotos da Ucrânia Subcarpática.

Além disso, as três últimas etapas definidas por Zumthor dizem respeito à interação entre a oralidade e a escrita, sendo que Bogatyriov e Jakobson objetivavam justamente distinguir esses dois universos, traçando uma espécie de fronteira entre eles. Nesse processo, os pesquisadores se depararam com a presença de obras que se encontram no limite, como, por exemplo, as obras da literatura medieval, dotadas tanto de características de obras folclóricas, quanto literárias. A sua conclusão parece-nos de extrema importância à luz do desenvolvimento posterior das ciências humanas: “Entre quaisquer duas áreas vizinhas de

cultura, sempre existem zonas fronteiriças e intermitentes” (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 42).

É justamente a correlação entre a oralidade e a escrita que chama a atenção de Heda Jason ao analisar o ensaio de Boratyriov e Jakobson. A autora sugere distinguir os quatro tipos de obras da literatura oral e escrita (JASON, 2002, p. 159), levando em consideração três aspectos: o primeiro é o meio da expressão (oral ou escrito); o segundo é a posição que as obras ocupam na cultura e o terceiro é a posição profissional dos criadores e intérpretes da obra. Desse modo, a pesquisadora obtém a seguinte tipologia:

1. *Literatura popular oral*: ocupa uma posição cultural periférica, é criada e transmitida oralmente por semiprofissionais e não profissionais. Exemplos: os contos populares, poesia épica curta, piadas, ditados e assim por diante.
2. *Literatura elevada/cultaoral*: ocupa uma posição cultural intermediária ou central, é criada e interpretada oralmente por profissionais. Exemplos: mitos, hinos, canções dos xamãs e textos religiosos em geral, fórmulas mágicas e obras épicas.
3. *Literatura popular escrita*: ocupa uma posição cultural periférica, é criada por profissionais e semiprofissionais por escrito. Há dois tipos de literatura popular escrita: a literatura recreativa (literatura de cordel, literatura trivial [*Trivialliterature*], novelas policiais, os best-sellers) e a literatura educativa, que educa e ensina (no passado eram almanaques populares, sermões; hoje se referem a ela manuais, divulgação científica, livros de receitas, de astrologia, etc.).
4. *A literatura elevada escrita*: obras da literatura clássica que normalmente ocupam uma posição cultural intermediária, seus autores são mestres, mas raramente podem usar a sua habilidade como meio de sobrevivência, ou seja, eles, no melhor dos casos, são semiprofissionais, entre eles: Sófocles, Dante, Cervantes, Púchkin. Goethe. (JASON, 2002, 159-160)

Ao serem analisados do ponto de vista do esquema de Zumthor, os dois primeiros tipos podem ser unidos em um só, pois se referem à oralidade primária, quando a escrita ainda não existia. O terceiro tipo, a literatura popular escrita, é fronteiriço, pois surgiu sob a influência da escrita e da cultura urbana e, portanto, mistura características tanto do folclore, quanto da literatura escrita. As obras que pertencem a esse tipo originam-se na oralidade secundária e são divulgados através dos meios mecânicos, ou seja, integram o fenômeno da cultura de massa.

6 Literatura e folclore

A questão dos limites entre a literatura e o folclore é uma das mais complexas e importantes a ser discutida. A partir do surgimento da escrita, a interação entre essas duas áreas tornou-se tão intensa, que muitas vezes é difícil dizer onde termina uma e se inicia a outra. Apresentamos, a seguir, as divergências essenciais destacadas por Bogatyriov e Jakobson.

1. *A censura do coletivo*

Para se tornar de fato popular, uma obra folclórica precisa ser aprovada pelo coletivo, ou seja, passar pela “censura do auditório”. Apenas a aprovação do coletivo faz com que as alterações e variações feitas por intérpretes se tornem parte da cultura popular. Caso uma obra folclórica, ou alguma de suas partes, seja rejeitada pelo coletivo, isso levará à sua morte ou transformação, pois na cultura popular “são mantidas somente aquelas formas que se tornaram, funcionalmente, úteis para esse coletivo. [...] Assim que uma forma perde a sua função, ela morre” (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 32). Os autores dão como exemplo a novela “A morte de Ivan Ilitch” (1886) de Tolstói. Obviamente, a novela pertence à literatura escrita e elevada, na qual o autor é “dono” de sua obra. Nela, acompanhamos o desfecho desde o início e só depois Tolstói conta toda a história que precedeu a morte de Ivan Ilitch. Isso ocorre só porque o autor quis criar o seu conto dessa maneira e não porque o coletivo exigisse. A obra literária não necessita da aprovação do coletivo, pelo contrário, ela pode até contradizer ao gosto público e a literatura mundial tem vários exemplos desse tipo de obras. Além disso, o texto escrito não morre imediatamente após o esquecimento do coletivo, ele pode passar anos ou até séculos no esquecimento e depois retornar, ou ainda passar de um coletivo para outro, de um tempo para outro sem mudanças significativas, como no caso do poeta francês Lautreamonte (1846-1870), rejeitado pelos contemporâneos e reabilitado após a sua morte. Na União Soviética existia até uma expressão “escrever para a gaveta” (*pisát v stol*), pois os autores sabiam que as suas obras não poderiam ser publicadas e as guardavam na gaveta da escrivaninha na esperança de uma possível futura edição.

2. A obra e o seu “mercado”

Além das comparações linguísticas, como é o caso de *langue e parole*, Bogatyriov e Jakobson encontram paralelos na área do comércio. Pensando no autor como um produtor e sua obra como um produto, eles comparam a literatura oral com a produção “sob encomenda”, enquanto a literatura escrita é uma produção “para o mercado”. O uso desses termos, na época em que o fenômeno da cultura de massa ainda não existia, parece hoje uma perspicácia incrível daquilo que décadas depois Zumthor chamaria de “oralidade mecanicamente mediatizada”. Ao longo do século XX, a literatura popular de fato virou uma produção em massa, e, por sinal, muito lucrativa. Hoje é a demanda dos consumidores que determina se uma obra da literatura de massa terá uma boa vendagem e até se tornará um *best-seller*, ou cairá no esquecimento. A demanda é responsável pelo surgimento de um novo gênero de cultura de massa ou por sua transformação. Assim, as primeiras radionovelas e, posteriormente, as telenovelas se mantinham nos limites de um gênero (por exemplo, era uma novela policial ou história amorosa), enquanto que as telenovelas modernas combinam diversos gêneros para atender a demanda do público feminino e masculino, de diferentes faixas etárias e interesses.

No Brasil, a terminologia “econômica”, empregada por Bogatyriov e Jakobson à cultura popular, é citada pela primeira vez por Jerusa Pires Ferreira:

Estudando a cultura popular russa, juntamente com Piotr Bogatyrev no começo do século XX, em Moscou, fala-nos Roman Jakobson [...] de uma espécie de reconhecimento prévio que acolhe os temas, garantindo sua realização e permanência. Ele nos fala também de uma espécie de censura preventiva por parte da comunidade, e estabelece um conceito de produção sob demanda. (PIRES FERREIRA, 2004, p. 222)

Os conceitos dos pesquisadores russos, juntamente com as conclusões de Zumthor, são aplicados pela autora à cultura popular brasileira e, mais precisamente, à literatura popular escrita, de cordel, que representa um exemplo curiosíssimo de zona fronteira entre a oralidade e a escrita. Segundo Pires Ferreira, a demanda do coletivo, uma das principais características do folclore, se mantém na literatura popular escrita brasileira:

Diríamos no caso destes nossos livros populares que há uma demanda embutida nessa produção, tanto do ponto de vista do imaginário quanto das opções práticas, e ainda da ordem do desejo. Teríamos nessa produção algo também que necessita de um constante reconhecimento por parte do público “leitor”. Assim Paul Zumthor (Zumthor, Paul. *Éssai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1973), em seus estudos de poética medieval, e como procuro mostrar em meu livro *Cavalaria em Cordel* [...] aponta para a existência de um metaconhecimento que rege a criação e a produção populares. É justamente a esse meta ou a este reconhecimento que se liga a conservação dos repertórios.” (PIRES FERREIRA, 2004, p. 222)

Dessa forma, a encomenda do coletivo ou do público-leitor, como no caso da literatura popular ou literatura de massa, bem como a sua censura prévia representam são responsáveis pela formação e preservação seletiva dos bens culturais.

3. A quantidade de tema

Entre as questões centrais levantadas no ensaio está a afirmação de que o folclore (*langue*) obedece a regras rígidas e tem uma quantidade limitada de temas e motivos, enquanto a literatura (*parole*), pelo contrário, possui uma estrutura extremamente diversificada:

Já se tornou claro que existem as leis universais estruturais que não podem ser violadas por nenhuma língua: a variedade das estruturas fonológicas e morfológicas é limitada e pode ser reduzida a uma quantidade relativamente pequena de tipos básicos, pois a variedade das formas da arte coletiva é limitada. A *parole* permite maior diversidade de modificações que a *langue*. A essas afirmações da linguística comparativa é possível contrapor, de um lado, a variedade de enredos, própria para a literatura, e de outro, a quantidade limitada dos enredos de contos populares no folclore. (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 40-41)

Ao afirmarem a tipologia reduzida da arte popular, os autores se referem às ideias de Vladímir Propp, expressas no livro *Morfologia do conto maravilhoso*, publicado um ano antes do ensaio, em 1928. É justamente a rigidez das estruturas folclóricas que proporcionou a Propp uma possibilidade de destacar as funções principais dos personagens nos contos populares.

Definir os personagens e as funções recorrentes na literatura elevada escrita, dotada de capacidade incrível de variação, é uma tarefa quase impossível. Já se falarmos da oralidade mecanicamente mediatizada, a quantidade de temas, enredos e personagens típicos de fato é limitada. Assim, o enredo de uma novela policial sempre gira em torno de um crime a ser desvendado, portanto há uma presença obrigatória das figuras de criminoso (criminosos) e detetive (detetives). Nos romances femininos, observamos uma rigidez semelhante em todos os níveis:

É um livrinho de bolso, cujo volume máximo é de 190 páginas; o enredo envolve uma intriga amorosa com um desfecho feliz obrigatório; o principal objetivo é consolar e divertir a leitora [...]. A narração é feita pela protagonista e os acontecimentos se desenvolvem com o contexto pacífico e cotidiano, sendo que é proibido mostrar violência, guerras, assaltos e outros momentos negativos; em último caso pode-se descrever uma catástrofe natural, por exemplo, uma inundação. Não é recomendado que o protagonista seja alcoólatra, mendigo ou viciado em drogas, enquanto que a protagonista deve ser, naturalmente, linda, inteligente e, de preferência, virgem [...]. (VAINSHTEIN, 2000, s/n)

Os clichês do romance feminino correspondem às expectativas das leitoras, refletindo os arquétipos culturais mais comuns. Apoiando-se na observação de Propp em relação aos contos maravilhosos, no romance feminino também é possível distinguir as funções dos personagens e os enredos típicos: “Na grande maioria dos casos, o arquétipo do romance rosa é a história da Gata Borracheira com todas as suas aventuras” (VAINSHTEIN, 1997, p. 303). O romance feminino costuma ter três personagens obrigatórios: a Protagonista, o Protagonista e a Outra Mulher, que se assemelha à figura da madrasta da Gata Borracheira. A Protagonista concorre com a Outra Mulher para conquistar o Protagonista. No início ela é apresentada como mais fraca em comparação com a sua adversária, mas no fim sempre consegue vencer. Os três personagens formam um círculo amoroso, encontrado no centro do enredo de todas as obras desse gênero. Como podemos observar, a divisão em funções dos personagens, sugerida por Propp, pode ser perfeitamente aplicada aos gêneros da literatura de massa, o que confirma as semelhanças entre a cultura popular e a de massa. Ao que parece, ele mesmo já pressentia possibilidades para esse tipo de leitura:

O método de estudo dos gêneros narrativos baseado nas funções dos personagens possa se revelar eficaz não somente no caso dos contos de magia, mas também nos

contos do outro tipo, e talvez até no estudo de obras de caráter narrativo da literatura mundial em geral. (PROPP, 1984, p. 210)

4. A questão do autor

Em discordância da concepção do folclore como uma arte individual, muito difundida na época, Bogatyriov e Jakobson resgatam a visão romântica do folclore como uma produção coletiva:

Quando o folclore é compreendido como uma arte individual, a tendência de eliminar os limites entre a literatura e a história do folclore alcança seu auge. No entanto, suponhamos que, assim como procede o que foi dito anteriormente, essa tese deva ser revista a fundo. Será que essa revisão deve significar a reabilitação do conceito romântico, que foi tão criticado pelos representantes do ponto de vista mencionado acima? Sem dúvida. (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 36)

Na literatura elevada escrita, a questão do autor é essencial. Um escritor que copiar uma obra do outro será acusado de plágio. Mesmo quando o autor prefere não se revelar e escolhe um pseudônimo, esse fato apenas ressalta a importância da figura de criador. A propósito, na maioria das vezes o nome do autor (ou dos autores) acaba sendo “desvendado.” Assim, o escritor francês Romain Gary (1914-1980), que escrevia sob pseudônimo Émile Ajar, até dedicou um romance a esse fenômeno *A vida e a morte de Émile Ajar*.

No folclore, a questão do autor não é relevante. Segundo Propp: “Uma das principais diferenças é que as obras literárias sempre [...] possuem o autor. As obras folclóricas podem não ter o autor; é uma das particularidades específicas do folclore” (PROPP, 1998, p. 160). Mesmo quando uma obra da literatura erudita passa para a literatura popular, ela se transforma e torna-se, para o seu público, anônima. Uma obra da literatura de massa possui o autor, mas o seu papel é diferente quando comparado à literatura elevada: aqui a tendência de utilizar pseudônimo torna-se quase que uma regra e não uma exceção como na literatura erudita. O que mais importa nesse caso é se esse autor segue as exigências do gênero e consegue agradar o leitor.

7 As fronteiras entre o folclore e a literatura

A interação intensa entre essas duas áreas, presente desde o surgimento da literatura escrita, começou a intensificar-se com o desenvolvimento da cultura urbana. Como uma consequência inevitável dessa inter-relação surgem as zonas fronteiriças, como a literatura popular escrita e a literatura de massa. Os textos, que encontram-se nessa posição limítrofe, misturam as características de ambas as esferas: por um lado, são escritas e possuem autores, por outro, dependem da aprovação do público e tem um número reduzido de gêneros, enredos e personagens típicos.

Há ainda casos em que os enredos transitam entre as duas esferas: passam do folclore para a literatura erudita e vice-versa. Assim, Vladímir Propp atentava para a existência do “folclore de origem literária” (PROPP, 1998, p. 164). Em seu livro *Matrizes impressas do oral: conto russo no sertão* Jerusa Pires Ferreira (2014) recria o incrível caminho dos enredos que passaram do folclore para a literatura erudita e depois retornaram à literatura popular; de uma cultura e língua para outra, do século XIX para o século XXI. Trata-se do *Conto sobre o tzar Saltan* (1831) de Aleksandr Púchkin, bem como de outra obra do escritor russo Piotr Erchov, *A história do Cavalinho Corcunda*, de 1834. A existência das obras fronteiriças e a necessidade de uma abordagem especial para elas foram destacadas também por Bogatyriov e Jakobson: “...a obra poética fora do folclore e a mesma obra, adotada por ele, são dois fatos totalmente diferentes” (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 37).

Para ilustrar as transformações que o enredo e a narrativa sofrem ao passarem de uma esfera para outra, os autores citam o poema “Hussardo” de Aleksandr Púchkin, de 1833. O caminho percorrido pelo enredo do “Hussardo” é semelhante ao *Conto sobre o tzar Saltan* e *A história do Cavalinho Corcunda*: originário do folclore, ele passou para a literatura erudita e depois voltou para a literatura popular. Porém, essas mudanças acarretaram alterações consideráveis: “A típica narração folclórica sobre um encontro entre uma pessoa simples e o mundo do além [...] foi transformada por Púchkin, que tornou as personagens mais psicológicas e deu motivações psicológicas aos seus atos” [BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 37].

Como exemplo de motivações psicológicas que Púchkin atribui aos personagens, podemos citar a seguinte fala do hussardo:

Parece: por que afligir-se?
Viver na abundância, sem brigas;
Mas não: comecei a enciumar... (PÚCHKIN, 1959, p. 364)

Nesse trecho, assim como em vários outros, surge até mesmo uma espécie de “diálogo interior” de hussardo. O cotidiano e o fantástico se encontram quando do hussardo percebe que a sua jovem e bela esposa é uma bruxa. No entanto, se a narrativa folclórica sobre encontro com o mundo do além focalizaria o caráter assustador da situação, na obra de Púchkin ela adquire traços humorísticos. Nesse tom, são descritas as relações entre a Marússenka e o hussardo:

Vivíamos em paz, dava gosto de ver:
a minha Marússia, se eu nela batia,
Não me dizia uma só grosseria;
Se eu bebia - me punha na cama
E na ressaca o vinho me dava;
“Ei, comadre!” - Eu dizia: -
Ela em tudo me obedecia. (PÚCHKIN, 1959, p. 364)

Algumas linhas depois observamos a reação do hussardo ao ver sua esposa sair voando pela chaminé:

Aha! Adivinhei num instante:
Essa comadre deve ser muçulmana!(PÚCHKIN, 1959, p. 366)

As expressões populares que Púchkin introduz em abundância na fala do hussardo possuem um tom irônico: “já sou macaco velho”, “que porcaria”, “sai daqui” e etc.:

Tanto o protagonista, hussardo, quanto a superstição popular, são transformados por Púchkin com um toque humorístico. O conto usado pelo autor é de origem popular. Mas a sua folcloridade, na adaptação artística de Puchkin, se torna uma técnica artística, ela, de certo modo, é sinalizada. A fala simples do narrador popular serve para Púchkin como um material meio rústico para a decoração poética. (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 38)

Para preservar a origem popular do “Hussardo,” Púchkin mantém muitos traços folclóricos. O protagonista evita falar a palavra “diabo”, chamando-o de “espírito inimigo” ou “canhoto”. O tabu de pronunciar algumas palavras e nomes, relacionados ao mundo do além, se deve ao medo de atrair forças indesejáveis e é comum para a cultura popular. O fato de a bruxa voar pela chaminé tampouco é ocasional, pois, na cultura popular a chaminé simboliza a passagem do mundo real para o do além. Graças a essa proximidade do “Hussardo” com o folclore, o enredo puchkiniano foi reproduzido posteriormente em muitas obras da literatura popular, sofrendo, por sua vez, as devidas alterações por conta dessa mudança.

8 O folclore, a cultura de massa e a literatura

Bogatyriov e Jakobson encerram o ensaio refletindo sobre o futuro da folclorística, defendendo a sua independência dos estudos literários: “a tipologia das formas folclóricas deve ser criada independentemente da tipologia das formas literárias” porque “a *parole* admite uma maior diversidade de modificações que a *langue*” (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 40-41). Em seguida os autores afirmam o método sincrônico (funcional) como embasamento da nova ciência:

A seguinte tarefa da folclorística sincrônica é a característica do sistema das formas artísticas, que compõem o atual repertório de um certo coletivo: uma aldeia, uma província, um grupo étnico. Para isso devem ser consideradas as relações mútuas das formas no sistema, a sua hierarquia, a diferença entre as formas produtivas e àquelas, que perderam a sua produtividade, etc. O repertório folclórico se diferencia não somente entre os grupos etnográficos e geográficos, mas também entre grupos caracterizados por seu sexo (o folclore masculino e feminino), idade (crianças, juventude, os velhos), profissão (pastores, pescadores, soldados, bandidos e etc.). (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 41)

Nos anos a seguir, o inovador método funcional, criado e desenvolvido por Propp, Bogatyriov, Jakobson e os demais formalistas, passou a ser associado à abordagem tradicional histórico-comparativa, sendo que essa combinação predomina nos estudos folclóricos atuais (NEKLIÚDOV, 2006). De modo geral, a folclorística moderna se fundamenta em várias disciplinas e o próprio conceito do “folclore” é compreendido de uma forma muito mais ampla.

Outro assunto abordado no ensaio, de grande impacto nos estudos modernos da cultura popular, é o problema das fronteiras entre a literatura e folclore, que, como observamos, representam duas áreas comunicantes. Nas últimas décadas, as pesquisas dos estudiosos da cultura popular se concentram justamente no fenômeno resultante da coexistência entre a oralidade e a escrita em um espaço urbanizado. O semioticista do folclore, Serguei Nekliúdob, o chama de “pós-folclore” e Paul Zumthor de “oralidade mecanicamente mediatizada.” Jerusa Pires Ferreira sugere nomeá-lo de “cultura das bordas” (1990), o que nos aproxima da definição de Bogatyriov e Jakobson sobre as “zonas fronteiriças e intermitentes”:

Passamos a acompanhar o desenrolar do que chamamos “cultura das bordas”, conceito que desenvolvi em Heterônimos e Cultura das Bordas... que não é entendida como sendo de *folk* (a partir de uma produção e transmissão oral e ou artesanal), mas aquela contígua à grande indústria de massas, e que se dirige a públicos moventes na cidade grande. (PIRES FERREIRA, 2004, p. 219)

Em 1929, Bogatyriov e Jakobson ainda não puderam avaliar a cultura de massa como um fenômeno geneticamente próximo ao folclore, mas as características dadas por eles ao folclore podem ser perfeitamente relacionadas à cultura de massa.

Ao longo do século XX, dentro da cultura de massa, além da literatura popular, surgiram vários gêneros, cujas características são determinadas pelo meio de divulgação. Entre eles estão as rádios e telenovelas, os programas da televisão, alguns filmes, a literatura da internet, os blogs e as redes sociais, etc. Essas novas formações surgem a toda hora, mas há algo que une todos eles e nesse sentido as conclusões de Bogatyriov e Jakobson parecem justas como nunca: as exigências do público moldam a sua forma e o conteúdo, desempenhando um papel determinante. Essa é a diferença principal entre a produção popular e produção individual.

Há também outro assunto que chama a nossa atenção. Se no século XIX Púchkin e vários outros escritores inspiravam-se nos enredos populares, observamos algo semelhante na segunda metade do século XX: a coexistência da literatura erudita e a de massa fez com que os escritores da literatura erudita recorrem aos elementos da cultura de massa, em suas obras. Assim, o gênero de *detective story* origina-se, em parte, na literatura escrita e, mais precisamente, nas obras de Edgar Allan Poe e Fiodor Dostoiévski. No século XX a novela

detetivesca (e posteriormente a novela policial) tornou-se um dos gêneros mais populares e lucrativos da literatura de massa. Por outro lado, ele despertou o interesse dos escritores eruditos. Provavelmente, o caso mais conhecido seja o do romance *O nome da Rosa* (1980), de Umberto Eco, em que o autor transgride as leis de novela detetivesca tradicional transformando-a em uma obra meta-semiótica (LOTMAN, 1998). Já o escritor peruano Mario Vargas Llosa, em seu romance *Tia Julia e o escrevinhador* (1977), “brinca” com outro gênero da cultura de massa: a radionovela. O efeito humorístico se dá por meio da violação das regras rígidas do gênero: o famoso autor de novelas Pedro Camacho enlouquece e confunde as tramas e os personagens de todas as suas inúmeras histórias. Essa confusão provoca a irritação do público que, esperando a continuação dos enredos, de acordo com os clichês, se vê profundamente enganado. Assim Vargas Llosa destaca o traço central da cultura de massa: a sua orientação para o público consumidor. No entanto, as obras de Vargas Llosa e Umberto Eco, apesar da relação com a cultura de massa, são exemplos da *parole*, ou seja, os gêneros populares são apenas um artifício com ajuda do qual cada um dos escritores alcança seus objetivos criativos.

Essas são apenas algumas das possibilidades de leitura que o ensaio "O folclore como forma específica de arte" proporciona aos pesquisadores do século XXI.

REFERÊNCIAS

BOGATYRIOV, Piotr. **Voprossy teórii naródnogo iskusstva**. (*Questões teóricas da arte popular*). Moscou: Iskústvo, 1971.

BOGATYRIOV, Piotr; JAKOBSON, Roman. O folclore como forma específica da arte. In: **Mitopoéticas**: da Rússia às Américas. [Org. de Aurora Fornoni Bernardini e Jerusa Pires Ferreira; co-organização Programa de pós-graduação em literatura e cultura russa – USP e Núcleo de poéticas da oralidade – PUC-SP]. São Paulo: Humanitas, 2006, p. 29-44.

_____. Die Folklore als eine besondere Form der Schaffens. In: “*Verzaameling van Opstellen door Oud-leerlingen em Beveriende Vakgenooten*”. *Donum Natalicium Schrijnen*, 3. Mei 1929.

CARNEIRO, Edison. **A sabedoria popular**: samba, batuque, capoeira e outras danças e costumes. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

JAKOBSON, Roman; POMORSKA, Krystyna. **Diálogos**. São Paulo: Editora Cultrix, 1985.

JASON, Heda. Zamiétki k esse P. Bogatyriova i R. Jakobsona “Die Folclore als eine besondere Form des Schaffens. (As observações sobre o artigo de P. Bogatyriov e R. Jakobson “Die Folclore als eine besondere Form des Schaffens”). In: **Piotr Grigórievitch Bogatyriov**. Vospominánia. Dokumentu. Statí. (Piotr Grigórievitch Bogatyriov. Memórias. Documentos. Artigos). São Petersburgo: Aleteia, 2002, p.156-171.

LOTMAN, Iúri. Výkhod iz labirinta. (A saída do labirinto). In: Eco, U. **Imia rozy**. (O nome da rosa). Moscou: Kníjnaia palata, 1998, p. 469-481.

MELETÍNSKI, Eleazar. **Os arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

_____. **Mif i dvadtsátyi vek**. (O mito e o século XX). 1998. Disponível em: <<http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm>>. Acesso em: 21 out. 2014.

NEKLIÚDOV, Serguei. **Niéskolko slov o post-folklóre**. (Algumas palavras sobre pós-folclore). Disponível em: <<http://www.ruthenia.ru/folklore/postfolk.htm>> Acesso em: 21 out. 2014.

_____. A folclorística russa e as pesquisas semióticas estruturais. In: **Mitopoéticas**: da Rússia às Américas. [Org. de Aurora Fornoni Bernardini e Jerusa Pires Ferreira; co-organização Programa de pós-graduação em literatura e cultura russa – USP e Núcleo de poéticas da oralidade – PUC-SP]. São Paulo: Humanitas, 2006, p. 17-28.

PIRES FERREIRA, Jerusa. Os livros de sonhos – texto e imagem. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, n. 22, 2004, p. 219-231.

_____. Heterônimos e cultura das bordas: Rubens Lucchetti. In: **Revista USP**, São Paulo, n. 4, 1990, p. 169-174.

_____. **Matrizes impressas do oral**: conto russo no sertão. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

PROPP, Vladímir. Spetsífika folklorá. (O específico do folclore). In: **Poética do folclore (Poétika folklorá)**. Moscou: Labirint, 1998.

_____. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

PÚCHKIN, Aleksandr. **Obra completa em 10 volumes**. Volume 2. Moscou: GIKhL, 1959.

VAINSHTEIN, Olga. **Rossíiskie dámskie romány**: ot diévithcikh tetrádei do kriminálnoi melodrámy. (Os romances femininos russos: de caderno de meninas até o melodrama criminal). 2000. Disponível em: <<http://www.ruthenia.ru/folklore/veinstein1.htm>>. Acesso em: 22 out. 2014.

_____. Rózovyi roman kak machina jelani. (O romance rosa como uma máquina de desejos) In: **Nóvoie literatúrnoie obozriénie**. N. 22. Moscou, 1997.

VÓLKOVA AMÉRICO, E. **Pior Bogatyriov e os estudos de folclore na Rússia**. Dissertação (Mestrado em literatura e cultura russa). – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

[Recebido: 30 out. 2014 – Aceito: 17 dez. 2014]