UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA RUSSA.

PIOTR BOGATYRIOV E OS ESTUDOS DE FOLCLORE NA RÚSSIA

EKATERINA VÔLKOVA AMÉRICO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em literatura e cultura russa, do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profª Drª Elena N. Vássina.

São Paulo
2006

AMERICO, EKATERINA VOLKOVA
2006

DEDICATÓRIA

Ao meu
querido marido

AGRADECIMENTOS

Pela orientação, disponibilização de seu conhecimento, grande auxílio teórico, muita paciência, compreensão e carinho:
Profª. Drª. Elena N. Vássina.

Pelas maravilhosas aulas sobre folclore e mitologia:
Serguei Nekliúdov e Eleazar Meletínski, professores da Universidade Estatal Russa de Ciências Humanas, Faculdade de Historia e Filologia, entre outros.

Pelo incentivo e pelas contribuições no exame de qualificação:
Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide e Prof. Dr. Noé Silva.

Pela grande ajuda na revisão que tornou possível o fato de uma estrangeira escrever dissertação em português:
Edelcio Rodiney Américo, Márcia Pileggi Vinha, Paula de Vaz de Almeida e Denise Regina de Sales.

Pela ajuda na tradução de expressões e termos do alemão:
Priscilla Maria Pessutti Nascimento.

À minha família brasileira e aos meus amigos pelo grande apoio e pela ajuda:
Vidal Américo, Marisa Nicoleti Américo, Madileine Francely Américo. Omar Rocha do Prado, Rosemary Jansen, Márcia e Edgardo Kondratiuk, Klara Gouriánova e Carla Cavalcanti e Silva.

À CAPES, pelo apoio financeiro durante a pesquisa.

RESUMO

O objetivo do presente trabalho é acompanhar o processo de desenvolvimento de estudos de folclore na Rússia, no qual o ensaio "Folclore como forma específica de arte", escrito em 1929, por Piotr Bogatyriov e Roman Jakobson, ocupa o central lugar. Apresentamos a tradução e a análise desse famoso trabalho que pré-determinou o caminho de estudos de folclore modernos. O seu tema principal é a delimitação entre o folclore e a literatura traçada através de uso dos termos lingüísticos *langue* e *parole*. A partir dessa comparação, foram obtidas as características mais importantes do folclore, necessárias para tal delimitação. Como mostra a análise, elas podem ser utilizadas nos estudos do folclore moderno e até da literatura de massas.

Como exemplo de aplicação do método funcional dos estudos da cultura popular criado por Piotr Bogatyriov, incluímos a tradução e análise do seu ensaio "Os fatos etnográficos ativo-coletivos, passivo-coletivos, produtivos e não produtivos" de 1939.

PALAVRAS CHAVES:

folclore, oralidade, cultura popular, arte popular, literatura popular, folclorística russa, estudos do folclore na Rússia, Roman Jakobson, Piotr Bogatyriov, *langue*, *parole*, pós-folclore, cultura de massas, literatura de massas.

ABSTRACT

The objective of the present work is to accompany the process of development of the folklore studies in Russia, in which the essay "Folklore as an specific form of art", written in 1929, by Piotr Bogatyriov and Roman Jakobson, occupies the central place. We present the translation and the analysis of this famous work that pre-determined the way of the modern folklore studies. Its main subject is the delimitation between the folklore and the literature traced with the application of the linguistic terms *langue* and *parole*. From this comparison, there were gotten the most important characteristics of the folklore, necessary for such delimitation. As the analysis shows, they can be used in the studies of the modern folklore and even of the mass literature.

As an example of application of the functional method of the studies of the popular culture, created by Piotr Bogatyriov, we include the translation and the analysis of his essay "The active-collective, passive-collective, productive and no productive ethnographic facts" published in 1939.

KEY WORDS

folklore, orality, popular culture, popular art, popular literature, Russian folcloristics, studies of the folklore in Russia, Roman Jakobson, Piotr Bogatyriov, *langue*, *parole*, post-folklore, mass culture, mass literature.

Цель настоящей работы – проследить процесс развития фольклористики в России, в котором центральное место занимает эссе «Фольклор как особая форма творчества», написанное в 1929 году Петром Богатыревым и Романом Якобсоном. Представляем перевод и анализ этой известной работы, которая предопределила путь современной фольклористики. Главная тема эссе – разграничение фольклора и литературы при помощи лингвистических терминов *langue* и *parole*. Путем их сравнения были получены наиболее важные характеристики фольклора, необходимые для такого разграничения. Как показывает анализ эссе, эти характеристики могут применяться в изучении современного фольклора и даже массовой литературы.

В качестве примера использования функционального метода изучения народной культуры, созданного Петром Богатыревым, в работу включен перевод и анализ его эссе «Активно-коллективные, пассивно-коллективные, продуктивные и непродуктивные этнографические факты», написанного в 1939 году.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

фольклор, устная словесность, народная культура, народное искусство, русская фольклористика, изучение фольклора в России, Роман Якобсон, Петр Богатырев, *langue*, *parole*, пост-фольклор, массовая культура, массовая литература.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....9

Organização do texto.....13

CAPÍTULO I

1. A definição dos termos "folclore" e "estudos do folclore".....16

2.1 Os estudos de folclore na Rússia nos séculos XVIII- XIX.....21

2.2 As escolas e tendências da folclorística russa.....25

3. O método estrutural-semiótico nos estudos de folclore na União Soviética e na Rússia atual.....29

CAPÍTULO II

1. A metodologia dos estudos de Piotr Bogatyriov e suas principais obras.....38

2.1 A análise do ensaio de Piotr Bogatyriov e Roman Jakobson "Folclore como forma específica de arte".....47

I. O folclore e a sua evolução 50

II. *Langue* e *parole*.....53

III. A gênese da obra folclórica 57

IV. A delimitação entre literatura e folclore 60

V. A interação entre o folclore e a literatura erudita escrita.....70

VI. As tarefas da folclorística moderna e a transformação da cultura popular a partir do ensaio "Folclore como forma específica de arte".....83

2.2 A análise do ensaio de Piotr Bogatyriov "Os fatos etnográficos ativos coletivos, passivos coletivos, produtivos e não produtivos".....88

CAPÍTULO III

1. Piotr Bogatyriov e Roman Jakobson:
"Folclore como forma específica de arte".....91
2. Piotr Bogatyriov: "Os fatos etnográficos ativo-coletivos,
passivo-coletivos, produtivos e não produtivos".....105

CONCLUSÃO.....108

ANEXO I Aleksandr Púchkin, "Hussardo".....114

ANEXO II Trecho do drama popular russo "Tzar Maximiliano".....124

BIBLIOGRAFIA.....126

INTRODUÇÃO

Os estudos do folclore têm uma longa história, tanto no Brasil, quanto na Rússia. O interesse pelo folclore surgiu com a chegada do romantismo no início do século XIX, quando as obras românticas despertaram o interesse pela história e pelas raízes nacionais.

Naquela época, o folclore ainda era tratado como um fenômeno pertencente à cultura "baixa". Por isso, no século XIX, quando surgiu o interesse pela cultura popular, e até mesmo no início do século XX, quando já começou a se formar a folclorística como uma ciência independente, muitos pesquisadores, que criavam coletâneas folclóricas, consideravam necessário "corrigir" as obras, retirando delas aquilo que lhes parecia impróprio: mudando a linguagem, "suavizando" expressões populares e, muitas vezes, até alterando o conteúdo, de acordo com o gosto público da época. Foram necessários vários anos de pesquisas intensas para provar o valor das obras folclóricas intactas e a importância do seu estudo profundo.

O ensaio "Folclore como forma específica de arte" (Folklor kak ossóbaia forma tvórtchestva) foi escrito por Piotr Bogatyriov e Roman Jakobson em 1929[1]. Nele, os autores declaravam a autonomia da folclorística em relação às outras ciências humanas, principalmente, em relação aos estudos literários, e ainda propunham a criação de uma nova metodologia para os estudos do folclore. Tal metodologia e as leis, segundo as quais a cultura popular se submete podem ser utilizadas na análise de fenômenos culturais modernos, como, por exemplo, da cultura de massas formada ao longo do século XX.

Para a composição dessa dissertação, foi indispensável o projeto "Folclore e pós-folclore: estrutura tipologia, semiótica" (Folklor i postfolklor: struktura, tipológuia, semiótika), dirigido por Serguei Nekliúdov [2], que se encontra no site www.ruthenia.ru. Este projeto reúne uma grande quantidade de materiais (ensaios, artigos, dissertações e outros materiais acadêmicos) tanto de caráter metodológico, quanto prático. Seu objetivo é

---

[1] "Die Folklore als eine besondere Form der Schaffens". – "Verzaameling van Opstellen door Oud-leerlingen em Beveriende Vakgenooten". *Donum Natalicium Schrijnen 3.* Mei 1929, Nijmegen-Utrecht, 1929, Págs. 900-913.

[2] Nekliúdov, Serguei. Folclorista, vice-diretor do Instituto das Pesquisas Avançadas em Ciências Humanas (Institut Výschikh Gumanitárnykh Issliédovani) da Universidade Estatal Russa de Ciências Humanas. Especialista na área de tipologia do folclore, das culturas populares, da mitologia e oralidade tradicional.

abordar cientificamente as novas áreas da cultura popular e a utilizar, na folclorística, as tecnologias e os métodos modernos. A maior parte das pesquisas que se encontram no site, está relacionada às atividades realizadas pelo Instituto de Pesquisas Avançadas em Ciências Humanas (Institut Výschikh Gumanitárnykh Issliédovani), junto à Universidade Estatal Russa de Ciências Humanas. No Brasil, o projeto "Folclore e pós-folclore: estrutura, tipologia, semiótica" colabora com o Curso de Língua, Literatura e Cultura Russa (Departamento de Letras Orientais, Universidade de São Paulo) e com o Centro de Estudos de Oralidade da Universidade Católica de São Paulo (PUC), criado em 1993 pela professora Jerusa Pires Ferreira.

O objetivo dessa dissertação é apresentar dos estudos do folclore na Rússia e, posteriormente, na União Soviética, através da descrição de suas principais escolas; bem como a historia do seu desenvolvimento, ligada, de forma inseparável, à história do país e às tendências mundiais na área das ciências humanas. Descreveremos o trajeto dos estudos do folclore até o final do século XX, o surgimento do método estrutural-semiótico e sua evolução posterior. No capítulo referente à historia da folclorística russa no século XX, mencionaremos os artigos "A questão do emprego do método estrutural e semiótico na folclorística" (K voprossy ob ispólzovanii struktúrno-semiotítcheskogo miétoda v folklorístike)[3] de Eleazar Meletínski[4] e de "A folclorística russa e os estudos estruturais e semióticos" (Rossíiskaia folklorístika i struktúrno-semiotítcheskie isslédovania)[5] Serguei Nekliúdov, bem como o ensaio de Boris Schnaiderman "Semiótica, lingüística, teoria literária"[6].

Tendo em vista a importância do ensaio de Bogatyriov e Jakobson na formação da folclorística russa moderna, apresentamos a sua tradução, bem como uma análise dos principais conceitos desse trabalho tão significativo. O ensaio foi publicado em alemão,

---

[3] Meletínski, Eleazar. "A questão do uso do método estrutural e semiótico na folclorística." (K voprossy ob ispólzovanii struktúrno-semiotítcheskogo miétoda v folklorístike)
In: http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky5.htm

[4] Meletínski, Eleazar (1918-2005). Especialista na área de poética histórica dos gêneros narrativos: mito, conto popular, romance e novela com ênfase na época arcaica. Ocupou o cargo de diretor do Instituto das Pesquisas Avançadas em Ciências Humanas.

[5] Nekliudov, Serguei. "A folclorística russa e os estudos estruturais e semióticos". (Rossíiskaia folklorístika i struktúrno-semiotítcheskie isslédovania).
http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov9.htm

[6] Schnaiderman, Boris. "Semiótica, lingüística, teoria literária". In: *Os escombros e o mito. A cultura e o fim da União Soviética*. Editora Schwartcz. São Paulo, 1997.Pág. 141

durante a estada de Jakobson e Bogatyriov em Praga, que ocorreu devido à complexa situação política pela qual passava a Rússia após a Revolução de 1917. A tradução do ensaio "Folclore como forma específica de arte", contida no presente trabalho, foi realizada a partir da coletânea das principais obras de Bogatyriov sobre o folclore, intitulada "Questões teóricas da arte popular"[7], editada em 1971, sob coordenação do próprio autor, portanto essa tradução pode ser considerada tanto quanto a versão original. Para a análise do ensaio, consideramos muito útil o trabalho da cientista israelense Heda Jason, chamado "As observações sobre o ensaio de P. Bogatyriov e R.Jakobson 'Die Folclore als eine besondere Form des Schaffens'"[8].

Na análise, incluímos ainda um capítulo dedicado à comparação da poesia de Aleksandr Púchkin "Hussardo" e de um trecho do drama popular "Tzar Maximiliano", como um exemplo de interação entre o folclore e literatura. Com esse objetivo, utilizamos os trabalhos de Roman Jakobson "Púchkin e a poesia popular" (Púchkin i naródnaia poésia)[9] e de Anna Nekrýlova "Tzar Maximiliano no teatro popular" (Tsar Maksimilian v naródnom teatre)[10].

Pelo fato de Roman Jakobson, um dos autores do ensaio "Folclore como forma específica de arte", já ser muito conhecido no Brasil, nos limitaremos à apresentação do co-autor do ensaio, o folclorista Piotr Bogatyriov, cujos trabalhos ainda são pouco divulgados no país. Portanto, consideramos necessário inserir nessa dissertação os dados biográficos de Piotr Bogatyriov com uma análise das suas obras científicas mais relevantes. Além disso, serão definidos os principais conceitos de sua metodologia, conhecida como método funcional dos estudos do folclore. Destacamos a pesquisa de Viktor Gússev, sob o título de "A base metodológica da atividade científica de P.G.Bogatyriov" (Metodologuítcheskie

---

[7] Bogatyriov, Piotr. *Questões teóricas da arte popular* (*Vopróssy teorii naródnogo iskusstva*). Moscou, 1971.

[8] Jason, Heda. "As observações sobre o artigo de P. Bogatyriov e R.Jakobson "Die Folclore als eine besondere Form des Schaffens ("Zamietki k esse P.Bogatyriova i R.Jakobsona "Die Folclore als eine besondere Form des Schaffens") , In: *"Piotr Grigôrievitch Bogatyriov. Memórias. Documentos. Artigos" (Piotr Grigôrievitch Bogatyriov. Vospominánia.Dokumiénty.Statií).* São Petersburgo, 2002. Págs.156-171.

[9] Jakobson, Roman. "Púchkin e a poesia popular" (Púchkin i naródnaia poésia). In: Jakobson, Roman. *Trabalhos sobre poética* (*Raboty po poetike*). Moscou, Progress, 1987. Págs. 206-209.

[10] Nekrýlova, Anna. "Tzar Maximiliano no teatro popular" (Tsar Maksimilian v naródnom teatre).In: http://www.proarte.ru/ru/komposers/tsar-demian/tsar_maximilian.htm

osnovy naúchnoi diéiatelnosti P. G. Bogatyriova)[11] na qual também nos apoiamos para apresentá-lo.

Como exemplo da utilização da metodologia dos estudos de folclore formulada no ensaio "Folclore como forma específica de arte", apresentamos também a tradução e a análise do ensaio de Piotr Bogatyriov denominada "Os fatos etnográficos ativos coletivos, passivos coletivos, produtivos e não produtivos"[12], escrito em 1939. As idéias que fazem parte desse ensaio representam os principais conceitos do método funcional elaborado pelo cientista russo.

Tendo em vista que o presente trabalho apóia-se na tradução do russo e, as vezes, é imprescindível a transliteração de nomes e até de palavras, utilizamos a tabela de correspondência do Curso de Língua, Cultura e Literatura russa do Departamento de Letras Orientais da Universidade de São Paulo.

---

[11] Gússev, Víktor. "A base metodológica da atividade científica do P.G.Bogatyriov" (Metodologuítcheskie osnovy naúchnoi diéiatelnosti P.G. Bogatyriova) In: *Piotr Grigórievitch Bogatyriov. Memórias. Documentos. Artigos. (Piotr Grigórievitch Bogatyriov. Vospominánia. Dokumentu. Statí).* Aleteia, São Petersburgo, 2002. Pág. 63-72.

[12] Bogatyriov, Piotr. "Os fatos etnográficos ativos coletivos, passivos coletivos, produtivos e não produtivos" (Aktivno-kolektívnye, passivno-kolektívnye, produktívnye i neproduktívnye etnografítcheskie fakty), *Questões teóricas da arte popular (Vopróssy teorii naródnogo iskusstva).* Moscou, 1971, p.384-386.

ORGANIZAÇÃO DO TEXTO

No primeira parte do *Capítulo I*, estabelecemos algumas definições, tais como o conceito do folclore e dos estudos de folclore (folclorística). Apresentamos ainda as principais características do folclore e a história do surgimento desse termo.

A segunda parte deste capítulo é dedicada à descrição das principais tendências, escolas (Escola Mitológica, Escola da Migração e Escola Histórica) e pesquisadores da área dos estudos folclóricos na Rússia dos séculos XVIII-XIX. Como resultado desse processo, foi acumulada uma grande quantidade de material folclórico, que posteriormente serviu como base para a formação da metodologia dos estudos do folclore. Apontamos os principais folcloristas e pesquisadores que dedicaram suas obras à essa área, tais como Piotr Kiriéevski[13], Vladímir Dal[14], Aleksandr Afanássiev[15], Fiodor Busláev[16], Aleksandr Vesselóvski[17], Aleksandr Potebniá[18], Vladímir Propp, Piotr Bogatyriov, entre outros.

A parte seguinte dedica-se ao surgimento, no século XX, do método estrutural-semiótico e a sua evolução até os nossos tempos. Com esse objetivo, destacamos os mais importantes folcloristas e pesquisadores, que realizaram suas investigações na área dos estudos do folclore, começando por Vladímir Propp[19] (cujo nome, bem como algumas das suas obras, já são do conhecimento do leitor brasileiro); e seu contemporâneo, Piotr Bogatyriov, grande folclorista russo, um dos autores do ensaio "Folclore como forma específica de arte" e criador do método funcional dos estudos folclóricos. Em seguida, descrevemos como o ensaio de Bogatyriov e Jakobson abriu caminho para o método estrutural-semiótico, que, nas últimas décadas do século XX, passou por uma grande

---

[13] Kiriéevski, Piotr (1808-1856). Folclorista e eslavófilo russo. Começou a colecionar as obras folclóricas sob a influência de A.Púchkin.

[14] Dal, Vladímir (1801-1872). Escritor, lexicógrafo e etnógrafo. Colecionava obras populares e editou várias coletâneas folclóricas. Autor da coletânea "Ditados do povo russo" (1862) e do "Dicionário da grande língua russa" (1863) , que o tornaram famoso.

[15] Afanássiev, Aleksandr (1826-1871). Folclorista, crítico literário e historiador. Autor da obra fundamental "Os conceitos poéticos dos eslavos sobre a natureza" ("Poetítcheskie vozzriénia slavian na prirody"), 1865-69.

[16] Busláev, Fiodor (1818-1897). Filólogo e crítico de arte, autor de inúmeras obras sobre língua, literatura e folclore russo. Importante representante da Escola Mitológica russa.

[17] Vesselovski, Aleksandr (1838-1906), filólogo, grande conhecedor da literatura e folclore mundial.

[18] Potebniá, Aleksandr (1835-1891). Filólogo, crítico literário e etnógrafo.

[19] Propp, Vladímir (1895-1970). Filólogo e folclorista russo, autor do famoso livro "Morfologia do conto maravilhoso."

transformação, observada nos trabalhos de estudiosos modernos, tais como Eleazar Meletínski e Serguei Nekliúdov. Finalizando o capítulo, destacamos as tendências e os estudos mais importantes na folclorística russa dos últimos anos.

A primeira parte do *Capítulo II* apresenta os dados biográficos de Piotr Bogatyriov e a análise da sua metodologia. Além disso, nomeamos as suas principais obras e os ramos de suas pesquisas.

Na segunda parte, encontra-se a análise do ensaio "Folclore como forma específica de arte", na qual destacamos os tópicos de maior importância, abordados pelos autores: o uso dos termos da lingüística *langue* e *parole* no âmbito do folclore e da literatura; a correlação entre *langue* e *parole,* em comparação com os conceitos da tradição e improvisação no folclore e ainda a existência da obra folclórica em suas variantes; a gênese da obra folclórica; a delimitação entre literatura e folclore e a interação entre ambas as áreas. Esse último tema ilustramos com a poesia "Hussardo" (1833), de Aleksandr Púchkin, inspirada tanto nas obras da literatura popular, quanto nas obras literárias, que passou a fazer parte do drama popular "Tzar Maximiliano." Outro exemplo apresentado é a novela popular "O príncipe Bová" que tornou-se o tema do poema "Bová", de Aleksandr Púchkin. A interação entre as obras do folclore e da literatura é um fenômeno que surgiu como resultado da influência da escrita e da cultura urbana. Com a chegada dos meios de divulgação em massa, formou-se a cultura de massas, cujas obras também podem ser analisadas através dos conceitos sugeridos por Bogatyriov e Jakobson.

Em seguida, procedemos com a análise de um outro artigo de Piotr Bogatyriov, "Os fatos etnográficos ativos coletivos, passivos coletivos, produtivos e não produtivos"[20], que, além de representar um importante e interessante estudo da teoria do folclore, mostra como os conceitos elaborados por Jakobson e Bogatyriov, bem como o método funcional, são usados no estudo do material folclórico, reunido durante as pesquisas no campo, realizadas pelo folclorista russo.

O *Capítulo III* consiste na tradução do ensaio de Piotr Bogatyriov e Roman Jakobson "Folclore como forma específica de arte"e na tradução do ensaio de Piotr

---

[20] Bogatyriov, Piotr. *Questões teóricas da arte popular (Vopróssy teorii naródnogo iskusstva).* Moscou, 1971, p.384-386.

Bogatyriov, "Os fatos etnográficos ativos coletivos, passivos coletivos, produtivos e não produtivos".

Em *Anexo I*, encontra-se a tradução da poesia de Aleksandr Púchkin "Hussardo".

Em *Anexo II*, há a tradução de um trecho do drama popular "Tzar Maximilian", que se refere à poesia de Púchkin.

Capítulo I.

1. A definição dos termos "folclore" e "estudos do folclore"

A palavra **folclore** é derivada do inglês: "*folk*", que significa povo, e "*lore*", o conhecimento, a sabedoria. Dessa forma, folclore é a arte do povo no sentido amplo, seus costumes e tradições.

Segundo Edison Carneiro[21]:

"O campo do folclórico se estende a todas as manifestações da vida popular".[22]

Arthur Ramos[23] deu uma definição detalhada para o folclore:

"Há dois conceitos gerais para o folk-lore: 1. Folk-lore é uma ciência das tradições populares no seio dos povos civilizados..., abrangendo a "literatura tradicional" e a "etnografia popular"... 2. Folk-lore é uma divisão da Antropologia cultural que estuda aqueles aspectos da cultura de qualquer povo, que dizem respeito à literatura tradicional: mitos, contos, adivinhas, música e poesia, provérbios, sabedoria tradicional e anônima."[24]

Inicialmente, a palavra folclore foi usada para determinar apenas o objeto das pesquisas, mas também passaram a usá-la para toda a disciplina que estuda esse material. No entanto, é mais correto chamar essa última de **estudos do folclore** ou de **"folclorística"** (como é chamada na Rússia).

Segundo o artigo enciclopédico:

---

[21] Carneiro, Edison de Souza, (1912-1972) Folclorista, jornalista e escritor, especializado em temas afro-brasileiros.
[22] Carneiro, Edison. A sabedoria popular. Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1957. Pág.10
[23] Ramos, Arthur (1903-1949), médico psiquiatra, antropólogo, etnólogo e folclorista. Arthur Ramos consagrou-se como estudioso da cultura negra no Brasil.
[24] Ramos, Arthur. Estudos de folk-lore. Definição e limites. Teorias de interpretação. Editora da Casa do Estudante do Brasil, Rio de Janeiro, 1952. Pág. 27.

"Folclorística é uma ciência sobre o folclore que inclui coleta, publicação e estudo da arte popular." [25]

"Estudos do folclore" e "folclorística" são os termos utilizados nesse trabalho quando nos referimos à área de pesquisas da cultura oral. Além da folclorística, o folclore pode ser o objeto de estudo dos etnógrafos, antropólogos, lingüistas, historiadores, psicólogos, sociólogos e muitos outros. Por exemplo, para os filólogos, folclore é importante como uma **arte da palavra**:

"A folclorística filológica estuda a junção das obras artísticas orais de diversos gêneros, criadas por muitas gerações do povo"[26].

O termo *folclore* foi criado pelo arqueólogo inglês William John Thoms (1803-1885), pesquisador da cultura popular européia. Em 22 de agosto de 1846, ele publicou um artigo com o título "*Folk-lore*", na revista *The Athenaeum*, propondo a criação do termo. Com isso, o dia 22 de agosto transformou-se na data de referência para o surgimento do termo "folclore", que gradativamente se incorporou em muitos idiomas. William John Thoms utilizava o termo *folk-lore* para indicar o conjunto de antiguidades populares. O conceito dirigia-se, principalmente, aos objetos da arte popular, o artesanato. Mas em seu famoso artigo, Thoms citava também costumes, cerimônias, crenças, obras e superstições dos tempos antigos.

Arthur Ramos resume o surgimento dos estudos folclóricos, e sobre o termo "folclore", escreve:

"A França sempre esteve na vanguarda desses estudos ... tradicionais: o primeiro livro de contos de Perrault é de 1697... Em 1879 em Londres era fundada a primeira "Folk-lore Society... A Espanha havia proposto "saber popular" como equivalente de "folk-lore"... Em Portugal, folk-lore aparece, pela primeira vez em 1875 num artigo de F. Adolfo Coelho "Os elementos tradicionais da literatura" na Revista Ocidental de Lisboa... A reforma

---

[25] Grande Enciclopédia de Cirilo e Metódio (Bolcháia Entsiklopiédia Kirilla e Mefódia), CD-Rom, 2003.
[26] Zúeva T.V., Kirdan B.P. Folclore russo (Rússkii folklor), Moscou, 2002, pág.5.

ortográfica de G. Viana manda grafar a palavra como folclore. No Brasil e em outros países do Novo Mundo a expressão folk-lore chegou relativamente cedo".[27]

Além do termo "folclore", na linguagem científica de vários países é de costume usar as outras denominações, por exemplo: "*Volkskunde*" em alemão, "*traditions populaires*", em francês. Na Rússia do século XIX predominava um termo bastante amplo: "literatura popular" ou "poesia popular".[28]

No meio cientifico brasileiro, além do termo "folclore" são usadas as seguintes definições: "oralidade", "cultura oral", "cultura popular", "tradição popular", "arte popular", "literatura popular" e 'literatura oral". Essa variedade de termos pode ser explicada da seguinte forma: alguns deles se referem ao conceito de folclore como um todo da produção popular, por isso são usadas as palavras "cultura" e "arte." Outros termos destacam uma parte do folclore, a arte da palavra, por isso aparece o vocábulo "literatura". Além disso, os termos citados baseiam-se nas principais características do folclore: é uma produção oral, popular e tradicional.

O renomado folclorista brasileiro, Luiz da Câmara Cascudo, as descrevia da seguinte forma:

"Os elementos característicos do Folclore são: a)Antiguidade, b) Persistência, c)Anonimato, d) Oralidade."[29]

De fato, a particularidade que distingue o folclore da literatura é **a forma oral** da criação, divulgação e da existência de suas obras.

Como é de nosso conhecimento, o folclore é uma arte **coletiva**. As obras literárias possuem um autor, enquanto que as obras folclóricas são anônimas, pois seu autor é o povo. Se na literatura há escritores e leitores e no folclore há **intérpretes e ouvintes**.

"O folclore decorre da memória coletiva, indistinta e continua."[30]

---

[27] Ramos, Arthur. Estudos de folk-lore. Definição e limites. Teorias de interpretação. Editora da Casa do Estudante do Brasil, Rio de Janeiro, 1952. Págs. 15-17.
[28] Em russo: "народная словесность", "народная поэзия".
[29] Câmara Cascudo, Luiz de. Capítulo I. Que é Literatura Oral?. In: *Literatura oral no Brasil.* 3ª edição. Belo Horizonte, São Paulo, 1984, pág. 24.

Uma das mais importantes características do folclore é o seu **tradicionalismo**. As obras orais sempre foram criadas segundo modelos já conhecidos, às vezes, até mesmo os copiando. Nelas, eram usados epítetos, símbolos e comparações constantes. Aquelas obras que possuíam o enredo, continham os elementos típicos de narração, compostos de forma tradicional. Apesar de algumas variações, inevitáveis na repetição múltipla de um texto oral, os intérpretes sempre aspiravam manter seu caráter tradicional.

Quando falamos sobre a existência do folclore na sociedade antiga, precisamos ter em vista que a palavra se fundia com as crenças e necessidades da vida cotidiana do povo, formando o inteiro. Por isso, em muitos gêneros, do folclore mais tardio, está presente uma junção de vários elementos: forma poética, música, mímica, gestos, dança, etc. Todos eles podem coexistir na obra folclórica apenas quando estão reunidos. Essa particularidade é chamada de **sincretismo**. Posteriormente, o sincretismo perdeu força e no folclore começou a predominar a síntese de diversos elementos.

A forma oral de compreensão e transmissão das obras folclóricas as tornava abertas para mudanças. Não podiam existir duas interpretações totalmente iguais da obra, mesmo quando havia apenas um único intérprete. Dessa forma, as obras orais possuíam uma **forma variável**.

Devido ao fato da obra folclórica existir na forma de múltiplas interpretações, ela existia na união de todas as suas variantes. A tradição preservava as mudanças dos textos dentro dos limites estipulados. Para as variantes da obra folclórica, o importante é aquilo que nelas é comum. O secundário é aquilo, no qual elas se distinguem. Mas, apesar da força e do poder da tradição, às vezes, através das variantes, surgia uma nova **versão** da obra folclórica, que continha uma nova abordagem da obra. Dessa forma, as divergências entre as versões são muito mais profundas e significativas do que as divergências entre as variantes.

A forma variável da existência do folclore podia ser realizada através de um outro traço importante: **a improvisação**. Entre uma interpretação e outra, a obra folclórica permanecia guardada na memória de seus intérpretes, que a improvisavam todas as vezes que apresentavam essa obra ao público. A improvisação não contradizia a tradição, muito

---

[30] Câmara Cascudo, Luiz de. Capítulo I. "Que é Literatura Oral?". In: *Literatura oral no Brasil.* 3ª edição. Belo Horizonte, São Paulo, 1984, pág. 24.

pelo contrário, ela existia porque havia certas regras, em outra palavras, um cânone artístico. Isso permitia uma certa flexibilidade do texto, mas também estabelecia limites para essa variação.

Assim como a literatura, o folclore possui os gêneros poéticos: épico, lírico e drama, que se dividem em subgêneros (contos de fada, lendas, provérbios, canções épicas e etc.) que representam um dos principais alvos de estudo da folclorística.

O surgimento da escrita fez com que o folclore começasse a interagir com ela. A cultura escrita influenciava cada vez mais o folclore, transformando as suas características. Como resultado da urbanização e do desenvolvimento dos meios de divulgação em massa, surgiu um novo fenômeno, chamado pelos folcloristas modernos de **pós-folclore**[31] ou de **oralidade mecanicamente mediatizada**[32].

Os estudos de folclore na Rússia, como veremos a sequir, surgiram com as coletâneas de várias obras populares divididas por gêneros, autores e regiões entre outros critérios. Mas, além dos estudos de campo, paralelamente, se desenvolvia a teoria da folclorística, criando métodos específicos de estudo de folclore, tais como pesquisas que o distinguiam da literatura. Para a identificação dos estudos de folclore como uma ciência autônoma, o ensaio de Piotr Bogatyriov e Roman Jakobson, "Folclore como forma específica de arte", que será objeto da nossa análise, teve um papel determinante.

---

[31] Niekliúdov,Serguei. Algumas palavras sobre pós-folclore. (Niéskolko slov o post-folklore) In: http://www.ruthenia.ru/folklore/postfolk.htm

[32] Zumthor, Paul. *Introdução à poesia oral.* São Paulo: Hucitec, 1997. Pág.37.

2.1 Estudos de folclore na Rússia nos séculos XVIII-XIX.

Na Rússia, o interesse pelo folclore surgiu no século XVIII, já os estudos folclóricos se formaram na metade do século XIX, quando foi reunida uma grande quantidade de materiais, possibilitando o aparecimento de conceitos científicos. No período pré-científico, foram editadas várias coletâneas de obras folclóricas, principalmente, de contos, mas era raro que elas fossem verdadeiramente populares, pelo fato dos editores preferirem mudar o texto, segundo o gosto público. Os contos populares genuínos eram considerados de baixo nível, por conterem palavras e situações que podiam constranger o público nobre.

Como mencionamos acima, o interesse pela cultura popular aumentou na Rússia no século XVIII, principalmente depois do reinado do Pedro, o Grande, (1672-1725) que trouxe grandes mudanças ao país. Os primeiros relatos sobre o material folclórico e etnográfico foram realizados pelo historiador Vassili Tatíshev (1686-1750), que admitiu o valor da poesia popular como uma importante fonte histórica. Durante o trabalho em sua famosa obra "História Russa" (1737), Tatíshev elaborou um programa de coleta de dados históricos e geográficos, que se chamava "Proposta para a composição da história e da geografia Russa" (Predlojénie o sotchiniénii istórii i geográfii rossíiskoi). Neste documento, Tatíshev aconselhava a anotar os costumes, os ritos e as obras orais populares.

No século XVIII, também os literatos mostraram seu interesse pelo folclore. As canções populares russas tornaram-se uma base para a reforma do gênero poético, feita por Vassili Trediakóvski[33] e Mikhail Lomonóssov[34]: eles propuseram o uso do sistema silabo-tônico, próprio das canções folclóricas, na poesia "culta".

O folclore fazia parte das peças teatrais, tais como, por exemplo, as da Imperatriz Ekaterina II, a Grande (1729-1796). Entre as suas melhores peças estavam "O, tempo" (Vriémia) e "Dia do santo da senhora Vortchálkina" (Imeníny gospojí Votchálkinoi) de 1772, nas quais os servos resultavam ser mais inteligentes do que os seus senhores. Nessas comédias de Ekaterina II, entraram os provérbios, os ditados e a linguagem popular.

---

[33] Trediakóvski, Vassili (1703-1768). Poeta e filólogo russo, acadêmico da Academia Científica Russa de São Petersburgo.

[34] Lomonôssov, Mikhail (1711-1765). Primeiro cientista russo de reconhecimento mundial, poeta, artista plástico e historiador.

Aleksandr Radíshev[35] também usou as expressões populares em sua conhecida obra "Viagem de Petersburgo à Moscou" (Putechiéstvie iz Peterbúrga v Moskvú), publicada em anonimato no ano de 1790. Além disso, algumas de suas obras poeticas baseiam-se na literatura popular (por exemplo, "Bová" de 1802, sobre o qual discursaremos mais adiante).

No século XIX, a questão da originalidade da cultura russa tornou-se uma das mais importantes, principalmente após a vitória da Rússia na guerra contra Napoleão, em 1812.

O verdadeiro resgate do folclore foi realizado por Aleksandr Púchkin (1799-1837), grande poeta e literato russo da primeira metade do século XIX. Ele aconselhava aos demais:

"Leiam os contos populares, jovens escritores, para verem as características da língua russa."[36]

Várias obras de Púchkin foram baseadas nos contos e canções populares que o poeta ouvia de sua babá, quando ainda era criança. Os contos poéticos de Púchkin se tornaram muito populares não apenas entre as crianças russas, mas também, entre os adultos: "Sobre o pescador e o peixe" (O Rybakié i rýbke, 1835), "Conto sobre a princesa morta" (Skazka o miórtvoi tsariévne, 1833) "Conto sobre o tzar Saltan" (Skazka o tsarié Saltane, 1831) são alguns deles.

Vale citar o estudo de Jerusa Pires Ferreira[37] que relaciona este ultimo conto ao folclore brasileiro. Após se tornar muito popular e querido entre o povo russo, o conto sobre o tzar Saltan começou a ser publicado em vários países, principalmente em inglês e francês. A pesquisadora descobriu muitas edições do conto de Púchkin, tanto em verso, quanto em prosa que o trouxeram ao Brasil, onde ele foi recriado pelo poeta popular Severino Milanês da Silva. Logo, a obra de Púchkin passou para o folclore brasileiro, no âmbito da literatura de cordel.

O próprio Púchkin coletou sessenta canções populares russas, quando estava exilado na aldeia de Mikhailóvskoie, entre 1824 e 1826, e durante a sua viagem à província de

---

[35] Radíshev, Aleksandr (1749-1802). Filósofo e escritor russo.
[36] Púchkin, Aleksandr. Obra completa em 10 volumes (Sobránie sotchiniénii v 10 tomakh). Moscou, 1974-1978, p. 254.
[37] Pires Ferreira, Jerusa. Os contos de Erchov e Púchkin no folclore brasileiro. In: *Antiguidade viva (Jiváia stariná)*, número 3, 1999.

Orenburg, em 1833. O folclore influenciou a obra de Púchkin e, por sua vez, as suas poesias entraram na literatura popular. Na parte 2.2 do *Capítulo II*, veremos, como a poesia de Púchkin "Hussardo", baseada nas fontes folclóricas, foi assimilada pela cultura popular e passou a fazer parte do drama popular "Tzar Maximiliano". Como podemos observar, os contos de Púchkin fazem parte não apenas da cultura russa, mas da cultura de muitos outros países, inclusive do Brasil.

Nos anos 40, formaram-se duas tendências sociais muito importantes dentro da sociedade russa: os ocidentalistas e os eslavófilos. Os ocidentalistas consideravam que o melhor caminho para o desenvolvimento da Rússia seria o mesmo da Europa Ocidental, enquanto que os eslavófilos defendiam um rumo especial e único do país, diferente do resto do mundo.

Os ocidentalistas viam o folclore como um elemento conservador que representava a cultura "antiga" e "ultrapassada". Os eslavófilos, pelo contrário, buscavam os futuros caminhos no passado, na cultura popular. Entre os eslavófilos, estavam grandes folcloristas Piotr Kiriéevski[38], Vladímir Dal[39], Aleksandr Guilférding[40], Nikolai Iazýkov[41], entre outros.

Em 1845, em São Petersburgo, foi criada a Sociedade Geográfica Imperial Russa (Rossíiskoe Imperátorskoe Geografitcheskoe Óbshestvo), que possuía um Departamento de Etnografia. Esse departamento participava ativamente da coleta do folclore em todas as províncias russas.

Nos anos 30-40, Piotr Kiriéevski e seu amigo Nikolai Iazýkov começaram a reunir as canções populares épicas e líricas. Na mesma época, Vladimir Dal juntou os provérbios e ditados populares, que, depois, vieram a formar a célebre coletânea "Ditados do povo russo" (Poslóvitsy rússkogo naróda, 1862). Aleksandr Afanássiev[42] lançou, entre os anos de 1855-63, oito edições da coletânea "Contos populares russos". Aproximadamente 600

---

[38] Kiriéevski, Piotr (1808-1856). Folclorista e eslavófilo russo. Começou a colecionar as obras folclóricas sob a influencia de A.Púchkin.

[39] Dal, Vladímir (1801-1872). Escritor, lexicógrafo e etnógrafo. Colecionava obras populares e editou várias coletâneas folclóricas. Autor da coletânea "Ditados do povo russo" (1862) e do "Dicionário da grande língua russa" (1863) , que o tornaram famoso.

[40] Guilférding, Aleksandr (1831-1872). Etnógrafo e colecionador de obras folclóricas.

[41] Iazýkov, Nikolai (1803-1847). Poeta russo.

[42] Afanássiev, Aleksandr (1826-1871). Folclorista, crítico literário e historiador. Autor de obra fundamental "Os conceitos poéticos dos eslavos sobre a natureza" (Poetítcheskie vozzriénia slavian na prirody), 1865-69.

textos desta obra formam um enorme espaço geográfico: Rússia, Ucrânia e Bielorússia. A coletânea de Afanássiev foi muito bem recebida pela sociedade russa, posteriormente foi reeditada várias vezes e traduzida para diversos idiomas. Nessa coletânea, Afanássiev destacava os contos sobre os animais, contos maravilhosos, novelas e anedotas. Mas, infelizmente, foram feitas algumas correções estilísticas nos textos originais.

Nesse período o folclore refletiu nas obras de muitos poetas e escritores russos, entre eles Mikhail Saltykov-Shedrin[43] e Nikolai Nekrássov[44], que utilizaram a linguagem popular e os enredos folclóricos.

Em 1914, em Petrogrado[45], foi publicada a obra de **Dmitri Zeliénin**[46] "Os contos populares da Grande Rússia da província de Perm. Coletânea de D.K.Zeliénin" ("Velikorússkie skazki Piérmskoi gubiérnii") composta por 110 contos. No prefácio, Zeliénin caracteriza os vários tipos de contadores. Foi uma tentativa importante de classificar os contos populares de maneira diferente, além da divisão por gêneros, temas ou regiões.

No final do século XIX, início do século XX, na Rússia, foram editadas inúmeras coletâneas que reuniam contos populares, canções e lendas além de outros gêneros. Dessa forma, no final do século XIX, e início do século XX, o folclore começou a ser compreendido como um objeto "digno" de ser estudado: foi reunida uma grande quantidade de materiais, surgiram as principais edições clássicas do folclore russo e as obras folclóricas começaram a ser classificadas.

---

[43] Saltykov-Shedrin, Mikhail (1826-1889). Escritor satírico e publicista russo.
[44] Nekrássov, Nikolai (1821-1877/78). Poeta russo.
[45] Em 1914-1924, nome de São Petersburgo.
[46] Zeliénin, Dmitri (1878-1954). Folclorista e etnógrafo russo.

2.2. As escolas e tendências da folclorística russa.

O interesse pelo folclore e pela cultura popular fez com que se formassem várias escolas acadêmicas e tendências de estudo de folclore. A seguir, de forma sucinta, serão apresentadas as principais escolas da folclorística russa.

No início do século XIX, com o florescimento do romantismo, na Europa ocidental surgiu *a teoria mitológica*. Seus fundadores eram os cientistas alemães, os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, fortemente influenciados pela estética romântica, interessada pelo "espírito nacional" de cada um dos povos. A mitologia, neste contexto, foi reconhecida como fonte de arte e cultura popular. Os irmãos Grimm tinham como objetivo a reconstrução da mitologia alemã e, com esse objetivo, começaram a estudar o folclore e a língua alemã antiga. A principal obra de Jacob Grimm, "Mitologia Alemã" (Deutsche Mythologie, 1835) deu nome à primeira tendência dos estudos de folclore.

A Escola Mitológica russa se formou entre os anos 1840-1850. O seu fundador, Fiodor Busláev[47], era um dos primeiros e mais importantes folcloristas russos. Seguindo as idéias dos irmãos Grimm, Busláev estabeleceu a relação entre folclore, língua e mitologia, destacando o princípio da natureza coletiva na arte popular. As obras de Busláev desenvolviam a idéia de que a consciência popular revelou-se em duas formas: na língua e no mito. Assim, o mito era uma forma do pensamento popular e da consciência popular. A obra prima do Busláev como filólogo foi "Os ensaios históricos da arte e literatura russa popular."[48]

A escola teve muitos seguidores, um dos mais conhecidos foi Aleksandr Afanássiev (já citado), cujos conceitos teóricos foram publicados em sua obra "As idéias poéticas dos eslavos sobre a natureza"[49]. O livro logo se tornou um dos estudos mais valiosos e mundialmente reconhecidos na área da mitologia eslava. No capítulo "A origem do mito. Método e meios de seu estudo"[50], parte integrante dessa obra, Afanássiev destaca os

---

[47] Busláev, Fiodor (1818-1897). Filólogo e crítico de arte, autor de inúmeras obras sobre língua, literatura e folclore russos. Importante representante da Escola Mitológica russa.
[48] Busláev, Fiodor. *Os ensaios históricos da arte e literatura russa popular (Istorítcheskie ótcherki rússkoi naródnoi slovéstnosti i iskússtva)* Volumes I-II, São Petersburgo, 1861.
[49] Afanássiev, Aleksandr *As idéias poéticas dos eslavos sobre a natureza (Poetitcheskie vozzreniia slavian na prirodu)*, em 3 tomos, Moscou, 1994.
[50] Afanássiev, Aleksandr *As idéias poéticas dos eslavos sobre a natureza (Poetítcheskie vozzriéniia slavian na prirodu)*, em 3 volumes, Moscou, 1994. Volume 1, pág. 5-55

problemas mais significativos da folclorística, tais como a origem e a essência do mito e seu desenvolvimento histórico.

Os conceitos da Escola Mitológica são usados na folclorística moderna até os nossos dias. Nos anos 50-60 do século XX, houve o renascimento do interesse pelo mito, o que gerou a teoria neo-mitológica. A mais significativa era a obra do cientista inglês James George Frazer (1854-1941) composta por doze volumes, "Ramo de ouro."[51] Utilizando um enorme material folclórico, Frazer mostrou a união mitológica das culturas primitivas e tentou comprovar que, na base do pensamento do homem moderno, estão os mesmos mitos.

"A fonte mais importante da teoria neo-mitológica era o estudo dos arquétipos do Carl Jung (1875-1961). Jung apresentou a idéia da compreensão intuitiva pelo homem da experiência dos povos antigos. O conteúdo dessa experiência é composto pelos arquétipos comuns a todos os homens. A maioria dos enredos e imagens do folclore e da literatura provém... dos arquétipos, dos motivos dos mitos mais antigos, que estão 'guardados' na área do inconsciente de cada um de nós".[52]

O objetivo central da Escola Mitológica era a reconstrução da mitologia e do folclore antigos. Esse problema permanece atual, pois o mito sempre irá atrair os pesquisadores.

Nos anos 50-70 do século XIX, surgiu *a teoria das migrações*. Seus defensores mostravam que as obras folclóricas dos povos no Oriente e no Ocidente (mesmo quando não eram os povos de origem próxima) tinham muitos elementos parecidos. Os representantes desta tendência, também chamada de *Escola de Empréstimos*, levantaram a questão sobre as ligações culturais e históricas entre diversos povos e utilizaram um grande volume de materiais em várias línguas.

A teoria dos empréstimos influenciou muito a área dos estudos dos contos de fadas e dos contos maravilhosos. Seu fundador foi o pesquisador alemão da cultura oriental Theodor Benfey (1809-1881), que em 1859, publicou a coletânea de contos e lendas populares da Índia "Panchatantra". No prefácio, Benfey afirmava existir uma grande

---

[51] Frazer, James George. *Ramo de ouro*. Editora LTC, Rio de Janeiro, 1982.
[52] Zúeva T.V., Kirdan B.P. *Folclore russo (Rússkii folklor)*, Moscou, 2002, pág.5.

semelhança entre os enredos dos contos populares no folclore mundial e mostrava a importância da influência do Oriente na Europa Ocidental.

Na Rússia a teoria de empréstimos obteve muitos seguidores, no entanto o caminho da ciência russa para a formação dessa teoria era independente. Aleksandr Vesselóvski[53] formou o conceito sobre os "fluxos confluentes"[54] que surgem porque as bases de obras literárias e folclóricas de vários povos se parecem.

Em 1899, Vesselóvski revelou seu projeto de publicação do livro "Poética histórica"[55], que tinha como objetivo esquematizar a história da literatura mundial. Nessa obra, ele estabelecia os limites da poética histórica, incluindo a história da linguagem poética, do estilo, dos enredos literários. Além disso, ele apresentava a seqüência histórica dos gêneros poéticos e a sua ligação com o desenvolvimento histórico e social. Infelizmente, essa obra não foi concluída, pois o pesquisador só escreveu os três primeiros capítulos desse livro. Vladímir Propp definiu as tarefas apontadas no livro de Vesselóvski:

"Ao colocar o material, segundo as etapas de desenvolvimento dos povos, entendendo sob 'etapa' o grau da cultura (...) devemos conseguir a 'poética histórica' no sentido verdadeiro dessa palavra, aquela poética histórica, cuja fundação foi feita por Vesselóvski."[56]

A teoria da migração adquiriu uma interpretação formalista na obra do renomado pesquisador finlandês Antti Aarne[57], de cujas pesquisas surgiu a famosa Escola Finlandesa, que influenciou muito tanto o desenvolvimento da folclorística em geral quanto os estudos dos pesquisadores russos em particular. Os folcloristas russos, entre eles o renomado Vladímir Propp, (cujo nome já é muito conhecido no Brasil[58]) usavam o método da catalogação dos enredos de contos de fada, proposto por Aarne.

---

[53] Vesselóvski, Aleksandr (1838-1906), filólogo, grande conhecedor da literatura e folclore mundial.
[54] Em russo: встречные течения.
[55] Vesselóvski, Aleksandr. *Poética histórica (Istorítcheskaia poétika).* Leningrado,1940
[56] Propp, Vladímir.O específico do folclore (Spetsífika folklora). In: *Poética do folclore (Poétika folklora).* Labirint, Moscou, 1998. Pág. 169.
[57] Aarne, Antti (1867-1925). Folclorista finlandês, representante da Escola histórica, que elaborou a metodologia da análise comparativa e da classificação das obras folclóricas.
[58] No Brasil foram publicados os seguintes livros de Propp: *Morfologia do conto maravilhoso.* Rio de Janeiro, Forense, 1984; *Comicidade e riso.* São Paulo, Ática, 1992; *As raízes históricas do conto maravilhoso.* São Paulo, Martins Fontes, 2002.

A Escola Histórica foi uma das mais poderosas na folclorística do final do século XIX – início do século XX. Essa escola pesquisava a ligação entre a história e os gêneros do folclore. Os princípios da escola histórica se formaram de modo definitivo e foram resumidos na obra de Vsiévolod Míller.[59] Ele afirmava, que o pesquisador da bylina deve responder a quatro perguntas principais: onde, quando, em relação com quais acontecimentos históricos ela foi criada, e quais fontes poéticas seus criadores usavam. Em busca dessas respostas, os seguidores da escola histórica reuniram e sistematizaram um material enorme. Comparando as bylínas com as crônicas, eles conseguiam encontrar os protótipos de vários personagens, a localização verdadeira dos lugares e cidades e, até mesmo, descobriam os fatos históricos reais que serviram de base para essas canções épicas russas.

O desenvolvimento, quase que simultâneo, das três teorias (mitológica, migração e histórica) significava o reconhecimento da folclorística como ciência independente. No entanto, ainda faltava a metodologia específica para os estudos do folclore, bem como a definição das principais características da literatura popular.

[59] Miller, Vsiévolod. Ensaios sobre a literatura russa popular.(Otcherki russkoi narodnoi slovestnosti), em três tomos, Moscou 1897 (1), 1910 (2) e 1924 (3)

3. Método estrutural-semiótico na folclorística na União Soviética e na Rússia atual.

No século XX, na União Soviética, durante muitos anos, a teoria marxista, e a análise ideológica baseada nela, dominavam a área das ciências humanas. Surgiu até o termo "folclorística marxista", que interpretava os problemas da história e a teoria do folclore, com base nas obras de Marx, Engels, Lênin, Lunatchárski[60], entre outros marxistas. Muitos cientistas e folcloristas importantes do século XIX – início do século XX, tais como Fiodor Busláev, Aleksandr Vesselóvski, Vsiévolod Míller, foram criticados de maneira injusta no período soviético.

As primeiras décadas do século XX, na Rússia, foram marcadas pelo surgimento e desenvolvimento das idéias da *Escola Formal Russa*. Devido à complexidade e abrangência do tema do **formalismo**, não incluímos detalhamento desse assunto no presente trabalho.[61] Apenas destacamos que esse movimento reuniu os estudos de muitos filólogos e literatos (entre eles Roman Jakobson e Piotr Bogatyriov), que fizeram parte do Círculo Lingüístico de Moscou (1915-1924). As áreas de interesse dos membros desse Círculo eram muito vastas. Eles definiram como seu objetivo uma revolução metodológica. Os estudos realizados no Círculo Lingüístico de Moscou, junto com a Sociedade de Estudos da Língua Russa – OPOIAZ (1914-1923) deram início ao estruturalismo e a escola semiótica russa.

Jakobson dizia a respeito da época:

"Visando a investigar novos caminhos e novas possibilidades em lingüística, em poética e, sobretudo, em metrificação, para aplicá-las antes de mais nada ao folclore, fundamos, em março de 1915, o circulo Lingüístico de Moscou, estabelecendo o seu programa."[62]

---

[60] Lunatchárski, Anatoli (1875-1933). Político soviético, escritor e crítico. Em 1917-1929 foi o comissário popular de educação.

[61] Em língua portuguesa, ao tema do formalismo russo foi dedicado o livro: *Teoria da literatura - formalistas russos*. Org. Toledo, Dionísio de Oliveira, trad. Ana Maria Ribeiro. Editora Globo, Porto Alegre, 1973

[62] Jakobson, R., Pomorska K. A caminho da poética. In: *Diálogos*. Editora Cultrix, São Paulo, 1985. Pág.19.

Na base do formalismo, se desenvolveu *a análise estrutural-tipológica*, que estudava os modelos invariáveis dos gêneros, enredos e motivos. Os folcloristas que seguiam *o método estrutural-tipológico*, analisavam os fenômenos das relações tipológicas de maneira **sincrônica**, ou seja, estudavam um sistema folclórico durante um determinado período de tempo.

Os pesquisadores que utilizavam o método estrutural-tipológico, compreendiam que não seria correto limitar-se ao uso de apenas uma metodologia de estudos. Um dos representantes da OPOIAZ, Iúri Tyniánov (1894-1943), em seu famoso artigo "Fato literário,"[63] escrito ainda em 1924, advertia contra as pesquisas unilaterais:

"Ao isolar uma obra literária, o pesquisador não a coloca fora da projeção histórica, mas apenas a estuda, com um aparelho histórico ruim e imperfeito, de um contemporâneo de outra época."[64]

Assim surgiu uma nova tendência chamada de *histórico-tipológica*, que recriava o método **diacrônico** (que, como observamos, predominava nos estudos do folclore do século XIX): a obra popular era analisada em várias etapas do desenvolvimento do folclore, na sua gênese e evolução. Pode-se dizer que, nos estudos formalistas, prevalecia o interesse pela forma das obras, enquanto que, nos estudos históricos, a atenção era direcionada ao conteúdo, as obras folclóricas eram analisadas em seu contexto histórico e etnográfico.

Um dos criadores do estruturalismo russo, Vladímir Propp, reconhecia que tanto a forma, quanto o conteúdo, deviam ser estudados em conjunto:

"No folclore há uma união e uma fusão entre o conteúdo e forma, mas o conteúdo prevalece: ele cria sua forma, não o contrário".[65]

---

[63] Tyniánov, Iúri. "Fato literário" (Literatúrnyi fakt). In: *Poetica. História da literatura. Cinema (Poétika. Istória literatury. Kino).* Moscou, 1977, págs. 255-270.
[64] Tyniánov, Iúri. "Fato literário" (Literatúrnyi fakt). In: *Poetica. História da literatura. Cinema (Poétika. Istória literatury. Kino).* Moscou, 1977, págs. 255-270.
[65] Propp, Vladímir. "Folclore e realidade" (Folklor i deistvítelnost). In: *Artigos selecionados (Ízbrannie Statii).* M. 1976. Pág. 75.

Eleazar Meletínski afirmava a respeito dos métodos sincrônico e diacrônico:

"A análise estrutural não pode substituir o estudo histórico-tipológico ou genético-sociológico dos fenômenos culturais e artísticos, mas deve completá-lo de um certo modo, assim como a descrição sincrônica deve completar a diacrônica (histórica)."[66]

Os métodos de estudo sincrônico e diacrônico, aplicados na literatura popular, aparecem claramente interligados, pois o folclore existe tanto no espaço quanto no tempo.

Os estudos estrutural-tipológico e histórico-tipológico, serviram como uma base para o método *estrutural-semiótico*[67]. Os seus principais conceitos, a gênese e os representantes mais importantes foram analisados por Boris Schnaiderman, no prefácio do livro "Semiótica russa", publicado sob o título "Semiótica na U.R.S.S. – Uma busca dos 'elos perdidos'"[68] e no "Prefacio à edição brasileira" do livro de Vladímir Propp "Morfologia do conto maravilhoso"[69] e no livro "Os escombros e o mito. A cultura e o fim da União Soviética".[70]

Na folclorística, os estudos estruturais representavam uma síntese dos métodos da folclorística tradicional, com disciplinas próximas a ela, tais como antropologia cultural, lingüística, semiótica. Serguei Nekliúdov, um dos mais importantes representantes da folclorística russa moderna, destaca a especificidade dos estudos do folclore na Rússia:

"O traço provavelmente mais especifico da folclorística russa e soviética, inclusive da sua tendência estrutural-semiótica, é a sua compreensão (...) como uma disciplina

---

[66] Meletínski, Eleazar. "A questão do uso do método estrutural e semiótico na folclorística." (K vopróssy ob ispólzovanii struktumo-semiotítcheskogo miétoda v folklorístike). http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky5.htm

[67] Em russo: структурно-семиотический метод.

[68] Schnaiderman, Boris. "Semiótica russa", publicado sob título "Semiótica na U.R.S.S. – Uma busca dos "elos perdidos" (À guisa de Introdução)." In: *Semiótica russa*. Editora Perspectiva, 1979. Págs.9-27.

[69] Schnaiderman, Boris. "Prefacio à edição brasileira" In: Propp, Vladímir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Editora Forense-Universitária. São Paulo, 1984.

[70] Schnaiderman, Boris. *Os escombros e o mito. A cultura e o fim da União Soviética*. Editora Schwartcz. São Paulo, 1997.

histórica. No centro dos seus interesses científicos está o movimento das tradições orais no tempo e a sua gênese."[71]

Nos anos sessenta, em Moscou, foi formado o Departamento de Tipologia Estrutural do Instituto de Pesquisas Eslavas (Institut Slavianoviédenia). Em 1962, teve lugar um grande "Simpósio de estudo estrutural dos sistemas sígnicos" no qual, entre muitos outros renomados cientistas soviéticos, participou o folclorista Piotr Bogatyriov. No simpósio, foram proferidas palestras sobre semiótica lingüística e lógica, semiótica de arte, mitologia, rito e sistemas de comunicação não verbais, entre outros temas. Nessa época surgiu o termo "os sistemas modelizantes secundários". A língua representava o sistema sígnico primário, enquanto os outros sistemas, construídos sobre ela (inclusive, o folclore), eram considerados secundários. Esse termo foi proposto por lingüista Borís Uspiênski, para evitar o uso muito freqüente da palavra "semiótica", que foi muito criticada pela ideologia soviética. Os sistemas modelizantes secundários tornaram-se o centro dos estudos da Escola Semiótica de Tártu-Moscou:

"Quando aquele grupo surgiu, no limiar dos anos 60, ele se mostrou preocupado com a visão global da cultura. Ao mesmo tempo, porém, se atinha à noção de que os diferentes ramos do saber constituiriam os 'sistemas modelizantes secundários', isto é, secundários em relação à linguagem verbal".[72]

Os temas abrangidos nos trabalhos da Escola de Tártu-Moscou, eram vastos, mas, aos poucos, o interesse de seus membros enfocou mitologia, folclore, literatura e arte.

---

[71] Nekliudov, Serguei. "A folclorística russa e os estudos estruturais e semióticos". (Rossíiskaia folklorístika i struktúrno-semiotítcheskie isslédovania). http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov9.htm

[72] Schnaiderman, Boris. "Semiótica, lingüística, teoria literária". In: *Os escombros e o mito. A cultura e o fim da União Soviética.* Editora Schwartcz. São Paulo, 1997.Pág. 142.

Como os estudos dos sistemas secundários modelizantes reuniam pesquisas em várias áreas eles eram *interdisciplinares*. Segundo Serguei Niekliúdov, folclore e mitologia serviam como a base perfeita para esse tipo de estudo, por serem "particularmente penetráveis para as pesquisas semióticas estruturais".[73] O folclore ocupava um lugar muito importante entre os temas das Escolas de Verão, organizadas anualmente. Piotr Bogatyriov participava pessoalmente das reuniões das Escolas.

O quarto volume de "Obras sobre sistemas sígnicos"[74], lançado em 1969, teve um capítulo especial intitulado "Mito, folclore e religião como sistemas modelizantes" (Mif, folklor i relíguia kak modelíruiushie sistemy). Além disso, fora das atividades das Escolas, foram editadas muitas obras dedicadas à estrutura do mito e folclore. Em meados dos anos 70, o Instituto de Estudos Eslavos (Istitut slavianoviédenia) começou a publicar inúmeros trabalhos sobre folclore e mitologia.

"Se a assim chamada escola de Tártu e Moscou de semiótica, praticamente, deixou de existir, seus participantes continuam muito ativos na vida cultural russa. Conseguem reeditar os importantes trabalhos produzidos por aquela corrente, e muitos desses estudos continuam sendo discutidos."[75]

Nekliúdov descreve a situação da área dos estudos folclóricos no final do século XX:

"É preciso notar que, nos anos 80, o limite entre a folclorística "estrutural" e "tradicional" (incluindo a comparativa, histórica, etc.) apaga-se rapidamente. Esse processo é acompanhado pela suavização das extremidades do método estrutural-semiótico, por um lado, e pela popularização das suas técnicas que demonstraram a sua produtividade, por outro."[76]

---

[73] Nekliudov, Serguei. "A folclorística russa e os estudos estruturais e semióticos". (Rossiiskaia folkloristika i struktumo-semiotitcheskie issledovania).

[74] Obras sobre sistemas sígnicos. II-XXV. Tartu, 1965-1992.

[75] Schnaiderman, Boris. "Semiótica, lingüística, teoria literária". In: *Os escombros e o mito. A cultura e o fim da União Soviética*. Editora Schwartcz. São Paulo, 1997.

[76] Nekliudov, Serguei. "A folclorística russa e os estudos estruturais e semióticos". (Rossíiskaia folklorístika i struktúmo-semiotítcheskie isslédovania).

A tarefa principal da folclorística russa moderna é a busca de uma teoria universal que poderia reunir, de forma natural, as duas tendências: estrutural e histórica.

Eleazar Meletínski no seu trabalho "A questão do uso do método estrutural-semiótico na folclorística", afirmava que há *"uma necessidade de combinação da metodologia de comparação histórica e da metodologia estrutural-semiótica"* [77] para a análise de vários objetos folclóricos:

"A combinação da tipologia histórica com o método estrutural, ou com um outro método próximo a ele, é comum para a tradição da ciência nacional na área do estudo da folclorística ou de formas arcaicas de literatura. Refiro-me aos trabalhos de V.Ia.Propp e, em parte, de M.M.Bakhtin (sobre a base folclórica e carnavalesca da obra de Rabelais) (...) A combinação metodológica da tipologia histórica e estrutural (...) deve ser regulada por uma meta-teoria, que, por enquanto, não foi criada, mas sem dúvida deve ser elaborada". [78]

Além da tendência de unificar a metodologia histórica e estrutural, é próprio da folclorística russa moderna o interesse especial pela tradição arcaica. Eleazar Meletínski e a escola criada por ele vêem as tradições arcaicas como um fenômeno puramente tipológico, enquanto nas obras de Viatcheslav Ivánov[79] e Vladímir Toporov[80], elas são analisadas como um material para a reconstrução de um pré-texto mitológico.

Kirill Tchistov[81] estuda o folclore nos aspectos da informação e comunicação. Ele destaca dois tipos de comunicação: "natural" e "técnica", que permite separar o mecanismo da tradição folclórica (e da cultura popular em geral) e da não-folclórica (escrita, literária).

---

http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov9.htm

[77] Meletínski, Eleazar. "A questão do uso do método estrutural e semiótico na folclorística." (K voprossy ob ispólzovanii struktúrno-semiotítcheskogo miétoda v folklorístike) In: http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky5.htm

[78] Meletínski, Eleazar. Obra citada.

[79] Ivánov, Viatcheslav (1929) Filólogo, lingüista e tradutor russo.

[80] Toporov, Vladímir (1928-2005) Filólogo e lingüista russo.

[81] Tchistov, Kirill (1919) Etnógrafo e folclorista russo.

Por sua vez, isso possibilita a análise dos princípios mais importantes da organização do texto oral, da sua interpretação e percepção, determinados pela sua situação comunicativa.[82]

Além disso, ele analisa o problema da combinação, nas tradições populares, dos fatores de estabilidade e de mobilidade, geradores de uma das principais características do folclore: a sua variabilidade.[83]

Obviamente, a história da folclorística russa não se limita aos nomes e tendências mencionados acima, porém, sua descrição completa estaria além dos limites do presente trabalho.

Para que a folclorística pudesse se estabelecer como uma disciplina específica, o próprio estudo do folclore deveria transformar-se em uma área independente, com seus próprios métodos de pesquisa. O ensaio de Piotr Bogatyriov e Roman Jakobson "Folclore como forma específica de arte" deu início a esse processo.

Serguei Nekliúdov faz a seguinte apreciação desse texto: "o ensaio (...) teve importante papel (...) para a separação da folclorística, como uma disciplina independente, que tem o seu próprio objeto de estudo..." [84] Nele, a cultura e a literatura orais foram, com uma precisão inacreditável para aquela época, separadas da cultura e da literatura erudita, escrita. O segundo mérito desse trabalho é que, os métodos de lingüística foram aplicados na área dos estudos de folclore. Obviamente, um estudo tão inovador foi rejeitado pela ciência oficial soviética.

É importante recordar que os autores do ensaio, em que se afirmava a autonomia do folclore, eram Piotr Bogatyriov, um dos fundadores do método funcional-estrutural nos estudos de folclore, e Roman Jakobson, um dos mais importantes lingüistas e filólogos do século XX. Como fora visto anteriormente, os cientistas e folcloristas russos, tais como F. Busláev, A. Potebniá[85], A. Vesselóvski, V. Miller, entre outros, já haviam realizado muitos estudos teóricos na área do folclore, mas somente nesse artigo foram claramente

---

[82] Tchistov, Kirill. "Poética do texto folclórico eslavo. Aspecto comunicativo". (Poétika slaviánskogo folklómogo teksta. Kommunikatívnyi aspekt). In:*Folclore. Texto. Tradição*, Moscou,2005. Págs.157-185.

[83] Tchistov, Kirill. *Tradições populares e folclore. (Naródnye tradítsii i folklor).* Leningrado, 1986. Págs.107-176.

[84] Nekliudov, Serguei. "A folclorística russa e os estudos estruturais e semióticos". (Rossíiskaia folklorístika i struktúmo-semiotítcheskie isslédovania). http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov9.htm

[85] Potebniá, Aleksandr (1835-1891). Filólogo, crítico literário e etnógrafo.

formulados os princípios básicos da cultura oral e as tarefas específicas do trabalho do pesquisador.

Com o artigo de Jakobson e Bogatyriov, teve início uma nova etapa, na área dos estudo de folclore, que continua até hoje. Os temas apontados por Jakobson e Bogatyriov tornaram-se objeto dos estudos estruturais e semióticos.

Paralelamente, no ano 1928, um outro pesquisador e folclorista, Vladímir Propp, editou o livro "Morfologia do conto maravilhoso"[86], que se tornou mundialmente conhecido. Nele, Propp realizou o estudo da estrutura do conto maravilhoso com o objetivo de descobrir a sua origem:

"Antes de responder à pergunta, de onde vem o conto maravilhoso, temos que responder à pergunta sobre o que ele representa".[87]

Com isso, Propp afirmava que o livro "Morfologia do conto maravilhoso" era somente uma parte preparatória de sua principal pesquisa. No entanto, esta parte preparatória virou a mais importante de sua obra, pois os seus trabalhos posteriores, embora válidos para os estudos de folclore, não se comparam a essa obra-prima.

Segundo Meletínski:

"Os folcloristas soviéticos P.G. Bogatirév e sobretudo V.I. Propp, trabalhando sobre o fundo da critica literária formalista do anos 20, chegaram bem perto do estruturalismo, adiantando-se nesse sentido a seus colegas bastante dotados, os teóricos da literatura."[88]

Dessa forma, podemos ver que a época em que foi escrito o artigo "Folclore como forma específica de arte" era muito importante para a formação da folclorística como uma nova ciência e para a sua separação da crítica literária, bem como das demais ciências humanas. Apesar do livro "Morfologia do conto maravilhoso" ter recebido algumas críticas

---

[86] Propp, Vladímir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Editora Forense-Universitária. Rio de Janeiro, 1984.
[87] Propp Vladímir. *Morfologia do conto maravilhoso (Morfológuia skazki.)* Moscou, 1969, p. 10-11.
[88] Meletínski, Eleazar. "Tipologia estrutural e folclore". Tradução Aurora Fornoni Bernardini. In: *Semiótica russa*. São Paulo, Perspectiva. 1979. Pag. 47.

positivas após sua publicação, o seu verdadeiro triunfo científico chegou somente trinta anos depois, quando já existiam as pesquisas estruturais e semióticas modernas.

Infelizmente, tanto o ensaio de Bogatyriov e Jakobson, quanto a obra do Propp demoraram muitos anos para chegar ao conhecimento do público soviético e as idéias formuladas neles só começaram a ser desenvolvidas pela folclorística soviética e pós-soviética depois da sua edição.

No Brasil, já foram publicadas algumas das obras mais importantes na área dos estudos folclóricos russos do século XX: "Morfologia do conto maravilhoso," de Vladímir Propp, "Os arquétipos literários," de Eleazar Meletínski[89] e "A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais, " de Mikhail Bakhtin.[90]

---

[89] Meletínski, Eleazar. *Os arquétipos literários*. Ateliê Editorial. São Paulo.1998.
[90] Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na idade Média e no renascimento: O contexto de François Rabelais*. S. Paulo, Hucitec, 1987.

Capítulo II.

1. A metodologia dos estudos de Piotr Bogatyriov e suas principais obras.

Analisaremos nesse capítulo a metodologia do Piotr Bogatyriov, um dos co-autores do ensaio "Folclore como forma específica de arte". O mérito científico de **Roman Jakobson** (1896-1982) já é reconhecido mundialmente e várias obras desse grande cientista foram traduzidas para o português:

"Roman Jakobson é uma das presenças mais contundentes do nosso cenário acadêmico e intelectual. Ainda que não tenhamos uma merecida divulgação das centenas de artigos que publicou nas mais variadas línguas do Ocidente e do tronco eslavo, temos "Lingüística e Comunicação" (São Paulo, Cultrix, 1971), um livro que, editado especialmente para o leitos brasileiro, cumpriu sua função: alterou radicalmente os currículos de cursos universitários e até mesmo do estudo da língua como fenômeno de comunicação nas escolas de formação básica (...) Jakobson encontrou no Brasil não apenas interlocutores e amigos como Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman (responsáveis igualmente pela edição do volume que reúne as palestras de Jakobson no Brasil em 1972: "Lingüística. Poética. Cinema", São Paulo, Perspectiva, 1980). Foi o mestre do nosso conceituado lingüista Joaquim Mattoso Câmara, responsável pela tradução do monumental "Fonética e Fonologia" (Rio de Janeiro, Acadêmica, 1969). Amigos e discípulos não pouparam palavras para honrar o semioticista da lingüística e da poética. Para João Alexandre Barbosa (editor de "Poética em ação" , São Paulo, Perspectiva-Edusp, 1990), Jakobson é um 'continente'; para Haroldo de Campus, é 'o poeta da lingüística'.[91]

[91] Machado, Irene. Escola de semiótica. A Experiência de Tártu-Moscou para o estudo da Cultura. Ateliê Editorial, São Paulo, 2003, pág. 12-13.

Piotr Bogatyriov[92] é conhecido pelo leitor brasileiro como autor dos ensaios "Os signos do teatro", (publicado em coletânea "Semiologia do teatro"[93]) e "O cenário, o espaço artístico e o tempo no teatro popular" (coletânea "Semiótica russa[94]"). Além disso, o próprio Jakobson descreveu as pesquisas no campo do folclore, realizadas em conjunto com Bogatyriov em "Diálogos" com sua esposa Krystina Pomorska.[95]

Sem dúvida, as obras desse grande pesquisador do folclore foram extremamente valiosas para o estudo do folclore, não somente na Rússia, mas em todo o mundo. Os ensaios apresentados nesta dissertação, bem como os trabalhos posteriores de Bogatyriov, formaram a base para o desenvolvimento da folclorística como uma ciência autônoma e transformaram o rumo dos estudos folclóricos no século XX.

O nome e sobrenome de Piotr Bogatyriov aparece transliterado nas traduções para línguas estrangeiras de várias maneiras: Petr Bogatyrev, Petr Bogatyrév, Piotr Bogatiriov. No presente trabalho, é adotada a forma *Piotr Bogatyriov*, pois ela parece ser mais correta e próxima à pronuncia russa.

Bogatyriov iniciou as suas pesquisas de campo ainda quando era estudante. Durante as férias, no verão de 1915, ele registrou vários ritos e lendas na região de Sarátov (sua cidade natal). No ano seguinte, colheu0020matérias etnográficos nas províncias de Arkhánguelsk e Moscou, realizando a tarefa da Comissão de Literatura Popular (Komíssia pó Naródnoi Sloviéstnosti), submetida à Sociedade dos Amantes das Ciências Naturais, Antropologia e Etnografia (Óbshestvo liubítelei estestvoznánia, antropológuii i etnográfii) da Universidade de Moscou. O trabalho do jovem pesquisador baseou-se na experiência prática dos etnógrafos que faziam parte da Sociedade, e na metodologia apoiada pelos estudos de Ferdinand de Saussure e das idéias do folclorista russo Dmitri Zeliénin.

---

[92] Bogatyriov, Piotr Grigórievitch (1893-1971). Etnógrafo, folclorista e crítico literário, Doutor Honoris Causa da Universidade de Karl, em Praga, e da Universidade de Ian Amos, em Bratislava. Em 1918, se formou na Faculdade de História e Filologia da Universidade de Moscou. Bogatyriov foi um dos fundadores do Círculo de Lingüística de Moscou e, junto com Roman Jakobson, organizou o Círculo Lingüístico de Praga. Foi perseguido pelo governo soviético e, posteriormente, reabilitado. Passou os últimos anos de sua vida como Professor da Faculdade de Letras da Universidade Estatal de Moscou (MGU).

[93] Bogatyrev, Petr. "Os signos do teatro". Tradução:J.Teixeira Coelho Netto. In: *Semiologia do teatro*. Perspectiva, 2003. Págs. 71-92.

[94] Bogatyrév, P.G. "O cenário, o espaço artístico e o tempo no teatro popular". Trad. Lucy Seki. In: Schnaiderman, Boris. *Semiótica russa*. Editora Perspectiva, 1979. Págs.243-248.

[95] Jakobson, R., Pomorska K. A caminho da poética. In: *Diálogos*. Editora Cultrix, São Paulo, 1985.

Bogatyriov fazia parte do Círculo Lingüístico de Moscou. Foi justamente nessa época que Jakobson encontrou um "brilhante etnógrafo e (...) amigo íntimo,"[96] Piotr Bogatyriov.

Em 1922, Bogatyriov mudou-se para Tchecoslováquia, onde passou a ser membro do Círculo Lingüístico de Praga (1926 - início dos anos 1950), cujos representantes trabalhavam na área dos estudos formais e estruturais. O Círculo reunia os pesquisadores russos e tchecos e, assim como o Círculo Lingüístico de Moscou, se baseava nas idéias de Saussure. Os representantes do Círculo Lingüístico de Praga, entre eles, Roman Jakobson, consideravam a língua um sistema de signos, que possui caráter social e funcional.

A amizade e colaboração científica entre Bogatyriov e Jakobson produziu, em 1929, o ensaio "Folclore como forma específica de arte", cuja análise e tradução apresentamos nessa dissertação.

Os membros do Círculo Lingüístico de Praga utilizavam os conceitos de **sincronia** e **diacronia,** introduzidos por Saussure, entre muitos outros. Em seu trabalho científico, Piotr Bogatyriov aplicou o método sincrônico, testando-o durante as suas enumeras expedições para a Ucrânia Subcarpática e Eslováquia Ocidental nos anos 1920-1930. Os resultados desses trabalhos foram reunidos no livro "Os atos mágicos, ritos e crenças da Ucrânia Subcarpática"[97], que foi editado em francês, em 1929.

Segundo Boris Schnaiderman:

"A presença dos elementos da vida política russa no folclore que ia se formando nos anos após a Revolução deu margem a estudos bastante aprofundados de P.Bogatyriov, mas os que tratam especificamente desse tema só puderam aparecer em tradução para o francês."[98]

Bogatyriov analisava o método sincrônico no contexto do desenvolvimento anterior da folclorística e etnografia. Ele demonstrava a sua insatisfação com as tentativas da escola mitológica de reconstruir e explicar as formas primárias dos ritos. Em um de seus trabalhos, sob o título de "Os métodos histórico e sincrônico," ele escreveu:

---

[96] Jakobson, R., Pomorska K. A caminho da poética. In: *Diálogos*. Editora Cultrix, São Paulo, 1985. Pág.14.
[97] Bogatyriov, Piotr. *Actes magiques, rites et croyances en Russie subcarpathique*. Paris, 1929.
[98] Schnaiderman, Boris. "Folclore e estudos do mito." In:*Os escombros e o mito. A cultura e o fim da União Soviética*. Editora Schwartcz. São Paulo, 1997. Pág. 150.

"Devemos atentar para vários erros metodológicos na reconstrução do significado principal do rito, cometidos pela escola mitológica comparativa e pela escola antropológica, que poderiam ser evitados com o uso do método sincrônico."[99]

O principal objetivo do uso de método sincrônico nas pesquisas do Bogatyriov era o estudo dos ritos e folclore modernos dos povos eslavos, particularmente na Ucrânia Subcarpática. Ele afirmava que o objeto de estudo, fixação e análise da folclorística devem ser fenômenos e fatos reais. Apesar disso, o cientista não ignorava o estudo histórico da cultura popular, porém, ele considerava que esse estudo só poderia ser fiel e verdadeiro se houvesse uma análise sincrônica dos fenômenos etnográficos:

"Os ritos populares, as ações mágicas e o seu significado movem-se de maneira constante, transformam-se, misturam-se entre si e crescem dependendo, ou do ambiente social, ou do caráter de certas pessoas. Os fatos precisos, analisados através do método sincrônico, com a consideração do estado atual dos ritos, permitem iluminar a sua história e, em todo caso, vão abalar as hipóteses que não são baseadas em dados reais."[100]

Bogatyriov não negava o valor do estudo histórico, ao contrário, ele ressaltava que "os dois métodos enriquecem um ao outro e tornam nossas conclusões mais precisas" e que "na área da etnografia e folclorística, sem dúvida, é possível alcançar os resultados interessantes, usando a combinação dos métodos sincrônico e diacrônico (...) O estudo diacrônico (...) ajuda a esclarecer os fatos semelhantes, abordados pelo método sincrônico."[101]

O essencial da metodologia de Bogatyriov é a compreensão de que o método sincrônico não é o objetivo das pesquisas e, muito menos, a única ferramenta de estudo possível, mas sim o ponto de partida para os estudos metodológicos e históricos:

---

[99] Bogatyriov, Piotr.O método histórico e sincrônico.("Istorítcheski miétod i sinkhrónnyi miétod"). In: As Questões teóricas da arte popular (Voprossy teórii naródnogo iskusstva) . Moscou, 1971. Págs. 172-296.
[100] Bogatyriov, Piotr. Obra citada. Pág.179.
[101] Bogatyriov, Piotr.Obra citada. Pág.170.

"Para elaborar os métodos mais precisos e achar as leis e os princípios segundo os quais o rito se transformou, é necessário começar com o método sincrônico."[102]

No entanto, Bogatyriov reconhecia que "o uso do método sincrônico, da análise sincrônica dos ritos populares, representa uma grande dificuldade" pois, "ele tem que ser usado com muita cautela."[103]

Dessa forma, as mais importantes características da metodologia de Bogatyriov é a sua "advertência contra os estudos metodológicos unilaterais e contra os perigos que aguardam os pesquisadores na reconstrução das formas rituais primordiais e na definição da sua semântica, que não perderam o seu significado atual."[104]

Em seus estudos etnográficos e folclóricos, Piotr Bogatyriov aplicava o **método funcional**: o estudo da cultura popular como um sistema, no qual cada um dos seus elementos é interpretado como parte de um todo, e as funções de um elemento são analisadas "como estruturalmente ligadas entre si."[105]

Piotr Bogatyriov desenvolveu sua teoria funcional com base nos estudos dos estruturalistas de Praga, independente da *Escola Funcional* do etnógrafo Alfred Radcliffe-Brown (1881-1955) e do antropólogo e estudioso da cultura Bronislaw Malinowski (1884-1942). O método funcional de Bogatyriov tinha como fundamento um enorme material folclórico, reunido pelo próprio pesquisador.

"Na definição do próprio conceito [da função – N. do T.] *ele partia da lingüística, embora em alguns casos o usava como 'papel' ou 'objetivo'*[106] *de um ou outro objeto da cultura popular (...)"*[107]

A lista de funções definidas por Bogatyriov era muito ampla: ele destacava as funções social, econômica, prática, mágica, religiosa, étnica, ritual, cerimonial, erótica;

---

[102] Bogatyriov, Piotr. Obra citada. Pág. 296.
[103] Bogatyriov, Piotr. Obra citada. Pág. 294, 295.
[104] Gússev, V.E. "A base metodológica da atividade científica do P.G.Bogatyriov" (Metodologuítcheskie osnovy naúchnoi diéiatelnosti P.G. Bogatyriova) In: *Piotr Grigórievitch Bogatyriov. Memórias. Documentos. Artigos. (Piotr Grigórievitch Bogatyriov. Vospomináni a. Dokumentu. Statí).* São Petersburgo, 2002. Pág. 67.
[105] Bogatyriov, Piotr.Obra citada. Pág.361.
[106] Em russo: "роль" e "назначение".
[107] Gússev, V.E. Obra citada. Pág. 69.

nacional e regional; etária, social, feminina e masculina, profissional, festiva e cotidiana. O pesquisador analisava "as relações entre essas funções, suas ligações, sua transformação e o surgimento das novas funções."[108]

Dentre elas, Bogatyriov destacava a função estética e a não-estética no rito popular. Ele estudava o processo de transformação da função mágica em função estética e vice-versa, nos ritos do século XX. Os conceitos introduzidos pelo cientista são: "a estrutura das funções", "a hierarquia das funções", "a função dominante" e "a função da estrutura das funções".

Em relação às funções dos ritos populares, Piotr Bogatyriov advertia:

"É preciso ter muito cuidado na hora de definir se um rito perdeu o significado de uma ação mágica ou manteve essa sua função."[109]

Outro ramo das pesquisas de Bogatyriov era o estudo dos significados dos objetos na cultura popular: ele distinguia a função do objeto e, portanto, não a relacionava de forma permanente a um determinado significado, pelo contrário, ele frisava que "o mesmo signo pode ter várias funções diferentes, dependendo dos signos com os quais ele se encontra", podendo até adquirir "uma outra função, às vezes, contrária."[110] Dessa forma, não somente a estrutura das funções era variável e mutável, mas também o próprio sistema dos signos.

O livro "As funções do traje nacional na Eslováquia Moraviana"[111] trata tanto do estudo da estrutura do traje nacional, como do sistema semiótico. Nele, o autor mostrou como o traje popular se tornava um signo por si só:

"O traje regional é simultaneamente um objeto e um signo ou, mais exatamente, o portador de uma estrutura de signos."[112]

---

[108] Gússev, V.E. Obra citada. Pág. 69.
[109] Bogatyriov, Piotr.Obra citada. Pág.193, 237.
[110] Bogatyriov, Piotr. Obra citada. Pág.306.
[111] Bogatyriov, Piotr. "As funções de traje na Eslováquia Moraviana" (Fúnktsii kostiuma v Morávskoi Slovákii). In: *Questões teóricas da arte popular (Voprossy teórii naródnogo iskusstva).* Moscou, 1971. Págs.297-368.
[112] Bogatyrev, Petr. "Os signos do teatro". Trad.:J.Teixeira Coelho Netto. In: *Semiologia do teatro.* Perspectiva, 2003. Págs. 71.

Bogatyriov analisou e descreveu os trajes populares rituais, festivos, cotidianos, masculinos, femininos e infantis e descobriu que formam um sistema dinâmico:

"A transformação do traje é apenas uma parte da mudança de toda a estrutura de sua existência, uma mudança que não exige que sua função anterior seja mantida, mas que surgem novas funções."[113]

A outra área da pesquisa de Bogatyriov era o teatro popular. Sobre este tema ele escreveu dois livros: "O teatro tcheco de marionetes e o teatro popular russo"[114], em 1923, e "O teatro popular dos tchecos e eslovacos"[115], em 1940. Ambos os ensaios de Bogatyriov, traduzidos para o português, são dedicados ao teatro popular: "Os signos do teatro" e "O cenário, o espaço artístico e o tempo no teatro popular". Se, no primeiro ensaio, Bogatyriov analisa os componentes teatrais como "signos dos signos"[116], o segundo trabalho representa um exemplo de aplicação do método funcional em relação às três partes obrigatórias de uma encenação: cenário, espaço artístico e tempo. No teatro popular as suas funções são diferentes das do teatro "elevado".

Em suas pesquisas, Bogatyriov combinava os métodos funcional, sincrônico, estrutural-tipológico e comparativo. Na segunda metade dos anos 1950, ele publicou várias obras, nas quais ressaltava a necessidade dos **estudos comparativos** da cultura popular.

No artigo: "A questão do estudo comparativo da literatura, arte e coreografia popular dos eslavos" [117], de 1958, Bogatyriov escreveu:

"Algumas formas da arte popular são ligadas entre si de forma natural e compõem uma só, uma única estrutura artística."[118]

---

[113] Bogatyriov, Piotr. Obra citada. Pág.355.

[114] Bogatyriov, Piotr. Teatro tcheco de marionetes e teatro russo popular (Tchechski kúkolnyi i russki naródnyi teatr). Berlim-Petrogrado, 1923.

[115] Bogatyriov, Piotr. Teatro popular dos tchecos e eslovacos (Naródnyi teatr tchíekhov e slovákov). In: *Questões teóricas da arte popular. (Voprossy teórii naródnogo iskusstva).* Moscou, 1971. Págs. 11-166.

[116] Bogatyrev, Petr. "Os signos do teatro". Trad.:J.Teixeira Coelho Netto. In: *Semiologia do teatro.* Perspectiva, 2003. Pág. 72.

[117] Bogatyriov, Piotr. Questão do estudo comparativo das artes orais, plásticas e coreográficas dos eslavos (K voprossy o sravnítelnom izutchiénii sloviésnogo, izobrazítelnogo i khoeografítcheskogo iskússtva u slavian). In: *Questões teóricas da arte popular (Voprossy teórii naródnogo iskusstva.)* Moscou, 1971. Pág.430.

Esta conclusão comprova a importância do estudo sistemático da arte popular. No mesmo artigo, Bogatyriov aconselhou outros folcloristas a não se limitarem a estudar apenas uma parte do folclore:

"É necessário ampliar o estudo comparativo de vários tipos da arte popular para todas as áreas da poesia popular, para todas as áreas da música popular, para todas as áreas das artes plásticas e coreografia."[119]

Para o desenvolvimento, na folclorística soviética, dos princípios do estudos comparativos e históricos do folclore, a *Quarta Conferência Internacional de Eslavistas*, realizada em Moscou em 1958, teve um grande significado. A Rússia foi representada por três grandes cientistas: Piotr Bogatyriov, Vladímir Propp e Víktor Jirmúnski (1891-1971). A apresentação realizada por Bogatyriov enfocava os estudos comparativos dos gêneros épicos poéticos no folclore dos povos eslavos. Além das observações sobre os meios artísticos em vários gêneros do folclore eslavo, Bogatyriov analisou a influência mútua dos diversos povos eslavos na composição dos enredos. Dessa forma, o parentesco entre os enredos das canções tchecas, polonesas e russas permitia concluir que não se tratava das canções diferentes, mas de variantes da mesma canção. A proximidade das estruturas e métodos mostrava que havia uma criação conjunta entre os povos.

Todos trabalhos analisados nesse capítulo serviram de estímulo para os folcloristas russos e deram início as pesquisas modernas na área do folclore e a uma nova metodologia: o estudo da cultura popular associado a métodos variados.

***

A maior parte dos trabalhos de Piotr Bogatyriov é dedicada aos estudos de gêneros de folclore, à criação de programas para o estudo de folclore e de manuais.

Em 1971, ano em que Piotr Bogatyriov faleceu, foi finalmente publicada a coletânea que reunia as suas obras mais importantes, sob o título de "Questões teóricas da arte

---

[118] Bogatyriov, Piotr. Obra citada. Pág.430.
[119] Bogatyriov, Piotr.Obra citada. Pág.430.

popular". Infelizmente, isso só ocorreu após sua morte. A partir desta edição, o estudo e o uso da metodologia sugerida por Bogatyriov tornou-se uma parte necessária e obrigatória de todos os trabalhos no campo de pesquisas folclóricas realizadas na Rússia.

Um ano depois da morte de Bogatyriov, o Departamento do Folclore do Instituto de Teatro, Música e Cinema de Leningrado organizou as primeiras "Leituras em memória de Piotr Bogatyriov"[120] realizadas anualmente, durante oito anos (pela última vez em 1980). Nelas, reuniam-se folcloristas, teatrólogos e etnógrafos da União Soviética e de alguns países da Europa Ocidental. As leituras em memória a Bogatyriov foram um dos eventos de maior prestígio no cenário científico soviético dos anos oitenta. Elas abrangiam uma ampla área de pesquisas, relacionada, diretamente ou não, à herança de Piotr Bogatyriov.

Em 1993, ano em que Bogatyriov completaria seu centésimo aniversário, essa tradição foi ressuscitada. Como resultado das leituras, realizadas nos anos noventa, foi lançado o livro "Piotr Grigórievitch Bogatyriov. Memórias. Documentos. Artigos"[121] em 2002. A primeira parte do livro é dedicada às memórias de seus amigos e colaboradores. A segunda parte consiste em estudos baseados na análise de algumas das obras de Bogatyriov. No presente trabalho, utilizei-me de dois artigos publicados nesse volume: "A base metodológica da atividade cientifica de P.G.Bogatyriov" de V.Ie.Gússev e "As observações sobre o ensaio de P.Bogatyriov e R.Jakobson 'Die Folclore als eine besondere Form des Schaffens' " da pesquisadora israelense Heda Jason. Esses trabalhos esclarecem os conceitos da metodologia de Bogatyriov na área dos estudos de folclore, que teve seu início no ensaio "Folclore como forma específica de arte" e foi desenvolvida nos seus trabalhos posteriores. A terceira parte do livro "Piotr Grigórievitch Bogatyriov. Memórias. Documentos. Artigos" contém as pesquisas dos folcloristas russos modernos, inspirados na obra e na metodologia de Bogatyriov.

---

[120] Em russo: Чтения памяти П.Г.Богатырева.
[121] Piotr Grigórievitch Bogatyriov. Memórias. Documentos. Artigos. (Piotr Grigórievitch Bogatyriov. Vospominánia. Dokumentu. Statí). São Petersburgo, 2002.

2.1 Análise do ensaio de Piotr Bogatyriov e Roman Jakobson "Folclore como forma específica de arte."

Como já mencionamos, o ensaio "Folclore como forma específica de arte" foi editado durante a estada de Bogatyriov e Jakobson em Praga, em 1929, no idioma alemão, sob o título de "Die Folclore als eine besondere Form des Schaffens",[122] devido à impossibilidade de publicá-lo na União Soviética. Infelizmente, o artigo só foi traduzido para o russo muitos anos depois pelo tradutor Boris Oguibiénin, quando o nome e os méritos científicos de Piotr Bogatyriov foram completamente reabilitados. Esta tradução foi revisada por Bogatyriov durante a preparação do livro "Questões teóricas da arte popular"[123] do qual partimos para realizar as citações do presente capítulo.

Apesar de não existir, até o presente momento, uma tradução do ensaio para o português, isso não impediu que os pesquisadores brasileiros o conhecessem. Boris Schnaiderman, no prefácio à edição brasileira do livro de Vladímir Propp "Morfologia do conto maravilhoso", menciona o trabalho da Gilda de Mello e Souza "O tupi e o alaúde – Uma interpretação de Macunaíma." Nele, a autora afirma que Haroldo de Campos, em seu livro "Morfologia de Macunaíma",[124] "acabou reduzindo um fato admirável da parole à banalidade da langue" [125]. Citando esse trecho, Boris Schnaiderman lembra que existe uma "formulação notável de Jakobson e Bogatiriév sobre o assunto, num trabalho de 1929" mas que "o nome do segundo, o grande folclorista Piotr Bogatiriév, é omitido pela autora".[126]

O principal objetivo do ensaio de Piotr Bogatyriov e Roman Jakobson já é declarado no próprio titulo que alude às especificidades do folclore enquanto uma área científica. Além disso, no título, o **folclore** está definido como o objeto central dos estudos da nova ciência.

---

[122] Bogatyriov,P., Jakobson, R. "Die Folclore als eine besondere Form des Schaffens" Donum Natslicum Schrijnen. Untrecht, 1929

[123] Bogatyriov, Piotr. *Questões teóricas da arte popular (Voprossy teórii naródnogo iskusstva).* Moscou, 1971. Págs. 369-384.

[124] Campos, Haroldo de. *Morfologia de Macunaíma.* Perspectiva. São Paulo, 1973.

[125] Mello e Souza, Gilda de. *O tupi e o alaúde –Uma interpretação de Macunaíma.* Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1979, p.50.

[126] Schnaiderman, Boris. "Prefacio à edição brasileira" In: Propp, Vladímir. *Morfologia do conto maravilhoso.* Editora Forense-Universitária. São Paulo, 1984. Pág. 8.

O ensaio foi escrito em um período muito significativo tanto para a folclorística russa, quanto para os estudos na área de ciências humanas em geral. Como já havíamos visto, embora os estudos de folclore na Rússia, no começo do século XX, estivessem avançados, com muitos pesquisadores escrevendo livros e artigos sobre a cultura popular, sua origem e o lugar dessa nova ciência, ainda faltava um método de estudo, que resumisse tudo que fora escrito anteriormente e que finalmente diferenciasse folclore e literatura. Os estudos do folclore realmente precisavam de um sistema metodológico bem desenvolvido:

"A transferência dos métodos e conceitos, criados na análise do material literário e histórico, muitas vezes causava dano à análise das formas artísticas do folclore".[127]

Vladímir Propp descrevia a situação na folclorística da primeira metade do século XX da seguinte forma:

"Aos poucos, começamos a perceber, que a solução de muitos fenômenos mais variados da cultura espiritual se encontra no folclore. Entretanto, a própria folclorística até agora não definiu seus limites, suas tarefas, a especificidade do seu material e de si mesma enquanto uma ciência (...) Determinar o objeto e a essência de nossa ciência, determinar o seu lugar entre as outras ciências intermitentes, determinar o específico do seu material tornou-se uma necessidade".[128]

A falta de uma metodologia de estudos representava um problema não somente para a Rússia, mas também para o Brasil, onde nos anos trinta do século XX, a folclorística fora "atraída para filologia e literatura"[129] e os folcloristas preferiam escolher a "pesquisa de campo", dedicando-se à coleta das obras folclóricas vivas.

A obra de Jakobson e Bogatyriov obteve grande repercussão nos estudos de folclore em todo o mundo. Até nossos dias este trabalho é muito citado nas pesquisas folcloristas, sendo considerado um dos mais importantes para a formação da folclorística e de uma abordagem própria para a criação coletiva, tudo isso apesar de já terem se passado

---

[127] Bogatyriov, Piotr, Obra citada. Pag.380.
[128] Propp, Vladímir.O específico do folclore (Spetsífika folklora). In: *Poética do folclore (Poétika folklora)*. Labirint, Moscou, 1998. Pág. 155.
[129] Edison Carneiro. *A sabedoria popular*. Rio de Janeiro, 1957, pg.177

mais de 70 anos desde o momento em que esse artigo foi escrito. Por isso, muitas conclusões dos autores, que, na época, eram inovadores, hoje em dia podem parecer óbvias, pois os métodos e as idéias sugeridos pelos pesquisadores em 1929 entraram, de forma natural, nos estudos contemporâneos de folclore.

É claro que "Folclore como forma específica de arte" sofreu várias críticas, mas isso não diminui, de forma alguma, o valor científico deste trabalho, pelo contrário, prova que o interesse por resultados desse estudo no mundo científico é muito intenso e que ele continua sendo avaliado como um dos principais na área da folclorística.

I. O folclore e a sua evolução

Antes de começarmos a analisar o ensaio de Bogatyriov e Jakobson, precisamos definir o conceito do **folclore** com maior precisão do que anteriormente. Conforme já havíamos mencionado, o termo pode ser entendido de duas formas: como a arte da palavra (que inclui lendas, canções, contos e obras épicas, entre outras) e folclore que reúne toda a produção artística coletiva do povo: musica (canções e melodias), literatura popular, teatro (dramas, comédias, teatro de marionetes e etc.), dança, pintura e outros tipos de arte decorativa. Folclorística tende a compreender o folclore apenas como a arte da palavra, deixando as outras áreas para a etnografia e antropologia. Dessa forma, cada ciência que estuda o folclore, analisa apenas alguns fenômenos da cultura popular. No entanto, sua integridade não pode ser ignorada. Assim, um filólogo que estuda uma obra da literatura popular tem que considerar os elementos visuais e musicais que a acompanham.

Na analise da historia de folclore, torna-se claro que aparecimento da escrita é o momento-chave para a cultura popular pois, a partir dele, começou uma nova época. O historiador medievalista, Paul Zumthor, propõe a seguinte seqüência da evolução do folclore (na terminologia do autor, a "oralidade"):[130]

1) *Oralidade primária*: é uma situação quando não existe o contato entre a oralidade e escrita.
2) *Oralidade mista*: a escrita aparece e começa a influenciar o folclore, mas essa influência ainda é bastante fraca.
3) *Oralidade secundária*: a escrita influencia a oralidade, tratando-se de uma sociedade letrada.
4) *Oralidade mecanicamente mediatizada*: a oralidade passa para um outro nível, pois ela começa a interagir com os meios de comunicação em massa (publicação de livros, rádio, cinema, televisão, internet e etc).

Nesse esquema, o quarto item (oralidade mecanicamente mediatizada) representa um período relativamente recente, que ainda não era concebido na época, quando foi escrito

[130] Zumthor, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997. Pág.37.

o ensaio de Bogatyriov e Jakobson. Portanto, para os autores, o folclore encontrava-se no fim da sua existência e, não por acaso, Piotr Bogatyriov viajava em busca de obras populares "ainda vivas" nas aldeias mais remotas da Ucrânia Subcarpática.

Os primeiros três itens se referem à interação entre dois universos: a oralidade e a escrita. O principal objetivo do ensaio de Bogatyriov e Jakobson é a distinção desses dois conceitos, já que os autores analisam todos os pontos que ajudam a traçar uma fronteira entre eles. No entanto, os pesquisadores destacam as obras que se encontram neste limite, mencionando as obras da literatura medieval, que possuem tanto características de obras folclóricas, quanto de obras literárias. A existência dessas obras limítrofes é explicada pelos autores da seguinte forma:

"Entre quaisquer duas áreas vizinhas da cultura, sempre existem zonas fronteiriças e intermitentes." [131]

Essa afirmação levou Heda Jason a dividir em quatro tipos as obras da literatura oral e escrita.[132] Essa definição nos parece valiosa, pois ajuda a perceber quão intensa é a interação entre o folclore e a escrita.

Jason utiliza três critérios para distinguir os tipos da literatura oral e escrita: o primeiro deles é o meio de expressão (oral ou escrito); o segundo, o estatuto cultural das obras; o terceiro, o estatuto profissional dos criadores e intérpretes da obra. À partir disso, a cientista destaca os seguintes grupos:

1. *Literatura popular oral* possui estatuto cultural periférico, é criada e transmitida oralmente por semi-profissionais, e não profissionais (por exemplo, contos populares, poesia épica curta, piadas, ditados e adivinhações).
2. *Literatura erudita/culta oral* possui estatuto cultural intermediário ou central, é criada e interpretada de forma oral por profissionais (por exemplo, mitos, hinos, canções de xamãs e outros textos religiosos, fórmulas mágicas e as obras épicas).

[131] Obra citada. Pág.382
[132] Obra citada. Pág.159.

3. *Literatura popular escrita* possui estatuto cultural periférico, é criada por profissionais e semi-profissionais de forma escrita. Há dois tipos de literatura popular escrita: a literatura recreativa (assim como literatura de cordel, literatura trivial (*Trivialliterature*), novelas policiais e best-sellers) e a literatura educativa (que educa e ensina; assim foram, no passado, os almanaques populares e sermões; hoje se referem à ela os manuais, a popularização da ciência, os livros de culinária, de astrologia, entre outros.)
4. *A literatura erudita escrita:* trata-se de obras clássicas que, normalmente, possuem o estatuto cultural intermediário, seus autores são mestres, mas raramente podem usar a sua habilidade como meio de sobrevivência. Em outras palavras, no melhor dos casos, eles são semi-profissionais (os exemplos desse gênero são Sófocles, Dante, Cervantes, Púchkin, Goethe).[133]

Analisados do ponto de vista do esquema de Zumthor, os dois primeiros tipos, na verdade, formam um só, pois se referem à oralidade primária, quando a escrita ainda não existia.

O terceiro tipo, a literatura popular escrita, obviamente, é o tipo fronteiriço, que apareceu com o surgimento da escrita e sob a influência da cultura urbana e, portanto, mistura as características tanto do folclore, quanto da escrita. As obras que pertencem a esse tipo têm, como origem, a oralidade secundária, e passaram a ser divulgadas através de meios mecânicos. Elas fazem parte do fenômeno que hoje chamamos de cultura de massas. Apesar de terem, na maioria dos casos, um autor individual e não coletivo, elas estão sujeitas a uma censura dos consumidores, por serem uma produção para mercado, e possuem regras muito estritas e quantidade limitada de temas. Bogatyriov e Jakobson não analisaram esse fenômeno no seu ensaio, apenas apontaram a sua existência (eles usaram, como exemplo, obras da literatura medieval, consideradas em "*zonas fronteiriças e intermitentes*").

Dessa forma, o tema central do ensaio é a distinção entre a literatura popular oral e a literatura erudita escrita, tendo em vista que existe, entre elas, uma zona fronteiriça: a literatura popular escrita

[133] Obra citada. Págs.159-160.

II. *Langue* e *parole*

Langue e *parole* como termos lingüísticos empregados em relação ao folclore e à literatura.

Os dois termos centrais com os quais Bogatyriov e Jakobson trabalham no seu ensaio são *langue* e *parole*. Esses conceitos foram sugeridos pelo teórico suíço, considerado o "pai" do formalismo e estruturalismo russo, Ferdinand de Saussure, em 1916, no livro "*Cours de linguistique*" [134].

O termo *parole* é entendido como um ato individual da linguagem, e o termo *langue*, como um "conjunto dos hábitos lingüísticos que permitem a uma pessoa compreender e fazer-se compreender".[135]

Bogatyriov e Jakobson dão a seguinte definição para esses conceitos:

"Nesse sistema tradicional interpessoal, um ou outro falante pode introduzir as mudanças individuais que, entretanto, podem ser interpretadas somente como um desvio individual da "langue" e somente em comparação com este último."[136]

Langue, a língua, a linguagem, é entendida como um segmento constante no qual as mudanças só acontecem "como resultado de uma certa socialização e generalização dos erros individuais na linguagem (...) ou deformações estéticas da língua. As mudanças lingüísticas podem surgir também (...) como a conseqüência inevitável das alterações que já aconteceram na língua e realizam-se diretamente na "*langue*."[137]

Os autores comparam os termos lingüísticos com a realidade da literatura oral (folclore) e literatura erudita escrita. Aquela, em comparação com esta escrita, é constante, ou seja, as obras folclóricas são resultados de muitas repetições, muitas variações que têm de ser aprovadas pelo coletivo, pela censura do auditório. Só a partir do momento da aprovação, a obra se torna realmente folclórica.

---

[134] Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. Editora Cultrix, São Paulo, 2002.
[135] Saussure, Ferdinand de.Obra citada. Pág.92.
[136] Obra citada. Pág. 370
[137] Obra citada. Pág. 370

Segundo as leis da cultura popular, a obra não possui autoria de uma única pessoa, pois o seu autor é o próprio coletivo dentro do qual ela existe. Dessa forma, a literatura oral pode ser comparada com a *langue*, na teoria de Saussure. Pode-se "falar em 'nascimento' de uma nova formação de linguagem como tal, só à partir do momento quando ela se torna um fato social ou quando o coletivo lingüístico já a assimilou."[138] O mesmo processo acontece com a obra folclórica. A literatura erudita escrita, na forma que ela existe hoje, pelo contrário, é individual, todas as mudanças que o autor queira realizar nela não precisam ser aprovadas publicamente, por isso, ela pode ser comparada à *parole*, o ato individual.

Langue /parole e folclore: tradição/improvisação e obra folclórica/suas variantes

Bogatyriov e Jakobson utilizam os termos *langue* e *parole* não apenas em relação a folclore e literatura, mas também no tocante à existência do folclore. Os autores concluem que há uma correlação semelhante entre:

- *Tradição e improvisação.* Assim como na língua e na fala individual, que, na lingüística, são vistas como *langue* e *parole*, a tradição cultural e a improvisação individual, respectivamente, são analisadas por Bogatyriov e Jakobson como semelhantes a *langue* e *parole* no âmbito de folclore. O tradicionalismo das obras da cultura popular é uma das principais características do folclore, é o seu elemento conservador. Dessa forma, a tradição no folclore corresponde a *langue*, enquanto a improvisação (que na cultura popular consiste em algumas variações de enredo ou de meios poéticos, sem contudo, alterar as principais estruturas) corresponde à *parole*. Só depois de ser aprovado pela censura do coletivo, o fato da *parole* torna-se o fato da *langue*.

[138] Obra citada. Pág.370

- *A obra e suas variantes.* Devido ao fato da obra oral existir em suas variantes, Bogatyriov e Jakobson mostram como esses variantes formam o nível da *parole*:

"No folclore, a correlação entre uma obra artística de um lado, e a sua objetivação, ou seja, as assim chamadas variantes dessa obra, na sua interpretação por várias pessoas, de outro, é completamente analógica à correlação entre a langue e parole. Assim como a "langue", a obra folclórica é interpessoal e existe somente em potencial, é somente um conjunto de certas normas e impulsos, uma trama da atual tradição, que os intérpretes decoram com desenhos de arte individual, da mesma forma que atuam os produtores da parole em relação à langue. O quanto essas neo-formações na língua (e igualmente no folclore) correspondem às exigências do coletivo e antecipam a evolução natural da langue (e como conseqüência do folclore), tanto elas se socializam e tornam-se os fatos da langue (e como conseqüência, os elementos da obra folclórica)".[139]

No entanto, a comparação entre os conceitos obra/variantes e *langue/parole* deve ser efetuada com muito cuidado, pois, segundo Heda Jason:

"O texto no qual foi alterado um dos elementos do arquétipo é uma variante não sincrônica, posterior(...) Na lingüística, langue e parole são subentendidos como os que existem de maneira sincrônica; na folclorística, o arquétipo e suas variantes são subentendidos como existentes de maneira diacrônica".[140]

A justeza desse raciocínio pode ser confirmada através do estudo diacrônico (histórico) das obras folclóricas, que Piotr Bogatyriov, assim como todos os outros folcloristas, realizaram ao longo do século XX. Como lembramos, a metodologia de Bogatyriov subentendia a combinação dos métodos sincrônico e diacrônico. Na época quanto foi escrito o ensaio analisado, a necessidade de combinação dos dois métodos ainda não se tornara óbvia, o que resultou na imprecisão detectada por Heda Jason. Os termos

[139] Obra citada. Pág.374.
[140] Obra citada. Pág. 161.

langue e *parole*, ao passarem para a área dos estudos folclóricos, deixam de ser os conceitos lingüísticos e, portanto, seguem as leis da folclorística.

III. A gênese da obra folclórica

Quando Bogatyriov e Jakobson escreveram seu ensaio, havia um conceito muito difundido, afirmando que as obras da literatura oral foram criadas pelas classes elevadas e depois "desceram" para as classes baixas, onde permaneceram até os tempos modernos. Essa teoria foi criada pelo etnógrafo, folclorista e crítico literário alemão Hans Naumann (1886-1951), cujas idéias eram empregadas por Bogatyriov e Jakobson. Em seu livro "Grundzuge der deutschen Volkskunde" (Leipzig, 1922), Naumann destacava, na cultura popular alemã, os traços oriundos da antiguidade e os que, posteriormente, foram emprestados das classes elevadas da sociedade: *gesunkenes Kulturgut*. Esse termo pode ser traduzido como "os bens culturais reduzidos": *gesunkenes* (particípio passado do verbo "afundar", ou seja, "afundado") e *Kultur+gut* ("cultural" + "patrimônio").

A afirmação de Naumann sobre a influência da cultura urbana e das altas classes na cultura "primitiva" dos camponeses parece ser justa. Como um exemplo dessa influência, Naumann mostra o fato de que, no século XIX, os camponeses copiavam os trajes dos nobres, ou seja, os bens culturais da alta classe desciam para a classe baixa. No entanto, a conclusão do autor de que o povo não produz mas apenas reproduz é bastante polêmica.

Bogatyriov e Jakobson citam a teoria de Naumann, criticando as idéias dos românticos em relação ao folclore como uma arte coletiva:

"Antes de tudo, os românticos subestimaram a originalidade genética e a peculiaridade do folclore; somente as obras das gerações posteriores de pesquisadores mostraram o quão importante é, no folclore, o papel de um fenômeno que, na etnografia moderna alemã, é chamado de 'bens culturais reduzidos' ('gesunkenes Kulturgut')".[141]

Dessa forma, os autores concordam com "a origem não-folclórica"[142] das obras da cultura popular e chegam à conclusão de que a sua gênese através de "*gesunkenes Kulturgut*" ocupa um lugar determinante.

---

[141] Obra citada. Pág.379.
[142] Obra citada. Pág.377.

Segundo Bogatyriov e Jakobson, o conceito da escola de Naumann de que o povo não produz, mas reproduz, não limita o papel do coletivo no folclore, pois a reprodução não pode ser considerada como passiva, ela também é um ato artístico.

"A transformação da obra que pertence à assim chamada arte monumental, na assim chamada arte primitiva também é um ato de criação. O método artístico aparece aqui tanto na escolha da obra emprestada, quanto na sua adaptação às habilidades estranhas".[143]

A teoria de Bogatyriov e Jakobson sobre a origem não-folclórica das obras populares, obviamente, pode ser aceita apenas parcialmente. Algumas formas da cultura popular têm sua gênese de fato, na *"gesunkenes Kulturgut"*, como, por exemplo, a tradição de colocar e decorar a árvore de Natal, sobre a qual Bogatyriov escreve em seu ensaio "Os fatos etnográficos ativos coletivos, passivos coletivos, produtivos e não produtivos", ou o costume dos camponeses alemães de copiar os trajeis da alta sociedade. Entretanto, isso só é válido para alguns dos fenômenos folclóricos, sendo que a maior parte das obras folclóricas, sem dúvida, tem como sua origem uma **produção coletiva popular**.

A outra afirmação polêmica de Bogatyriov e Jakobson está relacionada à aplicação do método **sincrônico** (posteriormente chamado de método estrutural-tipológico): eles defendem que as origens origens das obras populares não deveria ser o objetivo das pesquisas folclóricas:

"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"[144].

Vale ressaltar, contudo, que a origem das obras populares não deve ser levada para fora dos limites dos estudos do folclore, ao contrário, trata-se de um dos temas mais significativos e interessantes das pesquisas modernas que, como observamos, combinam os

---

[143] Obra citada. Pág 377.
[144] Obra citada. Pág 377.

estudos sincrônicos e diacrônicos. Para exemplificar, podemos lembrar das obras de Eleazar Meletínski, que têm como um dos temas principais, a busca da gênese, não apenas dos mitos antigos, mas também dos modernos. No livro "Os arquétipos literários"[145] ele relaciona a origem dos arquétipos mitológicos e literários com o subconsciente coletivo; em um outro estudo intitulado "Mito e o século XX" Meletínski mostra como os mitos antigos atuam na literatura e na cultura moderna:

"...os mitos antigos que surgiram, de fato, antes da separação da personalidade individual do socium (podemos chamá-los, de maneira condicional, de "pré-pessoais") são usados para descrever a situação de um indivíduo solitário, abandonado, vítima do isolamento social na sociedade do século XX."[146]

Nessa sentença de Meletínski há dois momentos muito importantes: o primeiro deles é afirmação de que os mitos (assim como todo o folclore) representam uma criação coletiva e têm, como sua origem, os tempos de sincretismo; o segundo é que, na literatura erudita, os mitos adquirem um caráter individual. Essa conclusão nos ajudará a analisar o problema central do ensaio de Bogatyriov e Jakobson que consiste em definir o limite entre a literatura erudita e a literatura popular, bem como suas zonas intermitentes.

---

[145] Meletínski, Eleazar. *Os arquétipos literários*. Ateliê Editorial. São Paulo, 1998.
[146] Meletínski, Eleazar. "Mito e o século XX" (Mif i XX viék). In: http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm

IV. A delimitação entre literatura e folclore

A questão dos limites entre literatura e folclore é uma das mais complexas e importantes a ser analisada. À 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 começa outra.

Bogatyriov e Jakobson traçam estes limites (ou, mais precisamente, a fronteira entre a literatura erudita escrita e literatura popular oral) analisando as principais características de ambas, destacadas em seguida:

1. A censura do coletivo no folclore.

A diferença essencial entre o folclore e a literatura, segundo Jakobson e Bogatyriov, é o fato de que uma obra folclórica deve ser aprovada pelo coletivo, ou seja, passar pela "censura do auditório". Apenas essa aprovação coletiva faz com que as alterações e variações feitas pelos intérpretes se tornem partes do folclore. Mas, se a obra folclórica ou alguma de suas partes, for coletivamente rejeitada, isso levará a sua morte ou transformação:

"... suponhamos que o coletivo exija que o desfecho seja dado desde o princípio e nós veremos que toda a obra folclórica obedecerá inevitavelmente" [147].

Os autores dão como exemplo a famosa novela "A morte de Ivan Ilitch" de Liev Tolstói. Obviamente, ele pertence à literatura erudita escrita, na qual o autor é o "dono" de sua obra. Como lembramos, na novela, o desfecho é dado no início e só depois Tolstói conta a história de Ivan Ilitch. Isso aconteceu somente porque o autor quis criar a sua novela dessa maneira, e não porque isso foi exigido coletivamente.

Tais exigências, na literatura popular, são muito severas:

[147] Obra citada. Pág.371

"... No folclore são mantidas somente aquelas formas que se tornaram, funcionalmente, úteis para esse coletivo (...) Assim que uma forma perde a sua função, ela morre".[148]

A obra literária, ao contrário, não necessita dessa aprovação, ela pode **contradizer** o gosto público. A literatura universal exemplifica isso.

Iuri Tyniánov criou sua teoria da evolução das formas literárias (como uma alternação entre a automatização e renovação dos princípios artísticos) com base no fato de que quando um fenômeno literário se torna uma norma, imediatamente surge um outro, contraditório a ele. Segundo Tyniánov[149], o esquema de evolução das formas literárias pode ser dividido em três etapas:

1) Existe um princípio, que ocupa a posição central (por exemplo, entre os gêneros literários de uma determinada época), ou seja, ele já está "automatizado": por exemplo, o romance, cuja característica mais importante, segundo o autor, é a sua extensão. Como uma reação ao domínio do romance enquanto gênero, surge o princípio construtivo contrário, por exemplo, um gênero literário de volume menor, o conto (isto, de fato, aconteceu na literatura russa no final do século XIX e início de século XX).
2) O novo princípio construtivo é aplicado ativamente.
3) Ele se expande para uma maior quantidade de fenômenos (muitos escritores criam suas obras em forma de contos).
4) O princípio literário é automatizado, gerando os princípios construtivos contrários.

Tal fenômeno seria impossível ao falarmos de folclore. Uma obra que contradiz a tradição não pode ser aprovada pela censura coletiva e, conseqüentemente, não pode existir.

---

[148] Obra citada. Pág 372.
[149] Tyniánov, Iuri. "Fato literário" (Literatúrnyi fakt). In: *Poetica. História da literatura. Cinema (Poétika. Istória literatury. Kino).* Moscou, 1977, págs. 255-270.

"(...) A existência da obra folclórica pressupõe um grupo que a adote e a autorize".[150]

Além disso, uma obra literária, por ser escrita, não morre imediatamente após o esquecimento coletivo, ela pode passar muitos anos ou até séculos esquecida para depois retornar, ou então, ela pode passar de um coletivo para outro, ou de um tempo para outro sem sofrer mudanças significativas, como no caso do poeta francês Lautreamonte (1846-1870), rejeitado pelos seus contemporâneos e reabilitado após a sua morte. A história da literatura está repleta destas ocorrencias. Na União Soviética existia até a expressão "escrever para gaveta,"[151] : os escritores e poetas sabiam que as suas obras não seriam publicadas e as guardavam na gaveta da escrivaninha, na esperança de uma possível futura publicação.

Na literatura oral, a negação, por parte do coletivo, de uma obra leva à sua transformação ou até à morte, ou seja, ao seu desaparecimento:

"Suponhamos que um membro de um certo coletivo criou algo individual. Se essa obra oral criada pelo indivíduo, por alguma razão se tornar inaceitável para o coletivo, se os outros membros do coletivo não a assimilam, ela é condenada à morte".[152]

Esse conceito, destacado por Bogatyriov e Jakobson, é um dos mais utilizados pelos folcloristas para traçar a diferença principal entre a literatura oral e a literatura erudita escrita.

2. A obra e o seu "mercado".

Além dos termos lingüísticos *langue* e *parole*, Bogatyriov e Jakobson usam em seu ensaio alguns outros pertencentes à área comercial: "produtor" e "consumidor" do folclore,

---

[150] Obra citada. Pág 372.
[151] Em russo: «писать в стол».
[152] Obra citada. Pág. 370.

"produção sob encomenda"[153] e "produção para mercado"[154]. Tal emprego dos termos de outra área prenunciava a época de estudos interdisciplinares, que estava prestes a começar.

No que se refere aos termos "produção sob encomenda" e "produção para mercado", eles foram empregados como um brilhante exemplo de distinção do oral e escrito: a literatura oral pode ser comparada com a "sob encomenda", enquanto a literatura escrita é produzida "para mercado":

"A relação entre a literatura e seu consumidor encontra uma semelhança na área da economia, na assim chamada "produção para mercado", enquanto o folclore se aproxima da "produção sob encomenda."[155]

O uso desses termos torna-se ainda mais preciso se lembrarmos novamente do conceito de "oralidade mecanicamente mediatizada". Bogatyriov e Jakobson falavam de "produção sob encomenda" ainda se referindo a literatura oral. Entretanto, a história do século XX justificou tanto o uso da palavra "produção", quanto o dos termos econômicos "sob encomenda" e "produção para mercado", pois a literatura popular escrita, de fato, virou uma produção em massa, e muito lucrativa. É a demanda dos consumidores (mais um termo econômico muito oportuno) que determina se uma obra da literatura de massas vai ser bem vendida e até se tornará um *best-seller*, ou se será esquecida. É a demanda que pré-determina o surgimento de um novo gênero de cultura de massas ou a sua transformação. Lembraremos, mais uma vez, da telenovela: os primeiros rádio- e, depois, tele-novelas, continham um gênero só (por exemplo, uma novela policial ou romântica). As telenovelas modernas combinam muitos gêneros para atender a demanda do público feminino e masculino, de várias faixas etárias e interesses.

Jerusa Pires Ferreira utiliza os conceitos de "censura do coletivo" e de "produção sob encomenda" (termo que também pode ser traduzido como "produção sob demanda"), estabelecidos por Bogatyriov e Jakobson, em relação às obras da literatura popular brasileira:

"Estudando a cultura popular russa, juntamente com Piotr Bogatyrév no começo do século XX, em Moscou, fala-nos Roman Jakobson (...) de uma espécie de reconhecimento

---

[153] Em russo: производство на заказ.
[154] Em russo: производство на сбыт.
[155] Obra citada. Pág.375.

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... "[156]

O exemplo dos livros da literatura popular do Brasil é muito interessante, pois essas edições se referem à literatura popular escrita que nós destacamos como uma zona fronteiriça. Segundo a autora, a demanda do coletivo, que é uma das principais características do folclore, é mantida 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. *Essai de poétique médiévale.* Paris. Seuil, 1973), *em seus estudos de poética medieval, e como procuro mostrar em meu livro Cavalaria em Cordel*[157]*(...) 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.* "[158]

Dessa forma, a demanda do coletivo ou do público-leitor, como no caso da literatura popular escrita, assim como a censura prévia (ou o meta-conhecimento), representam o elemento conservador. Esse elemento mantém as tradições nos gêneros já existentes e é responsável pelo surgimento dos novos gêneros. O tradicionalismo da cultura popular (e da cultura de massas) faz com que o seu repertório tenha os limites bem definidos.

---

[156] Pires Ferreira, Jerusa. Os livros de sonhos – texto e imagem. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 10, n. 22, jul./dez. 2004, p. 222.
[157] Pires Ferreira, Jerusa. *Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas*. São Paulo : Hucitec, 1993.
[158] Os livros de sonhos – texto e imagem. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 10, n. 22, jul./dez. 2004, p. 222.

3. A quantidade de temas.

Utilizando a comparação da literatura oral com a *langue*, Bogtyriov e Jakobson afirmavam que o folclore obedece à regras severas e tem uma quantidade limitada de temas e motivos. A literatura escrita (*parole*), pelo contrário, possui um conteúdo bem mais rico:

"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 para 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. À essas afirmações da lingüística 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."[159]

Essa afirmação parece ser justa, pois os autores se referem ao livro de Vladímir Propp "Morfologia do conto maravilhoso", que foi escrito quase que simultaneamente com o ensaio analisado no presente trabalho. O principal tema desse livro é justamente a divisão dos contos populares segundo as funções dos seus personagens. Propp determinava uma função da seguinte forma:

"Por função, compreende-se o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista da sua importância para o desenrolar de ação."[160]

Seria muito mais difícil de definir os tipos constantes de personagens e as suas funções na literatura erudita escrita, pois ela possui a capacidade incrível de transformar-se. Nas obras que pertencem à oralidade mecanicamente mediatizada, a quantidade de temas, enredos e personagens típicos também é reduzida. Assim, na novela policial sempre há um crime que deve ser descoberto, portanto estão presentes as figuras de criminoso

---

[159] Obra citada. Pág 381.
[160] Propp, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso.* Rio de Janeiro, Forense – Universitária, 1984. Pág. 26.

(criminosos) e detetive (detetives). Nos romances românticos (também chamados de romances femininos) também existem regras bem definidas:

"É um livrinho de bolso, o melhor volume 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 realizada pela heroína, os acontecimentos se desenvolvem no fundo pacífico e cotidiano, sendo que é proibido mostrar a violência, guerras, roubos e outros momentos negativos, em último caso, é possível descrever uma catástrofe natural, por exemplo, uma inundação. Não é recomendado que o herói seja alcoólatra, mendigo ou viciado em drogas, enquanto que a heroína deve ser, naturalmente, uma beldade, inteligente e é desejável que ela seja virgem (...)"[161]

A estrutura do romance feminino é composta por determinadas fórmulas que são baseadas na tradução cultural, à qual pertence esse romance. As fórmulas correspondem às expectativas dos leitores, repetindo os arquétipos mais comuns. É possível distinguir, no romance feminino, as funções dos personagens e os enredos típicos (o mesmo fenômeno observado por Propp nos contos maravilhosos). Por exemplo:

"Para o romance rosa [trata-se do romance feminino – E.V.], na maioria dos casos, é arquetípico o conto sobre a Gata Borralheira, com todas as suas aventuras."[162]

Normalmente, o romance feminino possui três personagens obrigatórios: a Heroína, o Herói e a Outra Mulher, que se refere a figura madrasta do conto "A gata borralheira". A Heroína concorre com a Outra Mulher para conquistar o Herói. No começo, ela é apresentada como mais fraca em comparação com a sua concorrente, mas no fim ela sempre consegue vencer. Os três personagens formam um círculo amoroso que se encontra no centro de todos os romances femininos.

---

[161] Vainchtein, Olga. "Os romances femininos russos: de caderno de meninas até o melodrama criminal" (Rossíiskie dámskie romány: ot diévithcikh tetrádei do kriminálnoi melodrámy) . In: http://www.ruthenia.ru/folklore/veinstein1.htm

[162] Vainchtein, Olga. O romance rosa como uma maquina de desejos (Rozovyi roman kak mashina jelani) In: Nóvoie literatúmoie obozriénie. № 22. Moscou, 1996. Pág. 303.

Assim, a análise das funções dos personagens, sugerida por Propp, pode ser perfeitamente aplicada aos gêneros da literatura de massas. Citando Propp:

"O método de estudo dos gêneros narrativos, baseado nas funções dos personagens, pode se revelar eficaz não somente no caso dos contos de magia, mas também em contos de outro tipo, e talvez até no estudo de obras de caráter narrativo da literatura mundial em geral."[163]

Essas são as regras que limitam o gênero de romances femininos, mas é possível encontrar as leis de cada um dos gêneros da literatura popular escrita, bem como da literatura de massas.

4. As variantes no folclore.

O fato de que uma obra folclórica passa por aprovação coletiva não significa que ela possui apenas uma variante. Uma obra da literatura popular pode existir em muitas variações. Bogatyriov e Jakobson, discutem, em seu trabalho, a diferença entre a literatura erudita escrita e a literatura oral, no tocante à sua possibilidade de variar:

"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 desenhos da arte individual, da mesma forma que atuam os produtores da parole em relação à langue".[164]

Na visão dos autores, a arte popular representava não uma criação das obras folclóricas (como vimos, Bogatyriov e Jakobson consideravam que a maior parte das obras populares foi gerada pelas classes altas da sociedade e posteriormente "desceu" para o povo), mas sim, uma "decoração" dessas últimas, na produção das inúmeras variantes.

Vladímir Propp também destaca a capacidade do folclore de variar:

---

[163] Propp, Vladimir. Obra citada. Pág. 210.
[164] Obra citada. Pág. 370.

"Dessa forma, a obra folclórica existe em constante movimento e transformação. Por isso ela não pode ser estudada por completo se for registrada apenas uma vez. Ela deve ser registrada o máximo de vezes possível. Cada registro é chamado de variante e essas variantes representam um fenômeno totalmente diferente, por exemplo, das redações de uma obra literária, quando feitas por uma mesma pessoa."[165]

Uma obra da literatura erudita escrita não possui essa possibilidade de existir em variantes. No começo desse, capítulo destacamos a literatura popular escrita como uma área fronteiriça entre a oralidade e escrita. À essa literatura pertencem, por exemplo, as obras antigas e medievais que existiam em cópias e, portanto, eram sujeitas às alterações dos copistas (que formavam as variantes). Na cultura moderna mecanicamente mediatizada, apareceram os romances e as histórias existentes na internet, que podem ser transformadas de acordo com o gosto e desejo do leitor. Como um outro exemplo, podemos lembrar das telenovelas interativas, nas quais os espectadores podem escolher uma variante da continuação ou do desfecho, através de votação. Assim, torna-se claro que a variação contínua é uma característica própria da cultura popular e também da cultura de massas.

5. A questão do autor.

Além da capacidade de variar, outra característica básica do folclore é a sua autoria anônima. Bogatyriov e Jakobson criticavam as idéias contemporâneas, dirigidas a eles, de que a literatura popular é uma arte individual e resgatavam a idéia romântica de ver o 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 acima, essa tese deve 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. A característica dada pelos teóricos do romantismo, das diferenças entre a arte poética oral

[165] Propp, Vladímir.Obra citada. Pág. 163.

e a literatura continha várias idéias corretas, os românticos tinham razão porque eles destacavam o caráter coletivo da arte poética oral e a comparavam com a língua."[166]

Na literatura erudita escrita, a questão do autor é essencial. Se um escritor copiar a obra do outro, ele 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 aconteceu com a figura de Kozmá Prutkóv, autor de poesias satíricas e famosos aforismos, criado por Aleksei Tolstói (1817-1875) e os irmãos Jemtchiújnikov. Outro exemplo famoso é escritor francês Romain Gary (1914-1980) que escrevia sob pseudônimo Émile Ajar e até dedicou a esse fenômeno um romance, sob título de "A vida e a morte de Émile Ajar" (publicado em 1981, após a morte do autor). No folclore, a questão do autor perde a sua importância. Segundo Propp:

"Uma das principais diferenças é que as obras literárias sempre (...) possuem autor. As obras folclóricas podem não ter o autor; é uma das particularidades específicas do folclore".[167]

Mesmo quando uma obra da literatura erudita escrita passa para a literatura popular, ela se transforma e torna-se, para o seu público, anônima. A obra da literatura de massas possui o nome do autor, mas ele não tem o mesmo valor do que a autoria na literatura erudita escrita. Por sinal, na literatura de massa a tendência de esconder o nome do autor torna-se quase que uma regra, mas não uma exceção, como na literatura erudita. O que importa, nesse caso, é se esse autor segue as regras do gênero e consegue agradar o leitor.

---

[166] Obra citada, p. 376.

[167] Propp, Vladímir.O específico do folclore (Spetsífika folklora). In: *Poética do folclore (Poétika folklora).* Labirint, Moscou, 1998. Pág. 160.

V. A interação entre o folclore e a literatura erudita escrita

Desde o surgimento da escrita, existe uma forte interação entre ambas as áreas (do folclore e da literatura escrita), que começou a se fortalecer com o desenvolvimento da cultura urbana. Essa interação, inevitavelmente, gerou uma zona fronteiriça: a literatura popular escrita. Ela não pode ser considerada um fato típico do folclore, pois viola uma das suas leis, a oralidade. Da mesma forma, a literatura popular escrita não pode fazer parte da literatura erudita escrita, porque possui características de folclore, fato que observamos no capítulo anterior: ela está sujeita à aprovação do coletivo (passa pela sua censura); pode possuir variantes; algumas obras são anônimas e, em outras, a figura do autor não tem grande importância; a quantidade dos seus temas e motivos é limitada e, portanto, é uma produção "sob demanda".

Além de mudar as suas características sob influência da escrita, algumas das obras da literatura popular escrita são baseadas na literatura erudita. Vladímir Propp chama essas obras de "folclore de origem literária"[168]. É o caso do "Conto sobre o tzar Saltan" de Púchkin que passou a fazer parte da literatura de cordel brasileira, bem como um outro conto do escritor russo Piotr Erchov (1815-1869), "A história do Cavalinho Corcunda" (Koniók-Gorbunók), de 1834. Jerusa Pires Ferreira descobriu que o conto de Erchov serviu como base para o livro popular brasileiro "A princesa Maricruz e o cavaleiro do ar".[169]

A pesquisadora ressalta:

"Fica, então, cada vez mais necessária a localização da matriz escrita (...) contando-se sempre com a interferência da transmissão oral."[170]

As obras de Púchkin e Erchov, inspiradas no folclore, "voltaram" para a literatura popular. No entanto, não seria correto analisar as obras literárias baseadas na cultura popular como um fato de folclore, assim como não seria correto avaliar as obras populares

---

[168] Propp, Vladímir. Obra citada. Pág. 164.
[169] Pires Ferreira, Jerusa. Os contos de Erchov e Púchkin no folclore brasileiro. In: *Antiguidade viva (Jiváia stariná)*, número 3, 1999.
[170] Pires Ferreira, Jerusa. "Conto russo em versão nordestina". In: *Revista de antropologia. Separata do volume XXIII*. São Paulo, 1980. Pág. 103.

desde ponto de vista das leis que regem a literatura. Esse momento é ressaltado por Bogatyriov e Jakobson:

"...a obra poética fora do folclore e a mesma obra adotada por folclore são dois fatos totalmente diferentes."[171]

Os contos dos escritores russos, ao passarem para a literatura popular, sofreram várias transformações para serem assimilados pela cultura popular de um outro país, e pelo gênero de literatura de cordel.

São muitos os autores russos que utilizaram os enredos dos contos e lendas populares em suas obras, entre eles Vassili Jukóvski (1783-1852), autor das baladas românticas "Liudmila"(1808) e "Svetlana" (1808-1812), inspiradas no folclore e nas crenças populares; Aleksandr Púchkin, o qual nós já mencionamos; Mikhail Liérmontov com as poemas "Canção sobre o mercador Kaláchnikov" ("Piésnia o kuptsié Kaláchnikove," 1837), "Mtsyri" (1839) e "Demônio" ("Diémon") (1838-1841); Nikolai Gógol e os contos ucranianos sobre os quais ainda falaremos, entre outros.

Bogatyriov e Jakobson dão mais um exemplo da interação entre literatura oral e escrita: a poesia "Hussardo" de Púchkin, escrita em 1833. O caminho desta obra foi muito peculiar, assim como no caso de "Conto sobre o tzar Saltan" e "A história do Cavalinho Corcunda", pois primeiramente, a obra passou do folclore para a literatura (Púchkin utilizou um enredo da literatura popular), e depois "voltou" da literatura para o folclore:

"A história da poesia de Púchkin "Hussardo" é um exemplo característico de como as formas artísticas mudam a sua função quando passam do folclore para a literatura e vice-versa".[172]

O "Hussardo" de Púchkin, assim como muitas outras de suas obras, foi baseado no enredo próprio para o folclore, o encontro de um homem simples com o mundo do além. Em seu artigo "A poesia 'Hussardo' de Púchkin, suas origens e influência na literatura

---

[171] Obra citada. Pág. 377.
[172] Obra citada. Págs. 377-378.

popular"[173], Piotr Bogatyriov mostra as fontes folclóricas e literárias dessa obra. Segundo o autor, a poesia foi baseada na novela do jornalista, poeta e tradutor russo, Oriest Sómov (1793-1833) "As bruxas de Kíev,"[174] publicada em 1833, mesmo ano em que Púchkin escreveu "Hussardo". O protagonista dessa obra, o jovem cossaco Fiodor Bliskavka havia voltado para casa depois de uma batalha contra os poloneses e se apaixonou pela bela Katrússia. Apesar de terem falado para Fiodor que a mãe da Katrússia era uma bruxa, o jovem insistiu no casamento. Os recém-casados viviam uma vida tranqüila e feliz, até que Fiodor começou a notar que sua esposa ficava muito sombria alguns dias antes da lua cheia e só depois de um tempo voltava a ser como antes. Logo Fiodor descobriu que a Katrússia voava para os encontros das bruxas de Kiev e a seguiu a um deles. Ao saber que seu marido descobriu a verdade, Katrússia teve que beber todo o sangue dele, apesar do seu amor por Fiodor. O jovem cossaco morreu e Katrússia, com sua mãe, sumiu para sempre da cidade de Kíev.

Essa novela, assim como a poesia de Púchkin, foi baseada no folclore ucraniano e, mais precisamente, nas canções sobre as bruxas. Vale mencionar que esse tipo de folclore chegou da Europa Ocidental para a Ucrânia. O outro autor que utilizou, de maneira muito talentosa, o folclore ucraniano na sua obra, foi Nikolai Gógol, que lançou a famosa coletânea de contos "As noites no sítio perto da Dikanka" (Vetcherá na khútore bliz Dikánki, 1832) e a novela "Vii" (1835), que narra os acontecimentos sinistros e sobrenaturais durante a missa de corpo presente de uma jovem bruxa ucraniana.

Na cultura popular russa também existem histórias sobre o encontro com o mundo do além. Existe até uma definição especial para esse tipo de contos: *"bylitchka"*. O termo provém da palavra russa "*byl*" que significa "história verdadeira".

"Bylitchka conta sobre os acontecimentos sobrenaturais que tiveram lugar na vida do próprio narrador ou de seus conhecidos. Os contos desse tipo não explicam os fenômenos do além, mas advertem ou simplesmente relatam sobre que pode acontecer."[175]

---

[173] Bogatyriov Piotr. "A poesia 'Hussardo' de Púchkin, suas origens e sua influência na literatura popular" (Stikhotvoriénie Púchkina 'Gussar',ego istótchniki i ego vliiánie na naródnuiu sloviéstnost). In: *Ensaios sobre poética de Púchkin* (*Ótcherki po poétike Púchkina*). Berlim, 1923. Págs.147-193.
[174] Sómov, Oriest. *As bruxas de Kíev*.In: http://www.somov.net.ru/lib/al/book/167
[175] Wikipedia, Enciclopédia Livre (Svobódnaia Entsiklopiédia). http://ru.wikipedia.org/wiki

Dessa forma, podemos observar que a poesia de Púchkin foi inspirada em várias fontes, tanto folclóricas quanto literárias. É ainda mais interessante analisarmos como os motivos populares foram alterados na obra de Púchkin.

Em "Hussardo," o gênero e o enredo popular sofreram varias transformações, pois se tornaram uma parte da literatura erudita e não do folclore.

Bogatyriov e Jakobson resumem essas transformações:

"A típica narração folclórica sobre um encontro entre uma pessoa simples e o mundo do além (sendo que o centro de gravidade da narração encontra-se na discrição do diabólico) foi transformada por Púchkin, que tornou as personagens mais psicológicas e deu as motivações psicológicas dos seus atos em várias imagens do gênero".[176]

Como exemplo de motivações psicológicas que são dadas aos personagens pelo Púchkin, lembraremos como o hussardo conta sobre o princípio de suas suspeitas:

Parece: por que afligir-se?
Viver na abundância,sem brigas;
Mas não: eu comecei a enciumar...

Nesse trecho, assim como em outros momentos da poesia, aparece até uma espécie de "diálogo interno" do hussardo.

Uma história folclórica sobre um encontro com o mundo sobrenatural tem como sua principal característica o caráter assustador da situação, porem, na obra de Púchkin ela adquire traços humorísticos. Assim são descritas as relações entre a Marússenka e o hussardo:

Vivíamos em paz, dava gosto de ver:
Se eu nela batia, a minha Marússenka
Não me falava uma só grosseria;

[176] Obra citada. Pág.378.

Se eu me embebedava - me punha na cama
E preparava vinho para a ressaca:
Às vezes eu piscava: "Ei, comadre!" -
A comadre não me contradizia em nada.

Algumas linhas depois, aparecem os pensamentos do hussardo que acabou de observar a sua esposa voar para fora de casa, pela chaminé:

Ah! Eu adivinhei num minuto:
A comadre pelo jeito é muçulmana!
Espera, minha pombinha!...

As expressões populares que Púchkin introduz, em abundancia, na fala do hussardo, possuem o caráter humorístico: "eu já sou macaco velho", "que porcaria", "sai daqui", entre outras.

"Tanto o protagonista, hussardo, quanto a superstição popular, Púchkin mostra com um toque humorístico. O conto usado por Púchkin é de origem popular. Mas a sua folcloridade, na adaptação artística de Púchkin, 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."[177]

Como um outro traço, próprio da literatura erudita, podemos anotar a reminiscência que o poeta faz à obra do Gógol:

Outra coisa é Kíev! Que lugar!
Os galúchki[178] *caem na boca por si...*

Trata-se da novela "Na véspera do Natal" ("Notch piéred Rojdestvom") escrita um ano antes da poesia de Púchkin, em 1832, que fez parte da coletânea "As noites no sítio

[177] Obra citada. Pág.378.
[178] Típico prato da cozinha ucraniana: os pedaços de massa, cozidos na água ou no caldo.

perto da Dikanka". Nela há descrição de um bruxo que utilizava os seu poderes mágicos. para que a comida caísse na boca dele sem que ele se esforçasse. Na novela do Gógol o prato citado são variéniki[179], e Púchkin os substitui por um outro prato típico ucraniano: galúchki. Dessa forma. podemos ver claramente. que o próprio Púchkin aponta a obra de Gógol como uma das fontes da sua poesia.

Para destacar a origem folclórica de "Hussardo." Púchkin mantém muitas características comuns em canções ucranianas e em obras da literatura popular em geral. Notamos que o protagonista evita falar a palavra "diabo". o chamando de "espírito inimigo" ou "canhoto." A proibição de algumas palavras e nomes relacionados com o mundo do além. devido ao medo de atrair forças indesejáveis, é muito comum na cultura popular. Apenas uma vez. o hussardo nomeia o diabo: quando ele vê todos os utensílios voarem pela chaminé do fogão. Nesse caso. a utilização da palavra "proibida" demonstra a sua comoção:

Eu fui borrifar em todos os cantos
Com toda força. para qualquer coisa
E tudo: os potes. bancos. mesas.
Marchando! Marchando! Tudo foi para o fogão.

Que diabo! Pensei: agora
Eu vou tentar também!
E. de uma só vez. tomei o pote:
Não acredites. se quiseres. mas eu voei como uma pluma.

Outra particularidade de uma obra folclórica são as repetições. Na poesia de Púchkin. o início e o fim da história de hussardo são marcados pelas mesmas palavras:

Ele enrolou seu bigode comprido...
... "Não te ofendas.
Tu. rapaz. talvez não sejas covarde

[179] Típico prato da Ucrânia: os pedaços da massa com diferentes recheios, cozidos na água.

Mas és bobo, e eu já sou macaco velho.

A descrição dos gestos e ações mágicas que Marússenka faz para se transformar em bruxa é bastante precisa e corresponde à tradição popular:

Então eu escutei: a minha comadrinha
Devagarinho saltou do fogão
Apalpou-me um pouco,
Sentou-se perto do fogão, soprou o carvão

E acendeu uma vela fina,
E para o canto foi com ela,
Lá pegou um potinho da prateleira
E sentou-se na vassoura diante do fogão.

Tirou a roupa; depois
Deu três goles do pote,
E de repente, montada na vassoura
Voou para a chaminé – e escapou.

Púchkin usa o número mágico três em relação aos goles que a Marússenka deu do pote. O fato de que a bruxa voa pela chaminé também é característico, pois, na cultura popular, a chaminé simboliza a passagem para o mundo sobrenatural.

Bogatyriov e Jakobson acreditam que a proximidade de "Hussardo" da cultura popular criada por Púchkin de maneira tão brilhante, também devido a seu espírito humorístico, fizeram com que a sua obra posteriormente "voltasse" para o folclore:

"A obra de Púchkin voltou para o folclore e foi incluída em algumas variantes de um espetáculo muito conhecido do teatro popular, 'Tzar Maximiliano'".[180]

[180] Obra citada. Pág.378.

A peça "Tzar Maximiliano", que os autores mencionam, fazia parte do repertório do teatro popular russo do séculos XIX e XX. Piotr Bogatyriov volta a analisar essa obra como um fenômeno teatral em seu ensaio "O cenário, o espaço artístico e o tempo no teatro popular"[181] de 1968.

Assim como a maioria das obras folclóricas, "Tzar Maximiliano" existia em muitas variantes em todo o território da Rússia, mas apenas uma parte pequena delas foi anotada pelos folcloristas. Os primeiros textos começaram a ser publicados a partir de 1890. No início do século XX, nas mãos dos pesquisadores estavam um pouco mais que vinte variantes da peça. Hoje são conhecidos 85 textos e fragmentos referentes aos diferentes períodos da existência do drama durante os séculos XIX e XX.

No anexo II desta dissertação, apresentamos a tradução de um trecho da peça "Tzar Maximiliano", baseada na poesia "Hussardo" de Púchkin. Essa variante do drama popular foi anotada na província de São Petersburgo e levada, na forma de um manuscrito, para a Exposição Agrícola, realizada em Moscou, em 1895. Ela fez parte da coletânea "Teatro Popular" (Naródnyi teatr), publicada em Moscou em 1896.

A cultura urbana foi uma das fontes do surgimento e desenvolvimento do teatro popular. Devido a esse fato, a peça "Tzar Maximiliano" possui inúmeras fontes folclóricas e literárias. O nome do chefe militar romano Maximiliano (Maximiano, 240-310), perseguidor dos cristãos, que vivia na corte do imperador Diocleciano (240-310) aparece na literatura hagiográfica, nos romances cavalheirescos medievais, na literatura de cordel e em apresentações natalinas dos teatros de rua. O enredo central consiste no conflito entre o rei Maximiliano e seu filho Adolfo, em resultado do que Adolfo foge e o pai ordena sua prisão. No final da peça, Adolfo é executado. Essa história lembra a do imperador russo Pedro, o Grande (1672-1725) e seu filho Aleksei (1690-1718), também executado por ordem do pai.

Para se distrair, o rei Maximiliano convida, entre outros, hussardo, que conta a sua história. Essa parte da peça é baseada na poesia "Hussardo" de Púchkin:

---

[181] Bogatyrév, P.G. "O cenário, o espaço artístico e o tempo no teatro popular". Trad. Lucy Seki. In: Schnaiderman, Boris. *Semiótica russa*. Editora Perspectiva, 1979. Págs.243-248.

"Junto a outros empréstimos da literatura, este serve para a ampliação dos episódios introduzidos e pertence aos números de variada diversificação, representada pelo protagonista desse episódio, hussardo".[182]

Assim como os motivos folclóricos se transformaram, ao entrar na literatura erudita, o texto de Púchkin foi modificado pelo drama popular. Em algumas variantes da peça a poesia permanece bastante próxima do original, em outros, ela é completamente assimilada pela literatura popular. No entanto, mesmo nas variantes fiéis a poesia original, ela sofreu alterações:

"Até naquelas variantes, nas quais a poesia de Púchkin sofreu apenas as mudanças relativamente pequenas, ela era recebida pelo público, acostumado ao folclore de maneira bem peculiar, principalmente quando o ator popular a interpretava junto com os outros números".[183]

Na peça, na parte traduzida, as transformações de "Hussardo", foram muito fortes. A primeira mudança que nos salta aos olhos é a forma poética: "o estilo dialógico de conversa, característico da poesia de Púchkin, é transformado ligeiramente numa poetica narração folclórica."[184]

A fala do hussardo "popular" começa assim:

"Eis que eu meu sabre desembainharei (...), e toda a verdade do hussardo contarei. Eu sou o hussardo permanente, muitas vezes lutei com os franceses, valente".

Aqui foram retiradas todas as motivações e características psicológicas dos personagens, deixando apenas o enredo: o hussardo persegue sua namorada até o encontro diabólico e descobre que ela é uma bruxa. À história original são acrescentadas várias brincadeiras típicas para uma peça de teatro popular:

---

[182] Obra citada. Pág. 378.
[183] Obra citada. Pág. 378.
[184] Obra citada. Pág.378.

"Na minha frente balas voavam como abelhas assobiavam. Por isso, o tzar me condecorou as medalhas e as cruzes pequenas; tenho dois galões no ombro e uma espada afiada na mão direita, uma espada afiada na mão direita e um anel dourado. (Aponta para o peito, ombros e anel). Então, escutem, senhores e damas, minha segunda piada. Como não amar um hussardo? Ele tem dois bigodes, para lenha nem mesmo um graveto, mas está de sangue até o joelho".

No "Hussardo" de Púchkin, a história se desenvolve em Kíev, pois a cidade serve como uma reminiscência literária às obras de Gógol e Sómov, assim como às canções populares ucranianas. No drama popular, o local não é geográfico, mas sim, mágico:

"Era uma vez num mar, num oceano, na ilha Buian, estávamos nos alojamentos de inverno"...

Até o número de velas (o objeto que, por si só, é compreendido como mágico) é significativo: três:

"De repente a minha dona do fogão desceu, três velas de sebo acendeu, de um canto para o outro andou e um pote achou, um gole deu e pela chaminé pulou".

Dessa forma, podemos observar que o exemplo de "Hussardo" de Púchkin e a peça "Tzar Maximiliano", sugerido por Jakobson e Bogatyriov, mostra claramente a interação entre o folclore e a literatura e a diferença entre uma obra literária e uma obra popular. Na poesia de Púchkin, predominam traços psicológicos dos personagens (existe uma explicação e as motivações para o comportamento deles), assim como uma visão humorística da história sobre um encontro com o mundo sobrenatural, e as alusões a outras obras literárias e folclóricas. No drama popular, todas estas características são substituídas pela estética da "cultura cômica popular" (segundo a definição de Bakhtin[185]) e pelos traços próprios de uma obra folclórica, tais como, por exemplo, a introdução do lugar, objetos e

---

[185] Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na idade Média e no renascimento: O contexto de François Rabelais*. S. Paulo, Hucitec, 1987. Pág. 3.

números mágicos. Em Púchkin, também há uma descrição bastante detalhada do ritual da bruxa e até aparecem objetos e números mágicos, no entanto, na sua obra, eles têm uma outra função: é uma ironia individual do autor, diferente do que ocorre na cultura cômica do povo.

"Hussardo" foi apenas uma das muitas criações púchkinianas inspiradas no folclore. Quando ainda era adolescente, em 1814, ele escreveu o seu primeiro poema "Bová", baseado na obra da literatura popular russa "O príncipe Bová" ("Bová Koroliévitch"). Essa novela folclórica pertence ao gênero chamado na Rússia de literatura de *"lubok"*: são os livros publicados até a Revolução de 1917 (depois a edição foi proibida) e destinados às classes sociais baixas. No Brasil, encontramos um gênero semelhante: a literatura de cordel.[186] As gravuras de *"lubok"* eram muito divulgadas ainda nos séculos XVII-XVIII (elas eram gravadas em tábuas de madeira e posteriormente em lâminas de cobre). Além da imagem, as gravuras sempre continham texto. Os enredos eram os mais diversificados: religiosos, folclóricos (da cultura cômica popular, das bylinas e contos), emprestados da literatura européia (dos romances cavalheirescos) e até as citações curiosas de jornais.

No final do século XVIII, começou a ser publicada a literatura de *"lubok"*. Como o leitor popular não podia conceber as obras da literatura erudita, ele preferia os livros de *"lubok"*. Estas edições eram vendidas em feiras populares ou então eram levadas até a casa dos potencias compradores por vendedores viagantes (os *"ofiéni"*). Outro atrativo dos livros populares era a capa e o título, sempre chamativos e coloridos. Os mais procurados eram os romances cavalheirescos europeus traduzidos para o russo, como a novela "O príncipe Bová". Os romances não eram apenas traduzidos, mas também, refeitos e adaptados às tradições culturais e literárias russas, transformando-se em contos sobre as façanhas dos *bogatyr*.

A fonte da novela "O príncipe Bová" é o romance medieval francês do século XIII, sobre Bouvo d'Antona, que foi divulgado na Europa inteira e chegou à Rússia, aproximadamente, no século XVI. Nos séculos XVII - XVIII, a "Novela sobre Bová" fazia parte do círculo de leitura das altas classes sociais mas, na segunda metade do século XVIII, ela começou a "descer" para as classes inferiores. A novela foi reeditada muitas

---

[186] Pires Ferreira, Jerusa. *Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas*. São Paulo : Hucitec, 1993.

vezes (calcula-se que, desde a segunda metade do século XVIII, até 1918, ela foi publicada mais de duzentas vezes).

Muito embora existam nomes geográficos, é um mundo mágico. Sua linguagem é muito simples e se aproxima da dos contos populares russos. A novela permaneceu popular durante séculos porque agradava os gostos mais variados: o seu enredo é típico dos contos populares, além disso, por ter sido russificada, a novela tornou-se muito próxima ao folclore russo. Seu protagonista era um guerreiro muito valente e poderoso, chamado Bová (a sua imagem lembra muito os *bogatyr*). Além disso, ele era muito bonito e participava de muitas aventuras amorosas que atraía o público feminino. Bová também era um cristão que sofria perseguições e, por isso, se aproximava dos heróis da literatura hagiográfica.

Assim como no caso de "Hussardo", o enredo folclórico da novela "O príncipe Bová" transformou-se ao passar para a literatura erudita, pois, segundo Vladímir Propp:

"O processo de passagem dos enredos ou de um estilo narrativo para a literatura realizava-se não apenas através de empréstimos, mas também (e isso é o mais importante) através da superação daquela visão da realidade, que é característica para o folclore narrativo de contos populares".[187]

A novela folclórica é extremamente rica em acontecimentos: assim que termina uma aventura, começa outra. No "Bová" de Púchkin, há descrições de cidades e natureza, de pensamentos e sentimentos dos heróis, que, na obra folclórica, é inadmissível:

"O conflito dramático nas baladas e nas bylinas novelísticas se desenrola de forma rápida e dramática. Esse interesse excepcional pela ação como tal explica muita coisa no folclore, ele explica a ausência de algumas particularidades ou sinais próprios (...) para a literatura realista dos séculos XIX – XX."[188]

A poesia de Púchkin, por ser um fato da *"parole"*, contém muitas reminiscências históricas (como por exemplo, Joana D'Arc) e literárias: o autor dialoga com Aleksandr

---

[187] Propp, Vladímir. Folclore e realidade *(Folklor i deistvítelnost)*. In: *Poética do folclore (Poétika folklora)*. Labirint, Moscou, 1998. Pág. 78.
[188] Propp, Vladímir. Obra citada. Pág. 91.

Radíshev, que também escreveu o poema chamado "Bová" em 1802; menciona as obras de Camões e Milton. Em uma obra folclórica isso seria impossível, pois os acontecimentos se desenvolvem num tempo e espaço mágicos. Tanto no poema de Radíshev, quanto no de Púchkin, está presente a ironia individual dos autores. Na obra de Púchkin encontramos as seguintes linhas:

Uma vez, Dodon reuniu o conselho dos barbudos
(Pois ele não gostava dos sem barba)...[189]

Além das passagens irônicas, no poema de Radíshev, Bová adquire as características do herói romântico:

Sou solitário no meio de toda a natureza,
Em todo o universo eu sou viandante...[190]

O terceiro autor que baseou sua obra na novela de *"lubok"* foi Aleksei Riémizov. A sua novela "Bová" foi escrita em 1952. Nela, Riémizov conta a história do romance francês "Bouvo d'Antona", como ele chegou para Rússia e refletiu-se nos poemas de Púchkin e Radíshev. Dessa forma, a obra de Riémizov mistura o gênero do novela e do ensaio literário.

Nenhuma das novelas e autorias supramencionadas poderia ser o fato da *langue*, pois elas não estão voltadas para o gosto do coletivo, não estão sujeitas à sua censura e não seguem as regras das obras folclóricas. Essas obras representam o exemplo da produção para mercado e vão continuar a sua existência mesmo se o "povo-recepiente" não as aprovar.

---

[189] *Novela de "lubok". (Lubótchnaia póviest).* OGI, Moscou, 2005. Pág. 430.
[190] Obra citada. Pág. 407.

VI. As tarefas da folclorística moderna e a transformação da cultura popular através do ensaio "Folclore como forma específica de arte"

Encerrando o ensaio, Bogatyriov e Jakobson destacam os futuros objetivos da folclorística, que, a partir de então, passa a existir como uma ciência independente e autônoma:

"A tipologia das formas folclóricas deve ser criada independentemente da tipologia das formas literárias (...), mesmo porque, a "parole" admite uma maior diversidade de modificações do que a "langue".[191]

A literatura escrita já possui o seu próprio sistema de análise e estudo, enquanto, para a literatura oral, esse sistema ainda deve ser criado, levando em conta todas as particularidades mencionadas anteriormente.

Como uma das principais tarefas dos estudos do folclore, os autores apontam "a elaboração da tipologia morfológica," devido ao fato de que "a variedade das estruturas fonológicas e morfológicas é limitada e pode ser reduzida para uma quantidade relativamente pequena de tipos básicos, pois a variedade das formas da arte coletiva é limitada".[192] Essa idéia começou a ser aplicada por Vladímir Propp no livro "Morfologia do conto maravilhoso." O livro de Propp foi escrito simultaneamente ao ensaio de Bogatyriov e Jakobson, provando que a necessidade dos estudos morfológicos do folclore tornou-se clara naquele período.

A respeito da segunda tarefa da folclorística, os autores afirmam:

"A seguinte tarefa da folclorística sincrônica é a caracterização 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, sua hierarquia, diferença entre as formas produtivas e aquelas, que perderam a sua produtividade, etc. O repertório folclórico se diferencia não somente entre

---

[191] Obra citada. Pág. 381
[192] Obra citada. Pág.381

os grupos etnográficos e geográficos, mas também entre grupos caracterizados pelo sexo (o folclore masculino e feminino), idade (crianças, jovens e idosos), profissão (pastores, pescadores, soldados, bandidos, etc.)."[193]

Esse ramo tornou-se o objetivo principal dos estudos de Piotr Bogatyriov, que reuniu uma grande quantidade de materiais etnográficos sobre a região da Ucrânia Subcarpática e Tchecoslováquia. As informações obtidas pelo pesquisador durante as viagens, posteriormente, serviram como uma base para a criação da metodologia funcional, o propósito da qual, como lembramos, foi justamente o estudo das funções das obras populares, tais como produtivas e não-produtivas (disso se trata no artigo "Os fatos etnográficos ativo-coletivos, passivo-coletivos, produtivos e não produtivos") e distinguidas pelo sexo, idade e profissão, entre outros.

Bogatyriov e Jakobson terminam o ensaio, declarando a independência da folclorística dos estudos literários:

"Se, em tempos, a aproximação da folclorística com a história da literatura permitiu resolver várias questões de caráter genético, a demarcação das duas matérias e a reconstrução da autonomia da folclorística facilitará, pelo visto, o estudo das funções do folclore e a revelação das suas particularidades e princípios estruturais".[194]

A separação dos estudos do folclore como uma ciência autônoma, sem duvida, foi uma necessidade da época, mas, vale lembrar, que os próprios autores representavam duas áreas de estudos diferentes, a folclorística e a lingüística. Já que um dos temas centrais do trabalho é o uso dos termos lingüísticos *langue* e *parole* em relação ao folclore, o ensaio é um exemplo de estudos interdisciplinares, que marcaram o desenvolvimento das ciências humanas no século XX.

Como os estudos folclóricos modernos combinam entre si metodologias baseadas em várias disciplinas, o próprio conceito do "folclore" começa ser compreendido de uma forma muito mais ampla. N. Mikháilova (Instituto de Culturologia de Moscou) em seu trabalho: "Cultura popular como objeto dos estudos sócio-humanos (Aspecto culturológico)", afirma:

---

[193] Obra citada. Pág.381.
[194] Obra citada. Pág.383.

"No presente momento, é premente a tarefa da formação de um conceito completo e sistematizado sobre o fenômeno da cultura popular, do folclore, na base do método interdisciplinar sócio-humanitário, que pode ser qualificado como um método culturológico (...) A necessidade dos estudos cruzados e da elaboração de alguns métodos gerais tornava-se cada vez mais óbvia, e nos anos 1980-1990 esse processo começou, gerando, por sua vez, novos problemas."[195]

O trecho, trata da tendência moderna nos estudos do folclore, assim como nas ciências humanas em geral: a união de diversas áreas e metodologias, cujo início foi apontado no ensaio "Folclore como forma específica de arte".

O segundo tema muito importante para a folclorística moderna, destacado por Bogatyriov e Jakobson, é o problema dos limites entre literatura erudita escrita e folclore, que, como observamos, são duas áreas comunicantes. Os pesquisadores denominaram este fenômeno como a existência das "zonas fronteiriças e intermitentes". Justamente o estudo dessas zonas, dos limites entre a literatura oral e a literatura escrita, formou o principal objetivo da folclorística nos últimos anos, quando a coexistência da oralidade e da escrita, em um espaço urbanizado, fez com que surgisse um novo fenômeno. Serguei Nekliúdov o chama de "pós-folclore"[196] e Paul Zumthor de "oralidade mecanicamente mediatizada." Jerusa Pires Ferreira sugere nomeá-lo de "cultura das bordas"[197], que se aproxima da expressão "zonas fronteiriças e intermitentes." No início do artigo "Os livros de sonhos – texto e imagem", a autora dá a seguinte definição:

"Passamos a acompanhar o desenrolar do que chamamos "cultura das bordas" (...) que não é entendida como sendo de folk (a partir de uma produção e transmissão oral

---

[195] Mikháilova, N.G.. "Cultura popular como objeto dos estudos sócio-humanos (Aspecto culturológico)" (Naródnaia kultura kak obiékt sotsiogumanitárnykh issliédovanii (kulturologítcheskii apiékt) In: *Piotr Grigórievitch Bogatyriov. Memórias. Documentos. Artigos. (Piotr Grigórievitch Bogatyriov. Vospominánia. Dokumentu. Statí).* São Petersburgo, 2002. Pág. 346, 348.

[196] Niekliúdov, S. Algumas palavras sobre pós-folclore.(Niéskolko slov o post-folklóre) In: http://www.ruthenia.ru/folklore/postfolk.htm

[197] Pires Ferreira, Jerusa. Heterônimos e cultura das bordas: Rubens Lucchetti. In: *Revista USP*. São Paulo, n. 4, dez.1989/jan.-fev. 1990. p. 169-174.

e ou artesanal), mas aquela contígua à grande indústria de massas, e que se dirige a públicos moventes na cidade grande."[198]

Apesar do fato de que, em 1929, Bogatyriov e Jakobson ainda não puderam avaliar a cultura de massas como um fenômeno próximo ao folclore, as características dadas por eles à cultura popular se encaixam perfeitamente na área da literatura popular escrita e da literatura de massas. Aqui, assim como no folclore, aparecem como determinantes a demanda do coletivo e a sua censura:

"Nesse ponto, deve-se considerar que a literatura popular, oral ou impressa, tradicional ou esta das bordas, está diretamente ligada a uma demanda, baseia-se numa espécie de metaconhecimento que preside a toda expectativa e que vai ao encontro daquilo que é, de certa forma, oferecido, criando-se desde sempre uma espécie de reconhecimento".[199]

Além da literatura de massas, surgiram, ao longo do século XX, os outros tipos da cultura de massas, cujos características são determinadas através do meio da sua divulgação: por exemplo, rádio e telenovelas, os programas da televisão em geral, alguns filmes e literatura da internet, entre outros. No caso desses novos gêneros, que não param de aparecer, podemos observar novamente que os conceitos formulados por Bogatyriov e Jakobson mantêm a sua justeza: a demanda do público determina a forma e o conteúdo dos fenômenos da cultura de massas e a censura do público faz com que algumas das mudanças se tornem uma norma e outras sejam esquecidas.

Desta forma, na cultura de massas, assim como na literatura popular escrita e no folclore em geral, o coletivo tem um papel determinante. Essa é a diferença principal entre a produção popular e produção individual. Quando um escritor que pertence à literatura erudita escrita utiliza na sua obra motivos folclóricos ou da cultura de massas, eles possuem funções totalmente diferentes. Já observamos como o folclore entrou na obra dos escritores russos do século XIX e também o processo contrário.

---

[198] Pires Ferreira, Jerusa. Os livros de sonhos – texto e imagem. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 10, n. 22, jul./dez. 2004, p. 219.
[199] Pires Ferreira, Jerusa. Os livros de sonhos – texto e imagem. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 10, n. 22, jul./dez. 2004, p. 221.

No século XX a coexistência da literatura erudita e da cultura de massas também fez com que os escritores, que eram considerados "cultos", começassem a usar os elementos da cultura de massas em suas obras.

O gênero de "*detective story*" tem como uma das suas fontes a literatura erudita - as obras de Edgar Allan Poe e Fiodor Dostoiévski. A novela detetivesca (e posteriormente a novela policial) "desceu" para a literatura de massas e tornou-se um dos gêneros mais populares e lucrativos. Vários escritores "cultos" o utilizaram: por exemplo, Umberto Eco, em seu famoso romance "O nome da Rosa" de 1980. Obviamente, o romance de Umberto Eco viola (certamente, de propósito) muitas regras de novela detetivesca tradicional. Nos últimos anos, foram publicados vários romances do escritor espanhol Arturo Perez-Reverte, que mistura o gênero de novela policial com o romance histórico de aventuras. Tanto o romance de Umberto Eco, quanto os de Arturo Perez-Reverte são exemplos da *"parole"*, pois neles a novela policial é apenas uma ferramenta do objetivo individual do autor. É uma produção para mercado e não sob demanda.

O escritor peruano Mario Vargas Llosa, em seu romance "Tia Julia e o escrevinhador" (1977) "brinca" com um outro gênero da cultura de massas: a radionovela. O efeito humorístico é criado justamente através da violação das regras do gênero de rádio-novela: o famoso e muito talentoso autor de novelas Pedro Camacho enlouquece e confunde as tramas e os heróis de todas as suas inúmeras novelas. Essa confusão provoca a irritação do público que se vê enganado, porque o que ele escuta **não corresponde às suas expectativas**. Mario Vargas Llosa mostrou o traço diferencial da cultura popular e da cultura de massas: a obra é produzida sob demanda do coletivo e, portanto, possui as regras bem definidas.

2.2 A análise do ensaio de Piotr Bogatyriov "Os fatos etnográficos ativo-coletivos, passivo-coletivos, produtivos e não produtivos"[200].

Na primeira parte do ensaio, Bogatyriov apresenta os conceitos teóricos a serem introduzidos e analisados, seguidos de exemplos concretos de sua vasta prática de Bogatyriov como coletor de obras folclóricas. Ele divide todas as formas da cultura popular em:

1. *Os fatos etnográficos ativo-coletivos*: obras folclóricas criadas por todo o coletivo, compreendidas por ele como um bem comum.
2. *Os fatos etnográficos passivo-coletivos*: obras folclóricas criadas por alguns representantes do coletivo e também compreendidas como um bem comum.

Além dessas duas definições, Bogatyriov aplica novamente os conceitos relacionados aos estudos de Saussure (desta vez sobre as formas gramaticais produtivas e não produtivas) no folclore, mais especificamente, nos ritos agrários. Essa parte é diretamente ligada ao método funcional, elaborado pelo cientista. A idéia de destacar, no folclore, os fatos produtivos e não produtivos, aparece ainda no ensaio "Folclore como forma específica de arte":

"... devem ser consideradas as relações mútuas das formas no sistema, a sua hierarquia, a diferença entre as formas produtivas e aquelas que perderam a sua produtividade, etc".[201]

Em muitos dos seus trabalhos, Bogatyriov observou um fenômeno característico do folclore contemporâneo a ele: os ritos e as obras folclóricas que, antigamente, possuíam uma função mágica e sagrada, passavam a perdê-la e desempenhar uma função estética.

---

[200] Bogatyriov, Piotr. "Os fatos etnográficos ativo-coletivos, passivo-coletivos, produtivos e não produtivos" (Aktivno-kollektívnye, passivno-kollektívnye, produktívnye e neproduktívnye etnografítcheskie fakty). In: *Questões teóricas da arte popular ("Voprossy teórii naródnogo iskusstva")*. Moscou, 1971, p.384-386.
[201] Obra citada. Pág. 381.

No entanto, Bogatyriov lembrou um exemplo contrário: o costume da classe culta da Eslováquia Oriental de decorar a árvore de Natal, o que, para essa classe, tinha uma função puramente estética, passou para o povo e transformou-se, segundo o modelo dos ritos antigos. A árvore de Natal adquiriu características de um objeto mágico e sagrado e, dessa forma, torna-se um fato etnográfico produtivo.

Com relação a isso, recordamos de uma frase de Bogatyriov, já citada:

"É preciso ter muito cuidado na hora de definir se um rito perdeu o significado de uma ação mágica ou manteve tal função."

O ensaio, assim como a maior parte dos trabalhos de Bogatyriov, é baseado nos materiais folclóricos, reunidos por ele, em aldeias afastadas. A maioria dos folcloristas acreditava que o folclore estava se esgotando, por isso, era necessário buscar as obras ainda vivas da literatura oral nos lugares distantes das grandes cidades. Serguei Nekliúdov aponta para esse fato em seu artigo "As tradições orais da cidade moderna: troca do paradigma folclórico":

"A idéia da morte, do folclore tradicional, na verdade, decorria, de maneira natural, de uma concepção científica (...): se a existência histórica de uma obra significa seu estrago e alteração, então o final lógico desse processo é a morte da própria tradição. Isso gerava a atmosfera melancólica nos trabalhos dos pesquisadores que estudavam a literatura oral, e os pesares sobre a sua extinção é um dos motivos dominantes da folclorística científica. Esses pesares, de jeito nenhum, são infundados; literalmente, diante dos olhos dos coletores, sumiam as escolas dos intérpretes e quase que gêneros folclóricos inteiros..."[202]

Hoje podemos observar que é possível aplicar os termos fatos ativo-coletivos e passivo-coletivos em relação aos fenômenos do pós-folclore: a maioria das obras da cultura de massas possui um autor concreto, mas pertencem à todo o coletivo, pois foram criadas seguindo sua demanda e correspondem às suas exigências.

---

[202] Nekliúdov, Serguei. "As tradições orais da cidade moderna: troca do paradigma folclórico" (Ústnye tradítsii sovreménnogo góroda: smena folklómoi paradigmy). In: http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov7.htm

Os fatos da literatura popular escrita e da cultura de massas também podem ser avaliados como produtivos ou não: por exemplo, o gênero de novela policial. No início, no centro destas novelas estava a figura de um detetive solitário (assim como Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, ou Hercule Poirot, de Agatha Christie). Na década de 20 do século XX, com o desenvolvimento da criminalidade organizada, o gênero começou a transformar-se. O detetive (ou os detetives) deixou de agir por iniciativa própria e passou a representar um departamento de investigação da polícia. O novo gênero é chamado de "romance policial negro" e possui características diferenciadas:

"Nele, encontramos a violência no sentido mais brutal, a paixão desenfreada, a imoralidade e o ódio. A segunda estória ocupa lugar central, mas, a omissão da primeira não é um traço obrigatório. Alguns de seus representantes como Dashiell Hammett e Raymond Chandler conservaram o mistério em torno de um crime, embora este não tenha destaque na estória, assumindo uma função secundária. Os detetives dessa época não usavam apenas a cabeça, mas também os punhos. Pela influência da época em que foram criados, durante a tremenda crise financeira gerada pelo crack da Bolsa, e ainda, pela Lei Seca, um novo tipo de detetive surgia num momento propício à exploração da violência. Através da leitura diária dos jornais, o americano tomava conhecimento das "façanhas" dos diversos gangsters, em especial Al Capone e seus asseclas. Com isso, violência conhecida através da leitura dos periódicos, ia se tornado um hábito. Perseguidos sem sucesso pela polícia, essas figuras acabavam sendo transformadas de bandidos em vítimas, ao passo que, as autoridades, ficavam cada vez mais desacreditadas por sua ineficiência".[203]

Assim, a novela policial pode ser avaliada como um fato produtivo dentro da literatura de massas.

---

[203] Simeão Pires, Clélia. "A Tipologia do Romance Policial". In: http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa5/6.html

Capítulo III.

Piotr Bogatyriov, Roman Jakobson: "Folclore como forma específica de arte" [204]

A imperfeição do pensamento teórico ingenuamente realista, que era especialmente característico para a segunda metade do século XIX, já foi superada pelas tendências científicas mais modernas. Somente na área daquelas ciências humanas, cujos representantes estavam tão ocupados com a coleta do material e com as tarefas concretas específicas, que não tinham a inclinação para a revisão das premissas filosóficas e que, devido a isso, estão atrasados em relação aos seus princípios teóricos, a expansão do Realismo ingênuo continuava e, às vezes, até se tornava mais forte, ainda no princípio do nosso século.

As idéias filosóficas do Realismo ingênuo são totalmente alheias às pesquisas modernas (pelo menos lá, onde elas não se tornaram um catecismo, um dogma incontestável), no entanto, muitas fórmulas que representam uma seqüência direta das premissas filosóficas da ciência da segunda metade do século XIX continuam a existir, em diversas áreas da ciência, sobre a cultura como um resquício que freava o desenvolvimento da ciência.

O produto típico do Realismo ingênuo era a tese dos neogramáticos, amplamente conhecida, de que a língua individual é a única língua real. Em sua acentuação de epigrama, essa tese afirma que, no final, somente a língua de uma pessoa concreta, em um determinado momento, é a verdadeira realidade, enquanto todo o resto seria uma abstração científica e teórica. No entanto, nada é tão alheio às tendências modernas da lingüística quanto, justamente, essa tese, que se tornou um dos principais pilares da teoria neogramática.

---

[204] O artigo foi publicado pela primeira vez em alemão: "Die Folklore als eine besondere Form der Schaffens". – "*Verzaameling van Opstellen door Oud-leerlingen em Beveriende Vakgenooten". Donum Natalicium Schrijnen 3. Mei 1929*, Nijmegen-Utrecht, 1929, S.900-913. A tradução de B.L. Oguibiênin foi feita da tradução corrigida: "Die Folklore als eine besondere Form der Schaffens" - R. Jakobson, *Selected Writings*, t. IV, Slavic Epic Studies, The Hague-Paris, 1966, p.1-15. A presente tradução foi feita a partir do livro: Bogatyriov, Piotr. *Questões teóricas da arte popular* ("*Voprossy teórii naródnogo iskusstva*"). Moscou, 1971, p.369-383.

Paralelamente ao ato individual e isolado da fala, ao "*parole*" segundo a terminologia de F.de Saussure, a lingüística moderna conhece também a "*langue*", ou seja, o "conjunto de costumes adotados por um determinado coletivo para garantir o entendimento da fala". Nesse sistema tradicional interpessoal, um ou outro falante pode introduzir as mudanças individuais que, entretanto, podem ser interpretadas somente como um desvio individual da "*langue*", e somente em comparação com este último. Elas se tornam os fatos da "*langue*" após o coletivo, portador dessa "*langue*", ter autorizado e assimilado o seu uso geral. Essa é a diferença entre as mudanças de língua, de um lado, e os erros individuais na fala (os lapsos), que são resultados de tendências individuais, de um forte afeto ou de um impulso criativo de um indivíduo que fala, de outro lado.

Se abordarmos a questão do nascimento de uma ou outra inovação lingüística, será possível admitir os casos em que as mudanças na língua aparecem como resultado de uma certa socialização e generalização dos erros individuais na fala (lapsos), dos afetos individuais ou das deformações estéticas da língua. As mudanças lingüísticas podem surgir também de outra forma, ou seja, quando elas aparecem como uma conseqüência inevitável e natural das alterações que já aconteceram na língua e realizaram-se diretamente na "*langue*" (nomogênese na biologia). Não importa quais são as condições dessa mudança lingüística. Podemos falar do "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 lingüístico já a assimilou.

Suponhamos que um membro de um certo coletivo tenha criado algo individual. Se essa obra oral, criada por um indivíduo, por alguma razão, tornar-se inaceitável para o coletivo, se os outros membros do coletivo não a assimilarem, ela é condenada à morte. Ela pode ser salva apenas se um coletor a anotar acidentalmente, transferindo-a da esfera da criação oral para a esfera da literatura escrita.

Um poeta francês dos anos 60 do século passado, que chamava a si mesmo de conde de Lautreamonte, representa um típico exemplo dos, assim chamados, "poetas malditos" ("*poètes maudits*"), ou seja, rejeitados pelos contemporâneos, renegados, não reconhecidos. Ele lançou um pequeno livro que não foi agraciado com nenhuma atenção e não obteve nenhuma divulgação, assim como outras de suas obras que não foram publicadas. Ele tinha apenas 24 anos quando a morte o apanhou. Décadas se passaram. Na literatura, surgiu, a

assim chamada, tendência surrealista, que, em certo ponto, correspondia à poesia de Lautreamonte. Lautreamonte foi reabilitado, suas obras foram editadas, e o autor obteve fama de grande mestre. Mas o que seria de Lautreamonte se ele fosse apenas um autor de poesia oral? Com a morte do poeta, suas obras desapareceriam sem deixar sinal.

Demos um exemplo extremo. A obra foi rejeitada por completo. Mas a incompreensão e a não aceitação dos contemporâneos pode limitar-se a alguns traços, particularidades formais e motivos únicos. Nesse caso, o ambiente altera a obra à sua maneira de forma que tudo o que foi rejeitado por ele simplesmente deixa de existir como um fato de folclore, pois encontra-se fora de uso e morre.

Uma das heroínas do romance "Barranco" de Gontcharov[205], sem terminar de lê-lo, quer saber o seu desfecho. Suponhamos que, em um certo momento, o leitor de massa também fizesse isso. Por exemplo, ele pode, durante a leitura de uma obra, deixar de ler todas as descrições da natureza que, para ele, é um elemento tedioso, que atrapalha. Não importa como o romance é deformado pelo leitor, não importa como sua composição contradiz as exigências das escolas literárias da época, importa que ele é percebido de maneira incompleta; em sua existência potencial, ele permanece completo e intocável. Chegará um novo período que, provavelmente, reabilitará as partes antes não reconhecidas. Tentaremos transferir esses fatos para o ambiente do folclore: suponhamos que o coletivo exija que o desfecho seja dado desde o princípio e nós veremos que toda a obra folclórica obedecerá inevitavelmente ao tipo de composição que podemos encontrar na novela de Tolstói "A morte de Ivan Ilitch"[206],na qual o desfecho antecede a narração. Se o coletivo não gosta das descrições da natureza, elas são excluídas do repertório folclórico e etc. Resumindo, no folclore são mantidas somente aquelas formas que se tornaram, funcionalmente, úteis para esse coletivo. Diante disso, é claro que uma das funções desta forma pode ser substituída por outra. Assim que uma forma perde a sua função, ela morre no folclore, enquanto, na obra literária, ela mantém a sua existência potencial.

---

[205] Gontcharov, Ivan (1812-1891). Escritor russo. O romance "Barranco" ("Obryv") foi lançado em 1869. (Nota do tradutor).

[206] A novela "A morte de Ivan Ilitch" ("Smiert Ivana Ilitchá") foi escrita entre 1884 e 1886 e publicada em 1912 (N. do T.).

Mais um exemplo da história e literatura: os assim chamados "eternos companheiros"[207], escritores que durante séculos são interpretados de várias formas, por diversas correntes, cada vez de um outro jeito. Algumas particularidades desses escritores, que eram estranhas, incompreensíveis, inúteis e indesejáveis para os contemporâneos, recebem, posteriormente, uma boa avaliação e, de repente, tornam-se atuais, ou seja, passam a ser os fatos produtivos da literatura. Isso também só é possível na área da literatura. Por exemplo, o que aconteceria na arte poética oral com as obras corajosas e "extemporâneas" de Leskov[208], que se transformaram em um fator produtivo somente algumas décadas depois na obra literária de Riémizov[209] e dos prosadores russos posteriores? O ambiente de Leskov limparia sua obra do estilo extravagante. Em poucas palavras, o próprio conceito de tradição literária distingue-se profundamente do conceito de tradição folclórica. Na área do folclore, a possibilidade de re-atualização dos fatos poéticos é bem menor. Se todos os portadores de uma famosa tradição artística tivessem morrido, ela não poderia ser ressuscitada, enquanto na literatura, os casos de séculos ou até de muitos séculos atrás surgem novamente e de novo se tornam produtivos![210]

Do que foi dito anteriormente, se torna claro que a existência da obra folclórica pressupõe um grupo que a adote e a autorize. Na pesquisa do folclore, é sempre necessário ter em vista, como um fator principal, *a censura prévia do coletivo.* Usamos conscientemente a expressão "prévia", pois na análise do fato folclórico o que está em questão não são os momentos que antecederam o seu nascimento, nem sua "concepção" ou a existência de um embrião, mas sim o "nascimento" do fato folclórico como tal e do seu destino posterior.

Os pesquisadores do folclore, principalmente os eslavos, que dispõem do material folclórico, provavelmente, mais vivo e mais rico da Europa, muitas vezes defendem a tese de que entre arte oral e literatura não há uma diferença importante e de que, tanto no primeiro quanto no segundo caso, lidamos com os produtos evidentes da criação individual.

---

[207] Em russo: "вечные спутники" (N. do T.).
[208] Leskov, Nikolai (1831-1895). Escritor russo (N. do T.).
[209] Riémizov, Aleksei (1877-1957). Escritor russo (N. do T.).
[210] Notaremos que não apenas a tradição, mas também a existência simultânea dos estilos, como as tendências diferentes no mesmo ambiente de folclore, é bem mais limitada, em outras palavras, a diversidade dos estilos no folclore corresponde principalmente à diversidade dos gêneros

Essa tese surgiu justamente sob a influência do Realismo ingênuo: não temos a arte coletiva como uma experiência evidente e, por isso, temos que supor a existência de um criador individual, de um iniciador. Vsiévolod Miller, um neogramático típico tanto na lingüística quanto na folclorística, considerava a arte coletiva de massas uma ficção, porque, segundo ele, a experiência humana nunca tinha observado tal arte. Aqui, sem dúvida, está expressa a influência do nosso meio cotidiano. Não a arte oral, mas a literatura escrita é, para nós, a forma mais costumeira e famosa de arte e, dessa forma, as idéias habituais projetam-se de modo egocêntrico para a esfera do folclore. Assim, o momento do nascimento de uma obra literária é considerado o momento em que o autor a fixou no papel. Por analogia, o momento em que a obra oral se torna objetiva pela primeira vez, ou seja, quando é interpretada pelo autor, é compreendido como o momento de seu nascimento, quando na verdade a obra se torna um fato folclórico, só a partir do momento em que ela foi aceita pelo coletivo.

Os defensores da tese de caráter individual da obra folclórica tendem a colocar um anônimo no lugar do coletivo. Por exemplo, um famoso manual de arte oral russa diz o seguinte: "Dessa forma, é claro que, nas canções rituais, caso nós não soubéssemos quem era o criador do rito, quem era o criador da primeira canção, isso não contradiz a arte individual, mas somente prova que o rito é tão antigo que nós não podemos mostrar nem o autor nem as condições nas quais surgiu a canção mais antiga e ligada, de maneira muito próxima, ao rito, e que ele foi criado no ambiente onde a personalidade do autor não representava algo interessante e, por isso, a sua memória não se conservou. Dessa forma, a idéia da arte "coletiva" não tem nada a ver com isso."[211] Aqui não foi levado em consideração, que sem a autorização do coletivo não existe o rito, é *contradicto in adjecto,* e que até se no início, de um ou outro rito, houvesse uma manifestação individual, o caminho dela até o rito é tão longe, como o caminho de uma tendência individual na fala até a mudança na língua.

Tudo que foi dito sobre o surgimento do rito (ou então sobre o surgimento de uma obra de arte oral) pode ser aplicado à sua evolução (e, respectivamente, à evolução no folclore em geral). A diferença entre a mudança da norma da língua e um desvio individual

---

[211] Speránski M.N. *Literatura oral russa. (Rússkaia ústnaia sloviéstnost),* Moscou, 1930, Pág. 163.

dela, que é comum na lingüística, a diferença que tem o sentido não somente de quantidade, mas principalmente, de qualidade, ainda é totalmente alheia à folclorística.

Um dos principais critérios de diferenciação entre o folclore e a literatura é o próprio conceito da existência da obra artística.

No folclore, a correlação entre uma obra artística, por um lado, e sua objetivação, ou seja, as assim chamadas variantes dessa obra, na sua interpretação por várias pessoas, por outro, é completamente analógica à correlação entre a *langue* e *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 desenhos da arte individual, da mesma forma que atuam os produtores da parole em relação à *langue*.[212] Quanto mais essas neo-formações individuais na língua (e igualmente no folclore) correspondem às exigências do coletivo e antecipam a evolução natural da *langue* (e como conseqüência do folclore), tanto mais elas se socializam e se tornam os fatos da *langue* (e como conseqüência os elementos da obra folclórica).

A obra literária é objetiva, ela existe de modo concreto, independente do leitor, e cada leitor seguinte dirige-se diretamente à obra. O caminho da obra literária não é o mesmo caminho da obra folclórica: ela não segue de um intérprete a outro, mas sim da obra para o intérprete. A interpretação anterior pode até ser levada em consideração, mas ela é apenas um dos elementos que compõem a percepção da obra, não sendo, de forma alguma, sua única fonte, como acontece no folclore. O papel do intérprete da obra folclórica não deve ser confundido, em absoluto, com o papel do leitor ou do recitador da obra literária, nem com o papel do autor. Do ponto de vista do intérprete da obra folclórica, ela representa o fato da *langue*, ou seja, é extrapessoal, existe independente do intérprete, embora admita certa deformação e a introdução do material artístico, novo e atual, como fato. Para o autor da obra literária, isso é um fato da *parole* que não foi dado a priori, mas tem que ser interpretado de maneira individual. É dado apenas o conjunto das obras artísticas atuais no presente momento, no fundo dos quais, ou seja, no fundo do seu requisito formal, é criada e compreendida uma nova obra artística (que se apropria de algumas dessas formas, transforma as demais e elimina as terceiras).

---

[212] Deve-se ter um vista, anota Murkô, que os cantores não recitam um texto fixo como nós, mas até um certo ponto sempre o reconstroem novamente.

A diferença substancial entre o folclore e a literatura consiste em que o primeiro é orientado para a *langue* e a segunda voltada para a *parole*. De acordo com Potebniá, que deu a característica justa da esfera de folclore, o próprio criador aqui não tem motivos de compreender sua obra como sua e as obras dos outros autores do mesmo círculo como alheias. O papel da censura realizada pelo coletivo se manifesta de formas diferentes, como já foi mencionado acima, na literatura e no folclore. Nesse último, a censura tem caráter imperativo e é uma condição necessária para o surgimento das obras artísticas. O escritor aceita as exigências do ambiente até um certo grau, no entanto, mesmo se ele se adaptar a elas de alguma forma, não haverá influência indissolúvel da censura e da obra, própria para do folclore. A obra literária não é determinada previamente pela censura, não pode ser completamente controlada por ela. A obra literária apenas leva em conta aproximadamente as suas exigências, às vezes corretamente, às vezes não; alguns pedidos do coletivo ela nem leva em consideração.

A relação entre a literatura e seu consumidor encontra uma semelhança na área da economia, na assim chamada "produção para mercado", enquanto o folclore se aproxima da "produção sob encomenda."

A falta de correspondência entre as exigências do ambiente e da obra literária pode ser conseqüência de um erro, mas também, pode ser uma intenção premeditada do autor, que deseja mudar as exigências do ambiente, a educar de maneira literária. Essa tentativa do autor de influenciar a demanda pode se mostrar inútil. A censura não cede, e surge uma antinomia entre as suas normas e a obra. Certas pessoas tendem a imaginar "o criador do folclore" à imagem e semelhança do "literato", mas essa analogia não é correta. Ao contrário do "literato", o "criador do folclore" não cria, segundo uma justa observação do Ánitchkov[213], "nenhum ambiente novo". A ele é totalmente alheia qualquer intenção de mudar o ambiente: o domínio absoluto da censura prévia, que condena qualquer conflito da obra com a censura pela inutilidade, forma um tipo especial de participantes da arte poética e força a pessoa a recusar qualquer tentativa de superar a censura.

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 acima, essa tese deve ser revista a

[213] Ánitchkov, Evgueni (1866-1937). Historiador de literatura, crítico, folclorista e prosador.

fundo. Será que essa revisão deve significar a reabilitação do conceito romântico, que foi tão criticado pelos representantes do ponto de vista mencionado anteriormente? Sem dúvida. A característica dada pelos teóricos do Romantismo, a respeito das diferenças entre a arte poética oral e a literatura, continha várias idéias corretas, os românticos tinham razão porque eles destacavam o caráter coletivo da arte poética oral e a comparavam com a língua. Além dessa tese, o conceito romântico tinha várias afirmações que não resistem à crítica científica moderna.

Antes de tudo, os românticos subestimaram a originalidade genética e a peculiaridade do folclore; somente as obras das gerações posteriores de pesquisadores mostraram o quão importante é, no folclore, o papel de um fenômeno que, na etnografia moderna alemã, é chamado de "os bens culturais rebaixados" ("*gesunkenes Kulturgut*"). Provavelmente, pode surgir a suspeita de que, como conseqüência do reconhecimento do lugar importante e, às vezes, até excepcional, que ocupam no repertório popular esses "bens culturais rebaixados", o papel da arte coletiva no folclore é limitado de maneira essencial. Entretanto, não é assim. As obras artísticas emprestadas pela poesia popular das altas camadas sociais podem ser os produtos típicos da iniciativa pessoal ou da arte individual. Não obstante, a própria questão de fontes da obra folclórica se encontra, na verdade, fora dos limites da folclorística. Qualquer questão relativa às diversas fontes se tornara um problema somente se essas fontes forem analisadas a partir do um ponto de vista daquele sistema, no qual elas foram introduzidas, ou seja, no nosso caso, sob o ângulo do folclore. Para a folclorística é essencial não a origem não-folclórica e a existência das fontes, mas sim, a função do empréstimo, a seleção e a transformação do material emprestado. Desde esse ponto de vista, a famosa expressão "o povo não produz, mas reproduz" perde a sua precisão, pois não temos o direito de criar uma fronteira insuperável entre a produção e reprodução e considerar esta última, de certa maneira, insuficiente. A reprodução não significa um empréstimo passivo, e, nesse caso, entre o Molière que transformava as peças antigas, e o povo que, usando a expressão do Naumann[214] "*ein Kunstlied zersingt,*"[215] não há uma diferença principal. A transformação da obra que pertence a, assim chamada, arte

[214] Naumann, H. *Primitive Gemeinschaftskultur. Beiträge zur Volkskunde und Mythologie*, Jena, 1921.

[215] "*ein Kunstlied zersingt*": *Kunstlied* em alemão é um gênero de música (canto solo com acompanhamento), que começou a existir no final do século XVI. Dessa forma, podemos traduzir a expressão como "o povo canta mal a *Kunstlied*". (N.do T.)

monumental, em obra da, assim chamada, arte primitiva também é um ato de criação. O método artístico aparece aqui tanto na escolha da obra emprestada, quanto na sua adaptação às habilidades estranhas. As formas literárias fixadas depois da sua transmissão para o folclore se tornam um material sujeito a transformação. No fundo de um ambiente poético diferente, de uma tradição diferente e de um outro tratamento de valores artísticos, a obra é interpretada de uma nova maneira e até aquele requisito formal que, à primeira vista, é mantido no empréstimo, não deve ser analisado como um igual ao seu protótipo: nessas formas artísticas acontece, segundo a expressão do crítico literário Tyniánov, uma mudança de funções.[216] Do ponto de vista funcional, sem o qual não é possível a compreensão dos fatos artísticos, a obra poética fora do folclore e a mesma obra, adotada por ele, são dois fatos totalmente diferentes.

A história da poesia de Púchkin "Hussardo"[217] é um exemplo característico de como as formas artísticas mudam a sua função quando passam do folclore para a literatura e vice-versa.[218] A típica narração folclórica sobre um encontro entre uma pessoa simples e o mundo do além (sendo que o centro de gravidade da narração encontra-se na descrição do diabólico) foi transformada por Púchkin, que tornou as personagens mais psicológicas e deu motivações psicológicas aos seus atos em várias imagens do gênero. Tanto o protagonista, hussardo, quanto a superstição popular, Púchkin mostra com um toque humorístico. O conto usado por Púchkin é de origem popular. Mas a sua folcloridade, na adaptação artística de Púchkin, 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. A obra de Púchkin voltou para o folclore e foi inclusa em algumas variantes de um espetáculo muito conhecido do teatro popular, "Tzar Maximiliano". Junto a outros empréstimos da literatura, este serve para a ampliação dos episódios introduzidos e pertence aos números de variada diversificação, representada pelo protagonista desse episódio, o hussardo. A gabolice arrojada do hussardo corresponde ao espírito da estética burlesca, da mesma forma que a imagem humorística do diabólico.

---

[216] Em russo «переключение функции». (N.do T.)

[217] Púchkin, Aleksandr. Sobranie sotchinenii v 10 tomakh, tomo 2. Akadiémia Nauk SSSR, Moscou, 1957.

[218] Bogatyriov Piotr. "A poesia 'Hussardo' de Púchkin, suas origens e sua influência na literatura popular" (Stikhotvoriénie Púchkina 'Gussar',ego istótchniki i ego vliiánie na naródnuiu sloviéstnost). In: *Ensaios sobre poética de Púchkin* (Ótcherki po poétike Púchkina). Berlim, 1923. Págs.147-193.

Claro que o humor de Púchkin, que tende à ironia romântica, tem muito pouco a ver com as farsas burlescas do "Tzar Maximiliano", que assimilaram sua poesia. Até naquelas variantes, nas quais a poesia de Púchkin sofreu apenas as mudanças relativamente pequenas, ela era recebida pelo público, acostumado ao folclore, de maneira bem peculiar, principalmente quando o ator popular o interpretava junto com os outros números. Em outras variantes, essa mudança de funções acontece diretamente na forma: o estilo dialógico da conversa, característico da poesia de Púchkin, é transformado, ligeiramente, na poesia folclórica narrativa, e da própria obra apenas resta o esquema do enredo privado das motivações, à qual se juntam várias brincadeiras e calembures burlescos típicos.

Se os destinos da literatura e da arte poética oral se entrelaçaram, se a sua mútua influência era constante e intensiva, se o folclore voltava-se com freqüência ao material literário e, ao contrário, a literatura voltava-se para o material folclórico, nós, apesar de tudo isso, não temos direito de agradar o ponto de vista genético, abolir o limite principal entre a arte poética oral e a literatura.

Além do conceito de originalidade genética do folclore, outro erro essencial na sua característica romântica era a tese de que, somente o povo, não dividido em nenhuma classe, mas enquanto uma personalidade coletiva com única alma, com única concepção de mundo, ou seja, uma comunidade sólida que não conhece nenhuma expressão da atividade humana, pode criar o folclore e ser o sujeito da arte coletiva. Essa ligação inseparável da arte coletiva com "a comunidade primitiva cultural", encontramos, hoje em dia, na obra de Naumann e sua escola, que, em muitos conceitos, se aproxima dos românticos. "Aqui ainda não há individualismo. Não podemos ter receio de usar as comparações do mundo animal: ele realmente traça os paralelos mais próximos... A verdadeira arte popular é a arte comunitária; nada mais do que os ninhos das andorinhas, o favo das abelhas e as conchas dos caracóis são as obras da verdadeira arte coletiva."[219] "Eles todos estão dominados por um único movimento, - continua Naumann, sobre os portadores da cultura individual, - todos eles estão animados com as mesmas intenções e os mesmos pensamentos."[220] Nesse conceito há um perigo comum a qualquer conclusão direta de manifestação social, até a experiência psicológica, por exemplo, de qualidades das formas lingüísticas até as formas

---

[219] Naumann, H. *Primitive Gemeinschaftskultur. Beiträge zur Volkskunde und Mythologie*, Jena, 1921. Pag. 190.
[220] Naumann, H.Obra citada. Pag. 151.

de pensamento (onde o perigo dessa identificação foi revelado de maneira excelente por Anton Marti[221]). O mesmo, observamos na etnografia: o domínio ilimitável do pensamento comunitário, de maneira alguma, é uma condição necessária para a arte coletiva, embora esse pensamento crie o solo especialmente favorável para o florescimento completo da arte coletiva.

Até para a cultura impregnada pelo espírito do individualismo, a arte coletiva não é totalmente estranha. Basta apenas lembrar as anedotas, difundidas nos círculos cultos modernos sobre os rumores que são próximos das lendas, sobre fofocas, superstições e mitos, sobre etiqueta e moda.

A propósito, os etnógrafos russos, que realizavam pesquisas nas aldeias ao redor de Moscou, poderiam apresentar muitos dados sobre a ligação entre o rico e vital repertório folclórico, com a variada posição social, ideológica, econômica dos camponeses.

A presença da arte poética oral (e, de modo correspondente, da literatura) pode ser explicada não somente de maneira psicológica, mas, no mais alto grau, de maneira funcional. Comparemos, por exemplo, a convivência simultânea da arte poética oral e da escrita nos mesmos círculos cultos dos séculos XVI e XVII: a escrita realizava neles as tarefas culturais, e a arte oral, as outras. Em condições urbanas, a literatura que é "a produção para mercado", é claro, vence o folclore, que é "a produção sob encomenda"; para uma aldeia patriarcal, a arte individual como fato social é estranha da mesma forma que a produção para mercado.

A aceitação da idéia de que folclore é uma arte coletiva coloca diante da folclorística várias tarefas concretas. A transferência dos métodos e conceitos, criados na análise do material literário e histórico, muitas vezes causava dano a análise das formas artísticas do folclore. Principalmente, era menosprezada a diferença essencial entre o texto literário e a anotação da obra folclórica que, devido às suas características, inevitavelmente, distorce essa obra e a transfere para uma outra categoria.

Seria ambíguo falar sobre as formas idênticas em relação ao folclore e à literatura. Assim, por exemplo, é o conceito da poesia que, à primeira vista, tem o mesmo significado, tanto na literatura quanto no folclore, mas na verdade, tem funções essencialmente diferentes. O excelente pesquisador do estilo oral rítmico (*style oral rythmique*), Marcel

---

[221] Marti, Anton (1847-1914). Filosofo e lingüista alemão. (N. do T.)

Jousse[222] considera essa diferença tão importante, que os conceitos de "poesia" e "poético" são preservados somente para a literatura, enquanto, em relação à arte oral, ele emprega, em correspondência, os termos "esquema rítmico" e "estilo oral", para evitar a invasão do costumeiro conteúdo literário nos conceitos folclóricos. Ele revela, com muita habilidade, a função mnémo-técnica desses "esquemas rítmicos". O estilo oral rítmico em *"milieu dês récitateures encore spontanés"*, Jousse interpreta da seguinte maneira: "Imaginemos uma língua, umas duas ou três centenas de frases rimadas, com quatro ou cinco centenas de tipos de esquemas rítmicos, que estão bem fixos e são transmitidos sem a violação da tradição oral: a invenção pessoal seria usar esses esquemas rítmicos e clichês das frases como um modelo e criar, por analogia, outros esquemas rítmicos do tipo e concórdia iguais... e se for possível, com o conteúdo de enredo parecido."[223] Aqui está descrita claramente a correlação entre a tradição e a improvisação, entre *langue* e *parole*, na arte oral poética. A poesia, a estrofe e as estruturas de composição ainda mais complicadas são, no folclore, por um lado, um forte apoio à tradição, e por outro (ligado de maneira muito próxima ao primeiro), um meio efetivo da técnica de improvisação.[224]

A tipologia das formas folclóricas deve ser construída independente da tipologia das formas literárias. Uma das tarefas atuais da lingüística é a elaboração da tipologia fonológica e morfológica. 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 para 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*. À essas afirmações da lingüística comparativa é possível contrapor, de um lado, a variedade de enredos, própria da literatura, e de outro, a quantidade limitada dos enredos de contos populares no folclore. Essa limitação não pode ser explicada, nem com a comunidade das fontes, nem com a comunidade psíquica e das condições exteriores. Os enredos parecidos aparecem na base das leis comuns da composição poética; essas leis, da mesma forma que as leis estruturais da língua, são mais uniformes e severas na arte coletiva do que na arte individual.

---

[222] Jousse, Marcel (1886-1961). Antropólogo francês.
[223] Jousse, M. *Études de psychologie linguistique*. Paris. 1925.
[224] As dicas interessantes sobre as particularidades especificas dessa técnica de improvisação da G.Gesemann na sua obra. Ver: Kompositionsschema und heroisch-epische Stilisierung. In: Gesemann, G. *Studien zur südslavischen Volksepik*, Reichenberg, 1926.

A seguinte tarefa da folclorística sincrônica é a caracterização 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, sua hierarquia, diferença entre as formas produtivas e aquelas 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, jovens e idosos), profissão (pastores, pescadores, soldados, bandidos, etc.). Como os grupos profissionais produzem o folclore para si, esses ciclos folclóricos podem ser comparados com as linguagens especiais profissionais. No entanto, existem os repertórios folclóricos que, apesar de pertencerem a um determinado grupo profissional, são predestinados aos consumidores que estão longe desse grupo. A arte oral é, nesse caso, uma das características profissionais do grupo. Assim, por exemplo, a maior parte da poesia espiritual russa[225] é interpretada quase somente por cantores e recitadores vagantes[226], mendigos que às vezes estão reunidos em sociedades especiais. A interpretação das poesias espirituais é uma das suas principais fontes de renda. Entre este exemplo de distanciamento completo dos produtores e consumidores e os casos diametralmente opostos, quando quase que todo o coletivo é, ao mesmo tempo, produtor e consumidor (provérbios, ditados, anedotas, modinhas, os gêneros famosos das canções rituais e não rituais), existem vários tipos intermediários. De um determinado ambiente, aparece um grupo de pessoas talentosas, que de certo modo monopoliza a produção de um gênero folclórico (por exemplo, contos populares). Não são profissionais e a arte poética não é sua principal ocupação e sua fonte de renda; são os diletantes, que se ocupam com poesia nas horas vagas. Aqui não há nem a completa igualdade entre o produtor e o consumidor, nem a demarcação total. A divisão está oscilando. Há pessoas que atuam tanto no papel dos narradores, quanto no papel dos ouvintes; o produtor diletante facilmente torna-se consumidor e vice-versa.

A arte poética oral permanece coletiva até no caso de demarcação entre o produtor e o consumidor, só que o coletivo adquire, nesse caso, traços específicos. Existe o coletivo dos produtores onde "a censura prévia" do consumidor é mais emancipada do que no caso

---

[225] Em russo: русские духовные стихи. Poesia popular de conteúdo religioso. (N. do T.)
[226] Em russo: «калики переходные» (N. do T.)

da identidade entre o produtor e o consumidor, quando a censura igualmente leva em conta os interesses da produção e do consumo.

Apenas com uma condição a arte poética oral, devido ao seu caráter, sai dos limites do folclore e deixa de ser a arte coletiva: se um coletivo bem coordenado de profissionais, que dispõe de uma tradição profissional segura, admira tanto certas obras poéticas que tende, de todas as formas, a mantê-las sem quaisquer mudanças. Vários exemplos da história mostram que isso é relativamente possível. Dessa forma, durante muitos séculos, foram transmitidos, de boca em boca, pelos sacerdotes, os hinos védicos, "nas cestas", segundo a terminologia budista. Todos os esforços eram direcionados para que os textos não fossem distorcidos, o que foi alcançado, tirando inovações insignificantes. Lá, onde o papel do coletivo consiste apenas em manter a obra poética, elevada até o cânone intocável, não há censura artística, não há improvisação, não há mais a arte coletiva.

Como um exemplo secundário das formas fronteiriças da arte poética oral, pode ser mencionada também a arte oral na literatura. Assim, por exemplo, para a atividade dos autores anônimos e dos copistas medievais, sem que essa atividade se encontrasse fora da área da literatura, são característicos alguns traços, graças aos quais ela parcialmente se aproxima da arte oral: o copista tratava a obra copiada por ele como um material sujeito a transformação. Não importando quantos fenômenos fronteiriços sejam encontrados no limite entre a arte individual e coletiva, não vamos seguir o exemplo do sofista famigerado que quebrava a sua cabeça resolvendo a questão, quantas areinhas teríamos que tirar do monte de areia para que ele deixasse de ser um monte. Entre quaisquer duas áreas vizinhas da cultura, sempre existem zonas fronteiriças e intermitentes. Esse fato ainda não nos permite negar a existência de dois tipos diferentes e a produtividade de sua demarcação.

Se, um dia, a aproximação da folclorística com a história da literatura permitiu resolver várias questões de caráter genético; a demarcação das duas matérias e a reconstrução da autonomia da folclorística facilitará, pelo visto, o estudo das funções do folclore e a revelação das suas particularidades e princípios estruturais.

Piotr Bogatyriov: "Os fatos etnográficos ativo-coletivos, passivo-coletivos, produtivos e não produtivos". [227]

Os fatos etnográficos podem ser divididos em ativo-coletivos e passivo- coletivos. Os fatos ativo-coletivos são aqueles que não somente são compreendidos por todo o coletivo como um bem comum, mas também são criados por todo o coletivo. São assim, por exemplo, os bordados que fazem todas as mulheres na aldeia (a atividade, nesse caso, é limitada pelo sexo determinado), as canções muito difundidas, conhecidas por todos os moradores dessa aldeia e os ritos realizados nas festas familiares ou de mudança de estação por cada dono e dona-de-casa e pelos membros de suas famílias. Os fatos etnográficos passivo- coletivos são aqueles que, apesar de serem considerados o bem comum desse coletivo, são criados por pessoas determinadas, que podem nem pertencer a ele. São os assim chamados objetos de produção local: quadros, louça especial, o material especial para os artigos, que, em alguns casos, são produzidos por artesãos locais que não fazem parte desse coletivo, ou até por fábricas, mas servem de distintivo para esse coletivo, são considerados seu bem comum e são usados por todos os seus membros. Prosseguindo, à área do passivo-coletivo pertencem, por exemplo, as *bylínas*[228] russas, as canções históricas, as *dumas*[229] ucranianas, a poesia espiritual e as canções de caráter semelhante, que, apesar de serem interpretadas por alguns cantores camponeses, também são consideradas o patrimônio comum em aldeias russas e ucranianas correspondentes. A essa classe, da mesma forma, pertencem os benzimentos e alguns remédios mágicos que são usados, na verdade, apenas por alguns membros do coletivo: bruxos, curandeiros e curandeiras, etc. Entretanto, a aldeia inteira acredita no seu poder de cura.

Essa divisão em ativo-coletivo e passivo-coletivo pode ser difundida para a área dos tabus, presentes ou entre membros do coletivo, ou em todo o coletivo. Disponho de

---

[227] O artigo foi publicado pela primeira vez em alemão: "Die aktiv-kollektiven, passiv-kollectiven, produktiven und unproduktiven ethnographischen Tatsachen" – *"II Congrès international dês sciences antthropologiques et ethnologiques"*, Copenhague, 1939, p.343-345. Tradução do B.L.Oguibiênin. A presente tradução foi feita a partir do livro: Bogatyriov, Piotr. "Os fatos etnográficos ativo-coletivos, passivo-coletivos, produtivos e não produtivos" (Aktivno-kollektívnye, passivno-kollektívnye, produktívnye e neproduktívnye etnografítcheskie fakty). In: *Questões teóricas da arte popular ("Voprossy teórii naródnogo iskusstva")*. Moscou, 1971, p.384-386.

[228] Canção épica popular russa. (N.do T.)

[229] Canção histórica ucraniana. (N. do T.)

exemplos do primeiro tipo, que se referem aos ritos agrários e às tradições do campo. Em uma das aldeias da Ucrânia Subcarpática, soube que o *gazda* (o dono-de-casa), no primeiros dia da lavoura da primavera, deve permanecer calado. Da mesma forma, nos primeiros dias da Páscoa, o pastor tem que evitar a carne e o toucinho. Se ele realizar essa prescrição, nenhum lobo atacará seu rebanho. Em 1916, durante a minha estadia na província de Arkhânguelsk, anotei alguns tabus: o pastor não deve colher as frutas e cogumelos do bosque, se ele violar essa proibição, o *liêchi*[230] ficará bravo e causará dano ao seu gado. Algumas prescrições têm o caráter explícito de ascetismo: por exemplo, o pastor não deve dançar com as meninas e mulheres, e elas não têm direito de aparecer diante dele sem o lençol na cabeça ou descalças.

Assim como na língua, temos que diferenciar as formas gramaticais produtivas e não produtivas, segundo a teoria de Saussure, entre os ritos agrários há, aqeles que estão vivos e mantêm o seu sentido. Trata-se dos ritos não produtivos, cujo significado ninguém na aldeia entende e que, muitas vezes, estão predestinados a sumir quando morrer essa geração. Os ritos e costumes produtivos continuam a existir, a adquirir o novo material e transforma-lo conforme as formas antigas.

Na seqüência, menciono alguns fatos etnográficos que anotei na Eslováquia Oriental e que testemunham a função mágica ou a função primitivo-religiosa da árvore de Natal.

Aqui está este material.

A árvore de Natal permanece em casa desde a noite de Natal até o Dia de Reis. Depois do Dia de Reis, dia sete de janeiro, a árvore é benzida pelo padre e, dessa forma, se torna útil para muitos ritos. Por exemplo, a dona-de-casa fumiga com a árvore de Natal acesa as árvores frutíferas, que deve preservá-las das lagartas (foi anotado na aldeia Chirókaia, segundo a camponesa Otila Smolko).

Os camponeses comem biscoitos que estavam na árvore e colocam a árvore no silo. Quando o dono vai para lavoura pela primeira vez no ano, ele usa o tronco limpo dos galhos da árvore de Natal como cabo de chicote e bate com o chicote. O cabo para chicote é usado somente na primeira vez, depois ele é jogado fora (anotado segundo a senhora A. Fedorko e o menino Iosef Lechko).

---

[230] Liêchi, no folclore eslavo, o espírito do bosque. (N. do T.)

Esse é um exemplo de como um dos costumes da classe culta da cidade, o costume de enfeitar, na véspera do Natal, o pinheiro, é transformado segundo o modelo dos antigos ritos arcaicos, que possuem caráter produtivo. Na Ucrânia Subcarpática e na Eslováquia Oriental, há muitos rituais agrários curiosos que representam as diversas variações de costumes, difundidos no mundo inteiro.

CONCLUSÃO

A análise dos estudos folclóricos na Rússia dos séculos XVIII e XIX retratou o processo que percorreu o conceito da cultura popular nesse período: inicialmente as obras pertencentes à literatura popular eram avaliadas como de baixo nível em relação a literatura culta e erudita. O resgate do folclore na poesia e prosa dos românticos europeus fez com que as obras da literatura popular se tornassem uma fonte de linguagem e de enredos para os escritores russos: as baladas românticas de Vassili Jukóvski, os poemas de Aleksandr Radíshev e Mikhail Liérmontov, inúmeras obras de Aleksandr Púchkin, os contos de Nikolai Gógol, entre outros, marcaram o século XIX enquanto uma época de renascimento do interesse pelo folclore.

No final do século XIX - início do século XX, o folclore passou a ser considerado um objeto "digno" de estudos: foi reunida uma grande quantidade de obras da literatura popular e publicadas em várias coletâneas. Entretanto, as primeiras coletâneas continham muitas correções dos textos populares genuínos, alguns deles eram completamente reescritos. Posteriormente, os coletores do folclore reconheceram a necessidade de registrar os fenômenos intactos do folclore. As obras folclóricas começaram a ser classificadas por regiões, narradores e temas.

Além do processo ativo de registro de obras da literatura popular, a segunda metade do século XIX é marcada pelo desenvolvimento, quase que simultâneo, de três teorias: a mitológica, cujo representante mais importante é Fiodor Busláev; a de empréstimos, enriquecida pelos estudos de Aleksandr Vesselóvski; e a histórica, cujos princípios foram resumidos na obra de Vsiévolod Miller. Dessa forma, os estudos de folclore na Rússia, no início do século XX, começaram a se separar dos estudos literários.

Aleksandr Vesselóvski escrevia sobre esse importante período:

"A ciência moderna permitiu a si mesma olhar para aquelas massas, que anteriormente eram deixadas para trás, privadas de voz; ela notou nelas a vida e o movimento, imperceptíveis a olho nu, como tudo que se realiza nas enormes dimensões de espaço e de tempo. As molas secretas do processo histórico deveriam ser procuradas aqui.

Junto com a queda do nível material dos estudos históricos o centro de gravidade foi transferido para a vida popular. "[231]

No entanto, ainda faltava a metodologia especial para os estudos do folclore, bem como a definição das principais características da literatura popular. Nas primeiras décadas do século XX, as pesquisas de folclore se concentraram em torno do Circulo Lingüístico de Moscou, OPOIAZ, de São Petersburgo (Petrogrado[232]) e, posteriormente, o Círculo Lingüístico de Praga. Os **estudos formalistas** enriqueceram a folclorística, principalmente com os métodos de pesquisa próprios da lingüística. Nos estudos de folclore entraram tais termos lingüísticos, como: estudo sincrônico e diacrônico, morfologia, função, *langue, parole* e etc. A utilização, nos estudos do folclore, dos termos de uma outra ciência prenunciava a chegada dos estudos interdisciplinares que marcaram todo o século XX.

Nos anos 20, surgiram três estudos indispensáveis para o desenvolvimento da folclorística: o ensaio de Iuri Tyniánov "O fato literário" de 1924, o livro de Vladímir Propp "Morfologia do conto maravilhoso" de 1928 e o ensaio de folclorista Piotr Bogatyriov e Roman Jakobson "Folclore como forma específica de arte", de 1929.

Tyniánov criou uma teoria que explicava o mecanismo da evolução literária como a alteração de um fato literário que já tornou-se "automatizado" e um novo fato literário, que surgiu em oposição.

No presente trabalho, utilizamos a teoria de Tyniánov para exemplificar o fato de que no folclore, ao contrário da literatura, é impossível que uma obra seja criada como oposição a tradição. Na interpretação de Iuri Lótman[233], a teoria adquire um outro significado: ele destaca dois tipos de literatura, a literatura "baixa" e a literatura "alta". A literatura "alta" representa um cânone que se alimenta na literatura não canonizada, na literatura "baixa" (já observamos vários exemplos de como a literatura erudita escrita se inspirava na literatura popular). Dessa forma, acontece uma reviravolta: a literatura, que antes era considerada "baixa", torna-se "alta" e vice-versa. Por exemplo, a literatura de massas, que antes foi vista como "baixa" hoje predomina.

---

[231] Vesselóvski, Aleksandr. *Poética histórica (Istoritcheskaia poétika).* Leningrado, 1940. Pág. 44.
[232] Petrogrado – o nome de São Petersburgo nos anos 1914-1924.
[233] Lótman, Iuri. "Sobre o conteúdo e a estrutura de conceito de 'literatura artística'" (O soderjánii i struktúre poniátia "khudójestvennia literatura"). In: *Artigos escolhidos (Izbrannye stati).* Volume 1. Tallinn, 1993. Págs. 203-216.

O livro "Morfologia do conto maravilhoso" foi um estudo inovador, no qual Vladímir Propp usou o termo "função" em relação aos personagens do conto popular:

"...os personagens do conto maravilhoso, por mais diferentes que sejam, realizam freqüentemente as mesmas ações... No estudo do conto maravilhoso o que realmente importa é saber o que fazem os personagens. Quem faz algo e como isso é feito, já são perguntas para um estudo complementar."[234]

Por merecimento, o ensaio de Piotr Bogatyriov e Roman Jakobson é considerado como fundamental para a separação entre os estudos do folclore e os estudos literários. Portanto, o tema central deste estudo é a delimitação entre o folclore e a literatura. Os autores aplicam os termos lingüísticos *langue*, ao folclore, e *parole*, à literatura. Através dessa comparação, são traçadas as principais diferenças entre as duas áreas:

1. A obra da literatura popular é sujeita à censura do coletivo.
2. A literatura popular pode ser comparada com a produção "sob demanda", enquanto a literatura erudita representa a produção "para o mercado".
3. A quantidade dos temas no folclore é limitada em comparação com a literatura erudita.
4. A obra folclórica existe em variantes.
5. A obra da literatura popular é anônima.

Analisando as relações entre o folclore e a literatura, Bogatyriov e Jakobson chegaram à conclusão de que entre essas duas áreas existem "zonas fronteiriças e intermitentes", tais como a literatura popular escrita, que mistura as características do folclore e da literatura. Esse fenômeno (podemos denominá-lo de "pós-folclore" ou de "cultura das bordas") pertence a uma nova época de "oralidade mecanicamente mediatizada."

Apesar do fato de que a literatura popular escrita e a literatura de massas representam uma zona fronteiriça, as características do folclore, destacadas por Bogatyriov e Jakobson, podem ser perfeitamente aplicadas em sua análise. Além disso, a literatura

---

[234] Propp, Vladímir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro, Forense – Universitária, 1984. Pág. 26.

erudita e a literatura de massas representam duas áreas coexistentes e interligadas. Iuri Lótman realizou o estudo das ligações entre elas em seu famoso trabalho "Sobre o conteúdo e a estrutura do conceito de 'literatura artística'":

"O conceito de literatura de massas subentende a existência de uma certa cultura elevada como uma antítese obrigatória. A literatura de massas... deve representar a parte da literatura mais divulgada em termos de quantidade. Na análise dos indícios "mais divulgada – menos divulgada", "mais lida – menos lida", "mais famosa – menos famosa", a literatura de massas receberá as características mais fortes... O mecanismo de uma vida literária viva subentende a presença e a luta dessas duas tendências"[235]

Além do desenvolvimento da literatura de massas, o próprio folclore começou a transformar-se sob influência da escrita e da cultura urbana: alguns gêneros morriam e outros surgiam (como, por exemplo, as anedotas ou os romances urbanos). A folclorística tradicional inicialmente se recusava a reconhecer essas neo-formações:

"... o esquecimento das obras anteriores foi acompanhado do (e, parcialmente, estimulado pelo) aparecimento, no repertório folclórico, de textos que antes não eram característicos a ele. As inovações da realidade em alteração deformavam a velha tradição e cresciam como ervas daninhas; elas eram relacionadas excepcionalmente com a cultura urbana e soavam para um folclorista como uma dissonância irritante. Obviamente, elas não continham nenhum sentido mitológico ou histórico..., a busca do qual preocupava a ciência, e não possuíam a elegância artística de um conto ou de uma antiga canção popular... mas, pelo contrário, pareciam grosseiras ou estilisticamente desleixadas, como se tivessem sido feitas às pressas."[236]

---

[235] Lótman, Iuri. "Sobre o conteúdo e a estrutura do conceito de 'literatura artística'" (O soderjánii i struktúre poniátia "khudójestvennia literatura"). In: *Artigos escolhidos (Ízbrannye stati).* Volume 1. Tallinn, 1993. Pág. 216.

[236] Nekliúdov, Serguei. "As tradições orais da cidade moderna: troca do paradigma folclórico" (Ústnye tradítsii sovreménnogo góroda: smiena folklómoi paradigmy). In: http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov7.htm

A situação de avaliação negativa das obras folclóricas recentes lembra a visão da cultura popular como um fenômeno de baixo nível no século XVIII e até na primeira metade do século XIX, e, aos poucos, seu valor artístico foi reconhecido. Com as obras do pós-folclore acontece um processo semelhante.

Com tudo que já fora mencionado, podemos destacar as seguintes etapas da evolução do folclore:

1) Folclore como uma parte do sincretismo ("oralidade primária", segundo Zumthor).
2) Folclore que começa a coexistir com a escrita e com o espaço urbano ("oralidade secundária").
3) Folclore que interage com a literatura ("oralidade mista"). Como resultado desse contato, aparece a **literatura popular escrita**, que representa uma zona fronteiriça.
4) Folclore que coexiste com a literatura e ainda com os meios de divulgação em massa ("oralidade mecanicamente mediatizada"). Como resultado, surge a **literatura de massas** e o próprio folclore se transforma em **pós-folclore** (que inclui a literatura popular escrita).

Durante a nossa análise, vimos que tanto as obras da literatura popular escrita, quanto as que pertencem à literatura de massas e ao pós-folclore, podem ser estudadas através das características do folclore, sugeridas por Bogatyriov e Jakobson. Isso se torna possível porque todos esses fenômenos se referem à **cultura popular** (ou, usando o termo mais moderno, **de massas**).

Em nosso trabalho, abordamos ainda a figura de **Piotr Bogatyriov** como um dos maiores estudiosos do folclore russo e da sua metodologia. Assim como Vladímir Propp, Bogatyriov colocava no centro da sua metodologia o termo "função", portanto seu método é chamado de **método funcional**. O pesquisador sugeria analisar os fatos folclóricos na base das funções que eles possuem dentro de um certo coletivo. O projeto desse método estava presente ainda no ensaio "Folclore como forma específica de arte". O ensaio de Bogatyriov "Os fatos etnográficos ativo-coletivos, passivo-coletivos, produtivos e não

produtivos" representa um exemplo de aplicação dessa metodologia: nele, os fenômenos da cultura popular são avaliados do ponto de vista de sua função em um coletivo. Um fato pode ser produtivo (ou seja, pode gerar outros fatos) ou não. Apesar de algumas obras folclóricas possuírem um autor concreto, elas também podem ser consideradas como pertencentes a todo o coletivo. As conclusões metodológicas de Piotr Bogatyriov embasavam-se na análise de dois tipos de material folclórico: os fatos folclóricos que o pesquisador registrava em lugares remotos e afastados (como os povoados da Ucrânia Subcarpática) e os fenômenos da oralidade mista (como o teatro de marionetes: um típico exemplo da cultura urbana). As descobertas feitas por Bogatyriov são aplicadas nos estudos contemporâneos do pós-folclore e da cultura de massas.

Anexo I. Aleksandr Púchkin "Hussardo".

Hussardo

Ele almofaçava o cavalo.
E resmungava. muito bravo:
"Que espírito inimigo me fez parar
Nessa maldita morada!

Aqui de um homem cuidam
Como num tiroteio turco.
A custo sopa de repolho servem.
E nem pensar em fogão.

Aqui o dono te olha
Como um bicho feroz. e a dona...
Não dá para atraí-la para fora
Nem pelo orgulho nem pela nagáika.[237]

Outra coisa é Kíev! Que lugar!
Os galuchki[238] caem na boca por si.
Do vinho dá para fazer vapor.
E as jovens senhoras!

Juro. não dá pena de entregar a alma
Por um olhar da bela de sobrancelhas negras.
Apenas numa coisa não são boas..."
– Em que? Me conte. soldado.

---

[237] Látego de correia
[238] Típico prato da cozinha ucraniana: os pedaços de massa, cozidos na água ou no caldo.

Ele enrolou seu bigode comprido
E começou: "Não te ofendas,
Tu, rapaz, talvez não sejas covarde
Mas és bobo, e eu já sou macaco velho.

Bem, então escuta: perto do Dniépr
Estava o nosso regimento; e a minha dona
Era linda e bondosa
E o marido havia morrido, anotes!

Foi com ela que eu fiz amizade
Vivíamos em paz, dava gosto de ver:
Se eu nela batia, a minha Marússenka
Não me falava uma só grosseria;

Se eu me embebedava - me punha na cama
E preparava vinho para a ressaca:
Às vezes eu piscava: "Ei, comadre!" -
A comadre não me contradizia em nada.

Parece: por que afligir-se?
Viver na abundância,sem brigas;
Mas não: eu comecei a enciumar.
O que fazer? O inimigo deve ter me confundido.

Para que, comecei a pensar.
Ela levanta antes dos galos? Quem pede?
A minha Marússenka está a foliar:
Para onde o canhoto a leva?

Passei a vigiá-la.

Uma vez estava deitado. os olhos apertados,
(A noite era mais negra que prisão.
Lá fora fazia barulho a tempestade).

Então eu escutei: a minha comadrinha
Devagarinho saltou do fogão,
Apalpou-me um pouco.
Sentou-se perto do fogão, soprou o carvão

E acendeu uma vela fina,
E para o canto foi com ela,
Lá pegou um potinho da prateleira
E sentou-se na vassoura diante do fogão,

Tirou a roupa; depois
Deu três goles do pote
E de repente, montada na vassoura
Voou para a chaminé – e escapou.

Aha! Eu adivinhei num minuto:
A comadre pelo jeito é muçulmana!
Espera, minha pombinha!...
Desci do fogão e vejo: o pote.

Cheirei: azedo! Que porcaria!
Joguei no chão: mas que milagre?
Saltou o roupão, a bacia atrás dele
Ambos para o fogão. A coisa estava preta!

Eu vi: o gato cochilava embaixo do banco:
E nele joguei um pouco do pote -

Ele bufou! Eu: sai daqui!..
E ele seguiu a bacia.

Eu fui borrifar em todos os cantos
Com toda força, para qualquer coisa
E tudo: os potes, bancos, mesas,
Marchando! Marchando! Tudo foi para o fogão.

Que diabo! Pensei: agora
Eu vou tentar também!
E, de uma só vez, tomei o pote;
Não acredites, se quiseres, mas eu voei como uma pluma.

Voei, voei a toda pressa
Para onde não lembro e não sei
Apenas gritei para as estrelas
Encontradas: à direita!.. E caí no chão.

Vejo: montanha. Na montanha
Fervem os caldeirões; cantam, brincam,
Assobiam e no jogo nojento
Casam um judeu com uma rã.

Eu cuspi e quis falar...
De repente veio minha Marússia:
Para casa! Quem te chamou, travesso?
Vão te comer! Mas eu não me acovardei:

Para casa? Eu? Nunca! Como é
Que vou saber o caminho? – Ah, ele é estranho!
Aqui está o atiçador, monte nele

E sumas logo, seu maldito.

– Porque eu sentaria num atiçador.
Eu, o hussardo permanente? Ah, tu, boba!
Ou eu me entreguei ao inimigo?
Ou tu tens pele de cordeiro?

– Cavalo! – Aqui, seu tolo, o cavalo.
Verdade: o cavalo estava na minha frente.
Raspava com o casco, todo como um fogo,
Pescoço arqueado, rabo para cima.

– Sentes. – Então sentei no cavalo.
Procuro o cabresto – não tem.
Ele de repente voou .
E paramos perto do fogão.

Vejo: tudo do mesmo jeito: eu mesmo
Estou montado, e embaixo
Não o cavalo, mas o banco velho:
Eis o que acontece às vezes".

Ele enrolou seu bigode comprido
Acrescentou: "Não te ofendas,
Tu, rapaz, talvez não sejas covarde
Mas és bobo, e eu já sou macaco velho".

(1833)

Гусар

Скребницей чистил он коня.
А сам ворчал, сердясь ие в меру:
"Занес же вражий дух меня
На распроклятую квартеру!

Здесь человека берегут,
Как на турецкой перестрелке,
Насилу щей пустых дадут,
А уж не думай о горелке.

Здесь на тебя как лютый зверь
Глядит хозяин, а с хозяйкой...
Небось, не выманишь за дверь
Ее ни честью, ни нагайкой.

То ль дело Киев! Что за край!
Валятся сами в рот галушки,
Вином - хоть пару поддавай,
А молодицы-молодушки!

Ей-ей, не жаль отдать души
За взгляд красотки чернобривой.
Одним, одним не хороши..."
- А чем же? расскажи, служивый.

Он стал крутить свой длинный ус
И начал: "Молвить без обиды,
Ты, хлопец, может быть, не трус,
Да глуп, а мы видали виды.

Ну, слушай: около Днепра
Стоял наш полк; моя хозяйка
Была пригожа и добра,
А муж-то помер, замечай-ка!

Вот с ней и подружился я;
Живем согласно, так что любо:
Прибью - Марусинька моя
Словечка не промолвит грубо;

Напьюсь - уложит, и сама
Опохмелиться приготовит;
Мигну бывало: "Эй, кума!" -
Кума ни в чем не прекословит.

Кажись: о чем бы горевать?
Живи в довольстве, безобидно;
Да нет: я вздумал ревновать.
Что делать? враг попутал, видно.

Зачем бы ей, стал думать я,
Вставать до петухов? кто просит?
Шалит Марусенька моя;
Куда ее лукавый носит?

Я стал присматривать за ней.
Раз я лежу, глаза прищуря,
(А ночь была тюрьмы черней,
И на дворе шумела буря),

И слышу: кумушка моя

С печи тихохонько прыгнула,
Слегка обшарила меня,
Присела к печке, уголь вздула

И свечку тонкую зажгла,
Да в уголок пошла со свечкой,
Там с полки скляночку взяла
И, сев на веник перед печкой,

Разделась донага; потом
Из склянки три раза хлебнула,
И вдруг на венике верхом
Взвилась в трубу - и улизнула.

Эге! смекнул в минуту я:
Кума-то, видно, басурманка!
Постой, голубушка моя!..
И с печки слез - и вижу: склянка.

Понюхал: кисло! что за дрянь!
Плеснул я на пол: что за чудо?
Прыгнул ухват, за ним лохань,
И оба в печь. Я вижу: худо!

Гляжу: под лавкой дремлет кот;
И на него я брызнул склянкой -
Как фыркнет он! я: брысь!.. И вот
И он туда же за лоханкой.

Я ну кропить во все углы
С плеча, во что уж ни попало;

И все: горшки, скамьи, столы,
Марш! марш! все в печку поскакало.

Кой чорт! подумал я: теперь
И мы попробуем! и духом
Всю склянку выпил; верь не верь -
Но кверху вдруг взвился я пухом.

Стремглав лечу, лечу, лечу,
Куда, не помню и не знаю;
Лишь встречным звездочкам кричу:
Правей!.. и наземь упадаю.

Гляжу: гора. На той горе
Кипят котлы; поют, играют,
Свистят и в мерзостной игре
Жида с лягушкою венчают.

Я плюнул и сказать хотел...
И вдруг бежит моя Маруся:
Домой! кто звал тебя, пострел?
Тебя съедят! Но я, не струся:

Домой? да! черта с два! почем
Мне знать дорогу? - Ах, он странный!
Вот кочерга, садись верхом
И убирайся, окаянный.

- Чтоб я, я сел на кочергу,
Гусар присяжный! Ах ты, дура!
Или предался я врагу?

Иль у тебя двойная шкура?

Коня! - На, дурень, вот и конь. -
И точно: конь передо мною,
Скребет копытом, весь огонь,
Дугою шея, хвост трубою.

- Садись. - Вот сел я на коня,
Ищу уздечки, - нет уздечки.
Как взвился, как понес меня -
И очутились мы у печки.

Гляжу: все так же; сам же я
Сижу верхом, и подо мною
Не конь - а старая скамья:
Вот что случается порою".

И стал крутить он длинный ус,
Прибавя: "Молвить без обиды,
Ты, хлопец, может быть, не трус,
Да глуп, а мы видали виды".

(1833)

Anexo II. Trecho do drama popular russo "Tsar Maximiliano."[239]

"Eis que eu meu sabre desembainharei (tira o sabre da bainha), e toda a verdade do hussardo contarei. Eu sou o hussardo permanente, muitas vezes lutei com os franceses, valente. Na minha frente balas voavam como abelhas assobiavam. Por isso o tzar me condecorou com medalhas e cruzes pequenas; tenho dois galões no ombro e, na mão direita, uma espada afiada, na mão direita, uma espada afiada, e um anel dourado. (Aponta para o peito, ombros e anel). Então, escutem, senhores e damas, minha segunda piada. Como não amar um hussardo? Ele tem dois bigodes, para lenha nem mesmo um graveto, mas está de sangue até o peito. Então, escutem, senhores e damas, minha terceira piada. Era uma vez num mar, num oceano, na ilha Buian, estávamos nos alojamentos de inverno; minha dona era bondosa e bonita, e de rosto, danada, era linda, e não é que era uma bruxa? Uma vez eu estava no fogão deitado, com os olhos apertados, lá fora uma tempestade bem forte. De repente a minha dona do fogão desceu, três velas de sebo acendeu, de um canto para o outro andou e um pote achou, um gole deu e pela chaminé pulou. Eu era um rapaz destemido; do fogão desci, três velas de sebo acendi, de um canto para o outro andei e um pote achei, borrifei nas xícaras, colheres e repolhos e todos marcharam pela janela, então um gole dei e pela chaminé pulei. Voei e gritei: lua, à-direita, estrelas, à-esquerda, todos esmagarei. Voei para o cabo do diabo. Cheguei – uma rocha, na rocha uma toca, lá o diabo com uma bruxa se casando, à minha dona alegrando. Ela me viu e gritou: "Tu, travesso, porque vieste pra cá, avesso?" – "Para a festança." – "Que festança, some daqui, enquanto está inteiro!" – "Bem que eu gostaria de me mandar, mas não sei onde um cavalo achar." E eis que a minha dona leva um cavalo preto: a crina e o rabo dourados em anéis encaracolados. E eis que terminei minha jornada, agora vou dar uma descansada".

[239] "Tzar Maximiliano" (Tsar Maksimilian) In: *Teatro popular: Coletânea (Naródnyi teatr: Sbórnik).* Moscou, 1896. Págs. 48-61.

“И вот я саблю обнажу (вытаскивает из ножен саблю) и всю гусарскую правду расскажу. Я гусар присяжный, не один раз имел с французами бой отважный. Мимо меня пули и ядра летали и как пчелы жужжали. За то меня царь жаловал медалями и крестами и частыми мелкими звездами; две нашивки на плече и острый меч в правой руке, острый меч в правой руке и златой перстень на руке. (В это время показывает на грудь, на плечи и на перстень.) А вот послушайте, господа, вторая история моя. Как гусара не любить, у гусара два уса, дров ни полена, за то в крови по колена. А вот послушайте, господа, третья история моя. Как на море, на океане, на острове на Буяне, на зимних квартирах мы стояли; попала мне хозяйка хороша и добра и лицом, шельма, красива, да не ведьма-ли она? Однажды я лежу на печи, глаза прищуря, на дворе такая сильная буря. Вдруг моя хозяйка слезла с печи, зажгла три сальныя свечи, из угла в уголок прошла и скляницу нашла, хлебнула, да в трубу и махнула. А я был парень не робливый; слез с печи, зажег три сальныя свечи, из угла в угол прошел и я скляницу нашел, побрызгал чашки и ложки и кочережки и марш все в окошко, и я хлебнул и в трубу махнул. Лечу, кричу: луна на-право, звезды на-лево, всех передавлю. Лечу туда, черт знает куда. Прилетаю, - гора, в горе нора, там чорта с ведьмою венчают, мою хозяйку забавляют. Увидела меня хозяйка, закричала: «Ты, пострел, зачем сюда поспел?» - «На пирушку.» - «На какую на пирушку, убирайся покамест цел!» - «Я бы рад уйти, да ворона коня не найти.» И вот моя хозяйка ведет коня вороного: грива и хвост золотые в кольца завитые. И вот я кончил дальний путь, позвольте гусару отдохнуть”.

BIBLIOGRAFIA.

Dicionários e enciclopédias:

1. Grande Enciclopédia de Cirilo e Metódio (Bolcháia Entsiklopiédia Kirilla e Mefódia), CD-Rom, 2003.
2. Wikipedia, Enciclopédia Livre (Svobódnaia Entsiklopiédia). http://ru.wikipedia.org/wiki

1. AFANÁSSIEV, ALEKSANDR *Arvore de vida (Drevo jizni). Artigos selecionados (Ízbrannie statii).* Editora Sovremiénnik, Moscou 1982.

2. AFANÁSSIEV, ALEKSANDR *As idéias poéticas dos eslavos sobre a natureza (Poetítcheskie vozzriéniia slavian na prirodu), em 3 tomos, Sovremiénnyi Pisátel.* Moscou, 1995.

3. AMARAL, AMADEU. *Tradições populares.* Instituto Progresso. São Paulo, 1948.

4. BAKHTIN, M. *A cultura popular na idade Média e no renascimento: O contexto de François Rabelais.* S. Paulo, Hucitec, 1987.

5. _____ *Questões de Literatura e de Estética.* S. Paulo, Hucitec, 1987.

6. _____ *Problemas de poética de Dostoiévski.* Rio de Janeiro, Forense, 1981.

7. _____ *Estética da criação verbal.* S. Paulo, Martins Fontes, 1992.

8. BOGATYRÉV, PETR. "Os signos do teatro". Trad.:J.Teixeira Coelho Netto. In: *Semiologia do teatro.* Perspectiva, 2003. Págs. 71-92.

9. BOGATYRÉV, P.G. "O cenário, o espaço artístico e o tempo no teatro popular". Trad. Lucy Seki. In: Schnaiderman, Boris. *Semiótica russa*. Editora Perspectiva, 1979. Págs.243-248.

10. BOGATYRIOV, P.G., JAKOBSON R.O. Folclore como forma específica de arte ("Folklor kak ossóbaia forma iskússtva") No livro: P.G.Bogatyriov. *Questões teóricas da arte popular (Voprossy teórii naródnogo iskusstva)*. Iskusstvo, scou, 1971.

11. BOGATYRIOV PIOTR. "A poesia "Hussardo" de Púchkin, suas origens e sua influência na literatura popular" (Stikhotvoriénie Púchkina 'Gussar', ego istótchniki i ego vliiánie na naródnuiu sloviéstnost). In: *Ensaios sobre poética de Púchkin (Ótcherki pó poétike Púchkina)*. Berlim, 1923. Págs. 147-193.

12. _____ *Teatro tcheco de marionetes e teatro russo popular (Tchechski kúkolnyi i russki naródnyi teatr)*. Berlim-Petrogrado, 1923.

13. BÚLKINA INNA, "As particularidades da poética das coletâneas poéticas de Púchkin". (Ossóbennosti poetiki stikhotvórnykh sbórnikov Púchkina). http://noskoff.lib.ru/friends/fbulk020.html

14. BUSLÁIEV, FIODOR. "Os ensaios históricos da arte e literatura russa popular" (Istorítcheskie ótcherki rússkoi naródnoi slovéstnosti i iskússtva) Volumes I-II, São Petersburgo, 1861.

15. CAMPOS, HAROLDO DE. *Morfologia de Macunaíma*. Perspectiva. São Paulo, 1973.

16. CARNEIRO, EDISON. *O folclore nacional*. Rio de Janeiro, Editora Sousa, 1954.

17. _____ *A sabedoria popular*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1957.

18. CARNEIRO, SOUZA. *Mitos africanos no Brasil*. Nacional, São Paulo, 1937.

19. CASCUDO, LUIZ DA CÂMARA. *Antologia do folclore brasileiro*. Martins, São Paulo,1944.

20. _____ *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte-Brasil; [São Paulo] : Editora Itatiaia: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

21. _____ *Folclore do Brasil*. Editora Fundo de Cultura, 1967.

22. FREIDENBERG, OLGA. *Poetika siujeta i janra (Sobre poética do enredo e do genero)*. Leningrad, Nauka, 1981.

23. FRAZER, JAMES GEORGE. *Ramo de ouro*. Editora LTC, Rio de Janeiro, 1982.

24. GÚSSEV, VÍKTOR. "A base metodológica da atividade científica do P.G.Bogatyriov" (Metodologuítcheskie osnovy naúchnoi diéiatelnosti P.G. Bogatyriova) In: *Piotr Grigórievitch Bogatyriov. Memórias. Documentos. Artigos. (Piotr Grigórievitch Bogatyriov. Vospominánia. Dokumentu. Statí)*. Aleteia, São Petersburgo, 2002. Pág. 63-72.

25. JAKOBSON, ROMAN. *Linguística. Poética. Cinema*. S. Paulo, Perspectiva, 1970.

26. _____ *Linguística e comunicação*. S. Paulo, Cultrix, 1971.

27. _____ "Púchkin e a poesia popular" (Púchkin i naródnaia poesia). In: Jakobson, Roman. *Trabalhos sobre poética* (*Raboty po poetike*). Moscou, Progress, 1987. Págs. 206-209.

28. _____ *Trabalhos sobre poética* (*Raboty po poetike*). Moscou, Progress, 1987.

29. JAKOBSON, R., POMORSKA K. A caminho da poética. In: *Diálogos*. Editora Cultrix, São Paulo, 1985.

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

31. LIKHATCHIÓV, DMITRI. *Literatúrnost - reálnost - literatura (Literatura - Realidade - Literatura).* Soviétski Pisátel, Leningrado, 1981.

32. LÓTMAN, IURI. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa. Editora Estampa, 1978.

33. LÓTMAN, YURI. *Universe of mind*, Londres;Nova York, I.B.Tauris, 1990.

34. _____ "Sobre o conteúdo e a estrutura de conceito de 'literatura artística'" (O soderjánii i struktúre poniátia "khudójestvennia literatura"). In: *Artigos escolhidos (Ízbrannye stati).* Volume 1. Tallinn, 1993. Págs. 203-216.

35. _____ *Sobre a literatura russa (O rússkoi literature).* Iskusstvo, São Petersburgo, 1997.

36. _____ *Sobre os poetas e a poesia (O poétah i poésii).* Iskusstvo, São Petersburgo, 1996.

37. MACHADO, IRENE. *Escola de Semiótica. A experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. Ateliê Editorial. São Paulo, 2003.

38. MELETÍNSKI, ELEAZAR. "Mito e o século XX" (Mif i XX viék). In: http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm

39. _____ *Obras escolhidas, memórias. (Ízbrannyie statii, vospominánia)*. Moscou, RGU, 1998.

40. _____ *Os arquétipos literários*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1998.

41. _____ "Tipologia estrutural e folclore". Tradução Aurora Fornoni Bernardini. In: *Semiótica russa*. São Paulo, Editora Perspectiva. 1979. Pag. 43-60.

42. _____ "A questão do uso do método estrutural e semiótico na folclorística." (K voprossy ob ispólzovanii strukturno-semiotítcheskogo miétoda v folklorístike). In: http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky5.htm

43. MELLO E SOUZA, GILDA DE. *O tupi e o alaúde –Uma interpretação de Macunaíma*. Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1979.

44. MIKHÁILOVA, N.G. "Cultura popular como objeto dos estudos sócio-humanas (Aspecto culturológico)" (Naródnaia kultura kak obiékt sotsiogumanitárnykh issliédovanii (kulturologítcheskii apiékt) In: *Piotr Grigórievitch Bogatyriov. Memórias. Documentos. Artigos. (Piotr Grigórievitch Bogatyriov. Vospominánia. Dokumentu. Stati)*. Aleteia, São Petersburgo, 2002. Pág. 344-357.

45. MÍLLIER, VSIÉVOLOD. *Ensaios sobre a literatura russa popular.(Ótcherki rússkoi naródnoi sloviéstnosti)*, em três tomos, Moscou 1897 (1), 1910 (2) e 1924 (3)

46. NEKRÝLOVA, ANNA. "Tzar Maximiliano no teatro popular" (Tsar Maksimilian v naródnom teatre).
http://www.proarte.ru/ru/komposers/tsar-demian/tsar_maximilian.htm

47. NIEKLIÚDOV,SERGUEI. Algumas palavras sobre pós-folclore. (Niéskolko slov o post-folklore) In: http://www.ruthenia.ru/folklore/postfolk.htm

48. _____ "As tradições orais da cidade moderna: troca do paradigma folclórico" (Ústnye tradítsii sovreménnogo góroda: smiena folklórnoi paradigmy). In: http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov7.htm

49. _____ Folclorística russa e as pesquisas estruturais-semióticas. (Rossiiskaia folkloristika i strukturno-semiotitcheskie issledovania).
In: http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov9.htm

50. *Novela de "lubok". (Lubótchnaia póviest).* OGI, Moscou, 2005

51. Obras sobre sistemas sígnicos (Trudý pó znákovym sistiémam). II-XXV. Tartu, 1965-1992.

52. Piotr Grigórievitch Bogatyriov. Memórias. Documentos. Artigos. (Piotr Grigórievitch Bogatyriov. Vospominania. Dokumenti. Stati). Aleteia, São Petersburgo, 2002

53. PIRES FERREIRA, JERUSA. *Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas.* São Paulo : Hucitec, 1993.

54. _____ "Conto russo em versão nordestina". In: *Revista de antropologia. Separata do volume XXIII.* São Paulo, 1980. Págs.103-133.

55. _____ Heterônimos e cultura das bordas: Rubens Lucchetti. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 4, dez.1989/jan.-fev. 1990, p. 169-174

56. _____ Os contos de Erchov e Púchkin no folclore brasileiro. In: *Antiguidade viva (Jiváia stariná)*, número 3, 1999.

57. _____ Os livros de sonhos – texto e imagem. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 10, n. 22, jul./dez. 2004, p. 199-218.

58. POMORSKA, KRISTINA. *Formalismo e Futurismo*. São Paulo, Perspectiva, 1972.

59. PROPP, VLADÍMIR. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro, Forense – Universitária, 1984.

60. _____ *Comicidade e riso*. São Paulo, Ática, 1992.

61. _____ *Morfologia do conto maravilhoso (Morfológuia volchébnoi skazki)*. Academia, Leningrado, 1928.

62. _____ *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

63. _____ *Raízes históricas do conto maravilhoso (Istoritcheskie korni volchébnoi skazki)*.Labirint-K, Moscou, 2004.

64. _____ *Artigos selecionados (Izbrannye stati)*. Nauka, Moscou, 1976.

65. _____ *Poética do folclore (Poétika folklora)*. Labirint, Moscou, 1998.

66. PÚCHKIN, ALIEKSANDR. Obra completa em 10 volumes (Sobránie sotchiniénii v 10 tomakh). Akadiémia Nauk SSSR, Moscou, 1957.

67. PÝPIN, ALEKSANDR. "Ensaio sobre a história literária das antigas novelas e contos populares russos" (Ótcherk literatúrnoi istórii starínnykh povestei i skázok rússkikh). In: *Notas científicas da Academia Científica Imperial* (*Utchiénye zapiski Imperátorskoi Akadiémii Nauk)*, Livro 4, parte 2. São Petersburgo, 1857.

68. SAUSSURE, FERDINAND DE. *Curso de lingüística geral*. Editora Cultrix, São Paulo, 2002.

69. SIMEÃO PIRES, CLÉLIA. "A Tipologia do Romance Policial". In: http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa5/6.html

70. SCHNAIDERMAN, BORIS. "Semiótica na U.R.S.S. – Uma busca dos "elos perdidos" (À guisa de Introdução)." In: *Semiótica russa*. Editora Perspectiva, 1979. Págs.9-27.

71. _____ "Prefacio à edição brasileira" In: Propp, Vladímir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Editora Forense-Universitária. São Paulo, 1984. Págs. 1-10.

72. _____ *Os escombros e o mito. A cultura e o fim da União Soviética*. Editora Schwartcz. São Paulo, 1997.

73. SÓMOV, ORIEST. *As bruxas de Kiev*. In: http://www.somov.net.ru/lib/al/book/167

74. RAMOS, ARTHUR. *Estudos de Folk-lore (1903-1949): definições e limites. Teorias da interpretação*. Casa do Estudante do Brasil, Rio de Janeiro, 1952.

75. *Teoria da literatura - formalistas russos*. Org. Toledo, Dionísio de Oliveira, trad. Ana Maria Ribeiro. Editora Globo, Porto Alegre, 1973

76. TCHISTOV, KIRILL. "Poética do texto folclórico eslavo. Aspecto comunicativo". (Poétika slaviánskogo folklórnogo teksta. Kommunikatívnyi aspekt). In: *Folclore. Texto. Tradição*, Moscou,2005. Págs.157-185.

77. _____ *Tradições populares e folclore. (Naródnye tradítsii i folklor)* Nauka, Leningrado, 1986. Págs.107-176.

78. _____ *Tradição. Texto. Folclore. (Tradítsia. Tiekst. Folklor).* O.G.I. Moscou, 2005.

79. TINIANOV, IURI. *El problema de la lengua poética.* Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.

80. _____ "Fato literário" (Literatúrnyi fakt). In: *Poetica. História da literatura. Cinema (Poétika. Istória literatury. Kino).* Moscou, 1977, págs. 255-270.

81. TYNIÁNOV, IURI, JAKOBSON, ROMAN. Problemas do estudo da literatura e da lingua (Problemy izutchénia literatury i iazyká). In: Tyniánov, Iu. *Poetica. História da literatura. Cinema (Poétika. Istória literatury. Kinó).* Moscou, Nauka, 1977. Págs. 282-283.

82. "Tzar Maximiliano" (Tsar Maksimilian) In: *Teatro popular: Coletânea (Naródnyi teatr: Sbórnik).* Moscou, 1896. Págs. 48-61.

83. VAINCHTEIN, OLGA. Os romances femininos russos: dos cadernos de moças até o melodrama criminal (Rossíiskie dámskie romány: ot diévithcikh tetrádei do kriminálnoi melodrámy).
In: http://www.ruthenia.ru/folklore/veinstein1.htm

84. VAINCHTEIN, OLGA. O romance rosa como uma maquina de desejos (Rozovyi roman kak mashina jelani) In: Nóvoie literatúrnoie obozriénie. № 22. Moscou, 1996.

85. VÁSSINA, ELENA. "O encontro de dois sistemas estéticas: a literatura popular do Brasil contemporâneo". (Na styke dvukh estetítcheskikh sistem: naródnaia literatura v sovremiénnoi Brazílii). In: *Arte profissional e cultura popular na América Latina. (Proffesionálnoe iskusstvo i naródnaia kultura v Latínskoi Amiérike).* Moscou, 1993. Págs. 79-89.

86. VESSELÓVSKI, ALEKSANDR. *Poética histórica. (Istorítcheskaia poétika).* Goslitizdat, Leningrado, 1940.

87. ZÚEVA, T.V., KIRDAN, B.P. *Folclore russo (Rússkii folklor).* Flinta-Nauka, Moscou, 2002

88. ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral.* Trad. Jeruza Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.