

UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E LETRAS

ANA CLARA SILVESTRE MOREIRA

**FOLCLORE E FOLCLORIZAÇÃO: UM PEQUENO ESTUDO NAS OBRAS DE
MONTEIRO LOBATO E DE AMÁCIO MAZZAROPPI**

TAUBATÉ – SP

2021

ANA CLARA SILVESTRE MOREIRA

**FOLCLORE E FOLCLORIZAÇÃO: UM PEQUENO ESTUDO NAS OBRAS DE
MONTEIRO LOBATO E DE MAZZAROPI**

Trabalho de graduação apresentado ao
Departamento de Ciências Sociais e
Letras da Universidade de Taubaté
como requisito parcial para a obtenção
do título de licenciado em Letras.

Área de concentração: Linguagens.

Orientador: Prof. Me. Luzimar Goulart
Gouvêa.

TAUBATÉ

2021

**Grupo Especial de Tratamento da Informação – GETI
Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBi
Universidade de Taubaté - UNITAU**

M838f Moreira, Ana Clara Silvestre
Folclore e folclorização : um pequeno estudo nas obras de
Monteiro Lobato e de Amácio Mazzaropi / Ana Clara Silvestre
Moreira. -- 2021.
24 f.

Monografia (graduação) - Universidade de Taubaté,
Departamento de Ciências Sociais e Letras, 2021.
Orientação: Prof. Me. Luzimar Goulart Gouvêa, Departamento
de Ciências Sociais e Letras.

1. Folclore. 2. Cultura brasileira. 3. Cultura popular. 4. Lobato,
Monteiro, 1842-1942 – Crítica e interpretação. 5. Mazzaropi, 1912-
1981. I. Universidade de Taubaté. Departamento de Ciências
Sociais e Letras. Curso de Letras. II. Título.

CDD – 869

MOREIRA, Ana Clara Silvestre. Monografia apresentada ao Departamento de Ciências Sociais e Letras da Universidade de Taubaté como requisito parcial para obtenção do título de licenciado em Letras. Área de concentração: Linguagens.

APROVADO EM

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me. Luzimar Goulart Gouvêa

Prof. Ma. Andreia Alda Valério

Prof. Dr^a Adriana Cintra de Carvalho Pinto

RESUMO

O folclore e a folclorização estão presentes no cerne da cultura brasileira, nas produções eruditas, populares ou caipiras, que intrinsecamente ligadas emanam a consciência de lugares de fala, espaços de poder, posições de controle e o reconhecimento do local do locutor e do ouvinte. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica que aponta para um compilado de estudos, teses e dissertações, que destrincha e assimila os conceitos estabelecidos em torno da cultura e do folclore, com base na sistematização das práticas, conhecimentos, costumes e saberes produzidos no Brasil. E como baluarte encontra-se a persona do homem caipira que manifesta o delineado dessa estrutura, sendo percebido, escrito e reclamado sob óticas dependentes daquele que lhe percebe. O estado de conhecimento atingido a partir dos trabalhos analisados pode ser utilizado em outros estudos, com impacto tanto no plano individual como no coletivo, no âmbito acadêmico e além do âmbito acadêmico.

Palavras-chave: Folclore. Cultura brasileira. Cultura popular. Cultura caipira. Monteiro Lobato. Amácio Mazzaropi.

ABSTRACT

Folklore and folklorization are present in the core of Brazilian culture, in the classical productions, popular or country, in which intrinsically linked emit the conscience of places of speech, areas of power, positions of control, and the recognition of the location of the speaker and the listener. It is about bibliographic research that points to a collection of studies, thesis, and dissertations, that unpack and assimilate the established concepts around culture and folklore based on the systematization of practices, knowledge, traditions, and know-hows produced in Brazil. And as a bastion is the persona of the *caipira* man who manifests the outline of this structure, being perceived, written, and claimed under optics dependent on the one who perceives him. The state of knowledge achieved from the analyzed works can be used in other studies, impacting individual and collective levels in the academic sphere.

Keywords: Folklore. Brazilian culture. Popular culture. Monteiro Lobato. Amácio Mazzaropi.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO I: FOLCLORE E FOLCLORIZAÇÃO.....	8
CAPÍTULO II: A PLURALIDADE DA CULTURA E SEUS DESENLAÇOS.....	13
CAPÍTULO III: A CONSTRUÇÃO DO HOMEM CAIPIRA: DA PERSONAGEM DA LITERATURA E DO CINEMA À PERSONA DO IMAGINÁRIO POPULAR	16
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	24

INTRODUÇÃO

A metodologia utilizada nesta pesquisa fundamenta-se em uma técnica de pesquisa bibliográfica, o que compreende obras de diferentes autores, entre elas, destaca-se as ideias apresentadas por Antônio Augusto Arantes, em *O que é Cultura Popular* (1981); por Alfredo Bosi, em *Dialética da Colonização* (1992); por Carlos Rodrigues Brandão, em *O que é Folclore* (1985), e, enfim, por Luzimar Goulart Gouvêa, na dissertação de mestrado *Monteiro Lobato e Mazzaropi e o Imaginário Caipira* (2000). O *corpus*, ou seja, o repertório que abrange todo esse trabalho é então formado por documentos escritos.

Assim, este é um trabalho acadêmico-científico de compilação, no qual busca-se examinar criticamente a literatura supracitada e expô-la de modo claro com o objetivo de relacionar os vários pontos de vista, de modo a dar "[...] assim uma inteligente panorâmica, provavelmente útil do ponto de vista informativo mesmo para um especialista do ramo, que, sobre aquele problema particular, jamais tenha efetuado estudos aprofundados" (ECO, 2010, *apud* BERNARDO, 2014, p. 4).

À vista do assunto que será abrangido - um breve estudo da imagética caipira sob a perspectiva de Monteiro Lobato e Mazzaropi - e das indagações que podem surgir como resultado deste assunto, cabe responder, neste trabalho, como a cultura erudita, a cultura popular e a cultura caipira se entrelaçam, se encontram e se distanciam, ou seja, como elas se relacionam, a partir daquele autor e daquele cineasta, na criação e manutenção do imaginário caipira.

Para isso, o Trabalho de Graduação estrutura-se em três capítulos. O primeiro pretende investigar os conceitos de folclore e folclorização, de maneira a evidenciar a diferença entre os termos e suas consequências para a cultura popular, esta que, no segundo capítulo, será abordada junto ao que se denomina "cultura erudita", a fim de se entender o porquê, partindo de uma análise social, a cultura é assim dividida.

O terceiro capítulo desta monografia, por fim, concentra-se em indagar, dentro do enfoque folclore *versus* folclorização, a construção da cultura do homem caipira: a personagem da literatura e do cinema à persona do imaginário popular. Para o desenvolvimento desse capítulo, busca-se confrontar a imagem do homem caipira criada por Monteiro Lobato e por Amácio Mazzaropi.

CAPÍTULO I: FOLCLORE E FOLCLORIZAÇÃO

Ele dizia: “Eu acho que durante muitos e muitos anos as nossas bandeiras eram as saias das mulheres do campo e os hinos eram canções de ninar”. Seria também por isso, eu pensava, que países pequenos, mas tão culturalmente ricos e antigos como a Bulgária, a Rumênia e a Polônia, possuem mais centros de pesquisa e produzem um volume muito maior do que o nosso de estudos e livros sobre “tradições populares”? O búlgaro que eu conheci em Pirenópolis continuou falando e me dizia que, quem sabe? Por isso, festas como aquela em Goiás tocavam fundo nele. “As pessoas parece que estão se divertindo”, disse, “mas elas fazem isso pra não esquecer quem são”. (BRANDÃO, 1985, p. 10).

Perpassa os séculos a importância de delinear uma definição exata para folclore. Ao longo do tempo, as definições de folclore, por meio de contribuições da Antropologia e da Sociologia, entre outras áreas do conhecimento, foram tomando outras formas, expandindo-se, distinguindo-se e encontrando sua raiz e cerne. As definições desse conceito são inúmeras e, às vezes, entendidas não somente de uma única maneira, provando, assim, serem dependentes do momento histórico, social, econômico e político em que estão inseridas.

Iniciaremos com as origens da palavra folclore. Brandão (1985) relata que alguns historiadores, literatos, arqueólogos, sociólogos, músicos eruditos, antropólogos, linguistas, antiquaristas, outros especialistas e alguns curiosos estudavam os costumes e as tradições populares, e estes estudos posteriormente receberiam o nome de folclore. Esse nome surge pela primeira vez em uma carta que o inglês William John Thoms escreve, em 1856, para a revista londrina *The Atheneum*, no seguinte trecho:

As suas páginas mostraram amiúde o interesse que toma por tudo quanto chamamos, na Inglaterra, “Antiguidades Populares”, “Literatura Popular” (embora seja mais precisamente um saber popular que uma literatura, e que poderia ser com mais propriedade designado com uma boa palavra anglo saxônica, Folk-Lore, o saber tradicional do povo) e que não perdi a esperança de conseguir a sua colaboração na tarefa de recolher as poucas espigas que ainda restam espalhadas no campo no qual os nossos antepassados poderiam ter obtido uma boa colheita. (BRANDÃO, 1985, p. 26-27).

O fato é que a palavra citada e qualificada por John Thoms não ganhou espaço entre aqueles que estudavam as tradições populares e os costumes, estes não reconheceram essa palavra para denominar a nova ciência e seguiram fazendo a coleta e, por vezes, a análise comparativa de rituais, de literatura primitiva ou popular, de repertórios míticos e de costumes (BRANDÃO, 1985). Carlos Veiga, em *La Ciencia del Folclore*, afirma que, especificamente nessa época, faltava a percepção da unidade do

folclórico, isso era refletido quando os estudiosos associavam, em uma obra, inúmeras espécies de semelhante filiação, por exemplo, contos e lendas como produções literárias, refrãos, máximas, sentenças e ditos por analogia de índole, usos, crenças, tradições, cerimoniais e o clássico por trajes e costumes, o autor ainda acrescenta que as espécies materiais recebiam pouca ou nenhuma atenção e interesse como objeto de estudo (BRANDÃO, 1985).

Por conseguinte, somente 32 anos depois da carta de Thoms, também em Londres, é fundada a Sociedade de Folclore por um grupo de tradicionalistas, mitólogos, arqueólogos, pré-historiadores, etnógrafos, antropólogos, psicólogos e filósofos. Esses consideravam como objeto dos seus estudos as narrativas tradicionais, como contos populares, mitos, lendas e histórias de adultos ou de crianças, baladas, “romances” e “canções”; os costumes tradicionais conservados e propagados de forma oral de uma geração a outra; os códigos sociais de orientação da conduta; as celebrações cerimoniais populares; os sistemas populares de crenças e superstições associados ao trabalho e à vida, abrangendo, por exemplo, o saber da tecnologia rústica, da magia e da feitiçaria das chamadas ciências populares; os sistemas e as formas populares de linguagem, seus dialetos, frases feitas e ditos, suas adivinhas e seus refrãos (BRANDÃO, 1985).

No decorrer do tempo, com o desenvolvimento do folclore como uma área de conhecimento, uma série de definições são apresentadas. Segundo o antropólogo Marius Barbeau, citado por Brandão, em um dicionário de folclore, mitologia e lendas, sempre que provérbios, fábulas, ditos, contos populares e histórias forem reapresentadas, sempre que uma cantiga de ninar for cantada para uma criança, da mesma maneira que for contada uma adivinha ou uma parlenda no seu quarto ou na escola ou, ainda, assim como uma mãe ensina sua filha a bordar e tecer ou um profissional da aldeia ensina seu aprendiz o uso de instrumentos, veremos o folclore (BRANDÃO, 1985).

Barbeau descreve o folclore a partir da sua visão e convivência com grupos nos Estados Unidos, entretanto é importante ressaltar em seu relato a afirmação de que o folclore é adversário do número em série, do produto estampado e do padrão patenteado, ao contrário do que acontecia nas primeiras cidades que na época iam se estabelecendo, do progresso e da indústria moderna, percebe-se na narrativa dos acontecimentos acima citados o folclore em ação, sendo ele mutável, vivo e em seu próprio domínio, sempre pronto a segurar e a absorver novos elementos em seu caminho (BRANDÃO, 1985).

Corroborando com Marius Barbeau, para Câmara Cascudo (2000), o folclore introduz nos objetos e nas fórmulas populares uma quarta dimensão, sensível ao seu ambiente, isto é, o folclore é a cultura do popular, normatizada pela tradição, e constitui-se de técnicas e processos utilitários. Não dependendo, conservando e mantendo padrões do entendimento e da ação, o folclore refaz, remodela ou abandona elementos que se esvaziaram de motivos ou finalidades imprescindíveis a determinados grupos.

Brandão (1985) reitera que o folclore pode ser somente uma pequena parte das tradições populares ou, ainda, tudo o que o homem do povo faz e reproduz como tradição, para outra parcela de pessoas, o domínio do folclore é tão grande quanto o domínio do que é a cultura. Há, também, a concepção de folclore e cultura enquanto sinônimos. Por essa razão, o folclore passa a ser inexistente e poderíamos usar o termo cultura popular. O diretor do Instituto Nacional do Folclore, Braúlio do Nascimento, declara, na introdução de um álbum sobre o Museu de Folclore Edison Carneiro, que a cultura popular pode intervir como elemento moderador no processo cultural, porque abarca instrumentos próprios para o seu adequado e proporcional desenvolvimento. Por isso, a valorização da importância das manifestações populares na formação da base cultural da nação, estabelecendo procedimentos capazes de assegurar as possibilidades fundamentais para o seu desenvolvimento (BRANDÃO, 1985).

Arthur Ramos, um dos precursores do estudo sistemático do folclore brasileiro, argumenta que o folclore é uma divisão da Antropologia Cultural que estuda os aspectos da cultura de qualquer povo, que dizem respeito à literatura tradicional, sendo esta sabedoria tradicional ou anônima, música e poesia, fábulas, adivinhas, contos, mitos e provérbios. Assim, pouco a pouco, o folclore vai se estabelecendo em outras dimensões para além da ideia de tradição popular e de sobrevivências populares, dimensões que seriam mais atuais, mais associadas à vida do povo, à sua capacidade de criar e recriar. Em suma, o folclore seria tudo aquilo que, existindo como forma de sentir e pensar o mundo, interfere também nas regras e nos costumes sociais e atua nas expressões materiais do agir, do saber e do fazer populares, como o rito, a celebração coletiva que revive o mito por meio da festa, com suas procissões, danças, cantos e comilanças, cerimoniais, e, principalmente, a própria vida cotidiana e os seus produtos: a casa, a vestimenta, a comida, os artefatos do trabalho, o processo de fazer a colcha com o saber próprio de uma cultura típica (BRANDÃO, 1985).

A Carta de Folclore Brasileiro, do I Congresso Brasileiro de Folclore diz que

1. [...] reconhece o estudo do Folclore como integrante das ciências antropológicas e culturais, condena o preconceito de só considerar folclórico o fato espiritual e aconselha o estudo da vida popular em toda sua plenitude, quer no aspecto material, quer no aspecto espiritual. 2. Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação, e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artística humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica. 3. São também reconhecidas como idôneas as observações levadas a efeito sobre a realidade folclórica, sem o fundamento tradicional, bastando que sejam respeitadas as características de fato de aceitação coletiva, anônimo ou não, e essencialmente popular. 4. Em face de natureza cultural das pesquisas folclóricas, exigindo que os fatos culturais sejam analisados mediante métodos próprios, aconselha-se, de preferência, o emprego dos métodos históricos e culturais no exame e análise do Folclore. (BRANDÃO, 1985, p. 31, 32).

A partir do exposto, entende-se que o folclore não pode ser visto como a pura sobrevivência intocada, algo tornado resquício de culturas paradas no tempo, tornado popular por uma espécie de decadência cultural na passagem de uma classe a outra. Entende-se que, em qualquer cultura, tudo é movimento, aquilo que se reproduz é vivo, dinâmico, significativo entre pessoas e grupos sociais, enquanto resiste, modifica-se e se recria.

Brandão (1985) afirma que há inúmeras razões para que novos padrões sejam introduzidos, para que uma estrutura básica seja preservada ao mesmo tempo em que haja modificações. Para começar, o ser humano é criativo e recriador e os artistas populares que lidam com o artesanato, a dança, o canto mudam continuamente o que um dia lhes foi ensinado. Segundo o autor, “[...] essas são as regras humanas da criação do amor: fazer de novo, refazer, inovar, recuperar, retomar o antigo e a tradição, de novo inovar, incorporar o velho no novo e transformar um com o poder do outro” (BRANDÃO, 1985, p. 39).

É possível inferir que tudo o que contraria esse entendimento do folclore como esse movimento vivo, livre, inovador, restaurador e transformador encaixa-se no que Gouvêa (2001, p. 21) denomina como folclorização, entendida como “uma visão folclorizante, uma visão externa, que se superpõe ao folclórico, que é o autêntico, fazendo com que esse seja fixo, imutável, morto numa camisa-de-força”, como uma imagem congelada feita de costumes e tradições estagnadas, de valores de quem observa o folclore de fora e nunca de dentro. Ainda segundo Gouvêa (2001), toda folclorização e simultaneamente desfolclorização é um ato político que supera o âmbito linguístico, porque na folclorização existe a atribuição de uma voz estranha a quem, de

fato, deveria ocupar o lugar de fala, enquanto a desfolclorização é o rompimento com a folclorização, sendo a manutenção e a permanência plena da fala de qualquer sujeito que seja, que ultrapassa sua identidade, emancipa-se e localiza-se na realidade.

Assim, Ricci e Mafra (2016), citando Vicente Salles (1969), reiteram que as manifestações do folclore também são manifestações da cultura, que podem ser, desse modo, estudadas individualmente. Entretanto, não são objetos de estudos mortos, são fenômenos que estão em constante readaptação às novas formas incorporadas pela sociedade, são uma realidade concreta e dinâmica. Essas manifestações da cultura, portanto, diferenciam-se de intermediadores folclorizantes, ou seja, meios de reprodução de uma cultura de massa.

Brandão (1985) acredita que esses meios de reprodução de massa impõem gostos e padrões a milhões de pessoas, simultaneamente, e se tornam centrais em uma verdadeira indústria cultural, diferentemente do saber do folclore que flui por meio de relações interpessoais, transmitido de uma geração a outra, segundo padrões típicos da reprodução popular do saber, de forma oral, por meio de imitação direta e sem a sistematização de situações formais e eruditas de ensino-aprendizagem.

CAPÍTULO II: A PLURALIDADE DA CULTURA E SEUS DESENLAÇOS

De acordo com Alfredo Bosi (1992), a ideia de haver somente uma cultura brasileira é errônea, além de ingênua, e oculta a verdade de que vivemos numa sociedade de classes, que por si só não é uma sociedade singular, uniforme e que engloba todas as suas manifestações materiais e espirituais do povo brasileiro em uma unidade. A Antropologia Cultural já fazia uma divisão do Brasil em culturas sob um critério racial, sendo determinado: cultura indígena, cultura negra, cultura branca e cultura mestiça, e esse critério pode e deve mudar, o que sempre deve permanecer é o reconhecimento do plural como essencial.

Por outro lado, quando há diferenciação entre a cultura erudita e a cultura popular, nasce um pódio entre os dois conceitos. O “Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa”, de Buarque de Holanda, por exemplo, cataloga a palavra “cultura”, em seu uso corrente, com o significado de saber, estudo, elegância, esmero, fazendo alusão às esferas de domínio da filosofia, das ciências e das belas-artes.

Como explica Arantes (1981), na sociedade sedimentada em classes, as esferas da cultura são atividades especializadas que têm por finalidade a fabricação de um gosto e de um conhecimento que, originando-se nas academias e universidades, são difundidos entre os diferentes níveis da sociedade como os mais belos, os mais adequados. Nesse viés, ser “culto” é assumir uma persona que reúne inúmeras características, como um suposto bom gosto, acesso à informação e detenção do conhecimento. Conseqüentemente, o que foge do padrão é considerado de mau gosto, errado, pitoresco, e tudo isso pode ser identificado como pertencente ao “povo”.

Segundo Bosi (1992), se compreendermos pelo conceito de cultura uma herança de valores e objetos, iremos dividi-la em um grupo de pessoas moderadamente racionais, centralizado no sistema educacional – especialmente nas universidades e academias –, isto é, em cultura erudita brasileira, e em um grupo de pessoas basicamente iletradas, relacionado aos objetos materiais e simbólicos do homem rústico, interiorano, assim como o homem pobre suburbano, ainda alienado das estruturas simbólicas da cidade moderna, fazendo referência a uma cultura popular. Isso posto, a compreensão de que “o povo não tem cultura” está equivocada, visto que imputa valores negativos a determinada classe social: ao “povo-massa”, incompatível com a “elite”.

Ainda para o autor, essa divisão poderia ganhar um desdobramento, resultado do desenvolvimento da sociedade urbano-capitalista, este seria: a cultura criadora, composta por escritores, compositores, artistas plásticos, dramaturgos, cineastas e intelectuais que não vivem dentro do âmbito da universidade, e que se fossem reunidos ou não, e independentemente de motivos ideológicos particulares, formariam um sistema cultural.

Assim, os significados culturais não podem ser entendidos por meio da observação passiva do objeto significante, mas devem, sim, ser norteados pelo universo de significados de cada um dos grupos, ao mesmo tempo em que eles podem ser renovados e o objeto ganhar novos significados (ARANTES, 1981). Podemos afirmar que a significação é o cerne da sistematização da cultura. Nessa perspectiva e em se tratando de vida social, a cultura transborda as esferas da sociedade, seja na produção artística ou econômica, nas relações interpessoais, na política, na religião e na crença. Em síntese, e nas palavras de Arantes (1981), “[...] tudo nas sociedades humanas é constituído segundo os códigos e as convenções simbólicas a que denominamos ‘cultura’”.

Desse modo, é possível pensar a cultura como um sistema de significados que são porção integrante da ação social organizada e, por consequência, mesmo em sociedades relativamente homogêneas, os sistemas culturais admitem paradoxos e contraposições. Em suma, segundo Bosi (1992), é necessário conservar o conceito antropológico do termo cultura como um conjunto de maneiras de pensar, falar e viver de uma determinada formação social e, simultaneamente, abdicar o conceito mais restrito, pelo qual cultura é somente a esfera da produção escrita, resultado, geralmente, das instituições de ensino e de pesquisas superiores.

Ao se ater a esse conceito antropológico, nota-se que incontáveis fenômenos simbólicos se originam do imaginário e das manifestações do povo: do samba de roda à festa do Divino, das assembleias pentecostais à tenda de umbanda, das manifestações de piedade do catolicismo, que compreende estilos rústicos e, concomitantemente, “cultos” de expressão. Todavia, essas manifestações grupais não influenciam o poder econômico vigente ou apresentam uma força ideológica vultosa, a exemplo da universidade e das empresas de comunicação de massa (BOSI, 1992).

Logo, é possível perceber a separação entre a cultura dita popular, que emana do povo considerado inculto e é sustentada por ele, sofre modificações, agregações, sintetizações provindas desse mesmo povo, e a cultura dita erudita, que se origina das

camadas socialmente privilegiadas e dominantes. Nesta, até mesmo, há a tentativa de representar manifestações culturais derivadas do povo como forma de entretenimento, enrijecendo essas manifestações e exercendo o já citado efeito folclorizante sobre elas.

Certa vertente culta, ocidentalizante, de fundo colonizador, estigmatiza a cultura popular como fósil correspondente a estados de primitivismo, atraso, demora, subdesenvolvimento. Para essa perspectiva, o fatal (que coincide, no fim, com o seu ideal mais caro) e o puro desaparecimento desses resíduos, e a integração de todos os seus sujeitos nas duas formas institucionais mais poderosas: a cultura para as massas e a cultura escolar. (BOSI, 1992, p. 323).

De diferentes formas, a cultura erudita e a cultura popular encontram-se e, por vezes, se entrelaçam. Uma faz uso da outra. Assim, também, a cultura para as massas extrai o seu conteúdo da sensibilidade e da imaginação popular e retribui com um lazer pasteurizado. Segundo Arantes (1981), visto que a cultura de massa preza por criações homogeneizadoras que se sobrepõem à distribuição desigual do trabalho, do poder e da riqueza e se realiza, conseqüentemente, na esfera estritamente simbólica, toda a problemática da dinâmica cultural massificante se propõe na esfera das ideologias e deve levar em consideração o seu significado político.

CAPÍTULO III: A CONSTRUÇÃO DO HOMEM CAIPIRA: DA PERSONAGEM DA LITERATURA E DO CINEMA À PERSONA DO IMAGINÁRIO POPULAR

A cultura, como dito no capítulo anterior, se estabelece de símbolos e de signos. Ela é convencional, arbitrária e estruturada, estabelecida por meio da ação social e, por conseguinte, torna-se pertencente a ela. O significado resulta da articulação de conjuntos de signos e símbolos em contextos de produção, reprodução e transformação. À vista disso, os fenômenos culturais precisam ser pensados como integrais, cujos limites são definidos pelas próprias manifestações observadas. Pode-se dizer, portanto, que os fenômenos culturais se formulam na esfera do político em seu sentido mais amplo: no espaço das relações entre grupos e segmentos sociais (ARANTES, 1981).

Assim, o folclore se origina na sociedade e é mantido por ela a partir de um processo dinâmico e cíclico, em que estão presentes as relações contínuas entre os membros de um grupo. Isso significa que o folclore é o domínio coletivo do conhecimento porque inter-relaciona todas as camadas sociais, mas só é aproveitado e validado pelo povo (RICCI; MAFRA, 2016, *apud* SALLES, 1969). Em *Dinâmica do Folclore*, Carneiro (1965) afirma que o folclore é uma das expressões mais importantes da sociedade exatamente porque expõe a constância de condições políticas, sociais e econômicas da própria sociedade na qual está inserido e, por essa razão, torna-se fundamental pensar o folclore dentro da sociedade de classes.

Por essa razão, quando tratamos de folclore, sobretudo no interior da região sudeste do Brasil, é necessário dar enfoque na imagem do caipira, já que a folclorização dessa figura contribui para a compreensão do folclore no âmbito da sociedade dividida por classes, que, aqui, traduz-se na sentença: “estabelecer o caipira, para o senhorio, era ‘colocar as coisas no lugar’, era localizar a força (neles, nos senhores) no jogo da luta de classes” (GOUVÊA, 2001, p. 42).

Para discutir a cristalização, inércia e imobilização de fatos folclóricos, ou seja, sua folclorização por parte da “elite” ou cultura denominada “erudita”, esta pesquisa se propõe a utilizar as obras de Monteiro Lobato e de Mazzaropi, concentrando a atenção na personagem Jeca Tatu e na construção da figura do caipira. Monteiro Lobato, por exemplo, não leva em consideração o processo histórico em que o caipira está inserido, assim como não considera as particularidades da cultura caipira, ignora a expropriação das formas dessa cultura, além da expropriação das formas de economia. Enquanto Mazzaropi, ao fazer uso da mesma figura, contribui para que a voz do caipira seja

escutada, valida o encontro dessa persona com sua personificação, e emprega algumas ferramentas eficientes e recursos arditos na sua representação (GOUVÊA, 2001).

A dicotomia na descrição dessa personagem, pelos dois autores, acontece devido ao lugar de fala que Lobato e Mazzaropi ocupam. De acordo com Gouvêa (2001), Lobato escreve a partir de seu lugar de classe, elitista, ou seja, um falante que ocupa lugar na aristocracia rural. Lugar factualmente herdado com a morte do visconde de Tremembé, que concede à Monteiro Lobato a fazenda Buquira, constituída por uma vasta quantidade de terras na Mantiqueira, mais outra porção de terras herdadas devido a morte de seu pai, totalizando quase dois mil alqueires.

Da mesma maneira, ainda na Literatura, o caboclo é também cooptado, expropriado de sua fala e retratado de maneira menos miserável e mais nobre, porque a propagação da produção cultural era ligada economicamente à burguesia ou à aristocracia rural, conseqüentemente essa produção espelhava sua perspectiva sobre as classes (GOUVÊA, 2001).

Monteiro Lobato, então, procura construir em seus textos uma figura responsável pelo atraso da sociedade brasileira, também embasado em sua própria perspectiva. O autor dá origem a dois movimentos, o primeiro, de dissociação aos dois modelos nacionais propagados pela literatura brasileira até então: o indígena e o negro, afasta-se da figura criada sobre o caboclo e produz escritos em outro viés, este é o segundo movimento, o que origina uma personagem caricata, repulsiva e horrenda do roceiro caboclo: o caipira (GOUVÊA, 2001).

Destaca-se que o autor, enquanto pode, trabalha para preservar e defender a divisão de classes, por exemplo, quando Lobato comenta sobre a disposição em escrever “Velha Praga” como meio de lutar contra o caipira que, segundo ele, incendiava a Mantiqueira ou quando escreve cartas a Godofredo de Moura Rangel, em meados de 1911, afirmando que a sua grande ideia seria a criação de um colégio só para meninos ricos, para ensiná-los a serem ricos com decência e proveito social, a serem ricos com educação, ricos treinados na sua alta função social (GOUVÊA, 2001).

Monteiro Lobato não omite que sua fala emana do lugar do senhorio, ele se demonstra superior, culto, civilizado, refinado e bem-criado. O autor se distancia o quanto pode do que subentende ser outra classe, classe essa inferior, deixando claro, em outro relato, não ter “[...] o índio ou o negro na alma. O tropicalismo me parece coisa de índio e negro da África” (LOBATO, 1951, p. 283, *apud* GOUVÊA, 2001, p. 55).

Monteiro Lobato assume o papel de porta-voz da elite rural paulista, do empresário e senhor de terras, e esse posicionamento transparece toda uma luta classista. Por isso, quando há a criação da personagem Jeca Tatu em “Urupês” (1918), as características dele estão intrinsecamente ligadas à cosmovisão de Lobato, a personagem é descrita como atrasada, bárbara (em oposição ao civilizado), idiota, vadia, indolente, preguiçosa, fronteiriça, bêbada, desqualificada, imprestável, indolente, sendo que o próprio substantivo “jeca” é utilizado como adjetivo, maneira abreviada que Lobato utiliza para se referir à personagem.

Assim, como afirma Gouvêa (2001), a transição de uma classe de palavras para outra classe, ou seja, do substantivo Jeca para o adjetivo jeca, e a manutenção dessa palavra nas duas classes já denuncia o objetivo para o qual ela foi empregada: “a incorporação da palavra ao léxico da língua portuguesa do Brasil deu-se através da assunção do preconceito emanado desde o nascimento da personagem literária, em 1914” (GOUVÊA, 2001, p. 44 e p. 45). Um exemplo pode também ser retirado da obra *Macunaíma*, no capítulo “Macumba”, em que, quando o narrador cita as pessoas presentes no local, especifica: “Os ladrões os senadores os jecas os negros as senhoras os futeboleres, todos, vinham se rojando por debaixo do pó alaranjando a saleta” (ANDRADE, 1991, p. 48, *apud* GOUVÊA, 2001, p. 45). O Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa descreve o significado de caipira como:

Habitante do campo ou da roça, particularmente os de pouca instrução e de convívio e modos rústicos e canhestros. [...] Diz-se do caipira: biriba ou biriva, matuto, sertanejo. Pertencente ou relativo a, ou próprio de caipira; biriba ou biriva, jeca, matuto, roceiro, sertanejo. Diz-se do indivíduo sem traquejo social; cafona, casca-grossa. Diz-se das festas juninas e do traje típico usado nessas festas. (DICIONÁRIO AURÉLIO, *apud* GOUVÊA, 2001, p.44).

É possível concluir, portanto, que, na literatura de Monteiro Lobato, a construção da personagem Jeca Tatu não leva em consideração o contexto histórico, social, econômico que o caboclo caipira sempre esteve inserido, originando uma visão cultural específica que permeia a sociedade brasileira até hoje, causando estranhamento à cultura caipira. Mazaropi, por outro lado, aproveita-se da mesma figura, no cinema, e cria um cenário em que a voz do caipira é audível, mesmo que as produções cinematográficas dele não proponham uma denúncia social, estas têm um diferencial e se distanciam das narrativas de Monteiro Lobato.

Amácio Mazaropi andou sob as mesmas terras que Monteiro Lobato, porém com experiências completamente diferentes do autor paulista. Mazaropi nasceu em

São Paulo, no dia 09 de abril de 1912, e alguns momentos da sua infância passou por Taubaté e Tremembé, no Vale da Paraíba, interior do estado. Fez uso das vivências interpessoais nessas cidades para delinear sua principal personagem: o caipira. Em 1959, estreia o filme “Jeca Tatu”, inspirado na personagem de Lobato, em Genésio Arruda dos anos 30, em Cornélio Pires dos anos 20 e 30, em Nhô Anastácio do início do século, entre outros (ABREU, 1985, p. 38, *apud* GOUVÊA, 2001, p. 74).

Mazzaropi, além de estar em um contexto histórico no qual a indústria cinematográfica brasileira está galgando o caminho da modernização, lida com um público que já tem a imagem cristalizada do caipira baseada nas obras de Lobato. Todavia, Mazzaropi, como se tomasse como ponto de partida justamente essa imagem cristalizada da figura do caipira das obras de Monteiro Lobato, propicia um avanço na análise das questões que cercavam essa figura. Para Gouvêa (2001, p. 77), “Mazzaropi torna-se, assim a despeito do lado comercial de sua cinematografia, um discutidor-representador da figura do caipira na sociedade brasileira [...]”, sendo que aproveita o caipira de Lobato, porém reforma-o por meio da imagem do caipira rural ou urbanizado.

Mesmo que Mazzaropi não utilize o cinema como ferramenta de luta classista ou meio para a crítica do contexto histórico, econômico ou social, o então produtor e ator, por meio da filmografia, tem a capacidade de responder algumas questões que permeiam a vida do caipira, como personagem única e individual e como representante de uma classe. Algumas questões que podem ser lidas na filmografia de Mazzaropi com a figura do Jeca Tatu são o recurso à paródia, a assunção da malandragem como mecanismo de defesa ou até mesmo de resistência, a assunção do direito à preguiça como recurso de reivindicação de condições dignas de trabalho e de vida e estratégias de sobrevivência como recurso que pode ser denominado de “meio de vida” e a chave de progredir de alguma maneira no seu contexto histórico, social, político e cultural (GOUVÊA, 2001).

Diferentemente de Lobato, Mazzaropi vai criar o seu Jeca. Na verdade, Mazzaropi vai tomar de um Jeca já existente na cultura, estetizado, justamente o Jeca de Lobato, o Jeca congelado, o Jeca do Almanaque Fontoura. Esse Jeca é uma espécie de Jeca-vivo-e-morto. Vivo, pela sua presença inconsciente, pelas constantes repetições, pelas reedições do Almanaque Fontoura, pela recorrência, pelas representações do tipo “variações sobre o mesmo tema” que são as festas juninas e seus travestimentos do caipira. Paradoxalmente, pelos mesmos motivos que Jeca vive, ele está morto. O Jeca está morto quando há a necessidade de que o representem, pois essa representação é uma reanimação, uma espécie de dar ânimo de novo, dar espírito de vida, dar alma ao que já está seco. O Jeca está morto, porque, nessas circunstâncias, o que vige é o mito, o fabular. E isso

remete ao mitopoético, é representação simbólica já, visão cosmogônica, e irreal também, de nossa pobreza. Essa visão não é historicizada, dramatizada pela experiência (GOUVÊA, 2001, p.122-p.123).

Mesmo fazendo uso dessa folclorização da figura do caipira, Mazzaropi torna a figura do caipira tolerável, uma figura aceita pelo público e simultaneamente aclamada por ele. Uma das vias que Mazzaropi utiliza para que o público acolha a figura da Jeca com empatia é a incorporação da resistência, esta é destinada sempre para o mais fraco ou, nas palavras de Gouvêa (2001), reservada para o lugar do ocupado.

Isso significa que Mazzaropi, muitas vezes inconscientemente, leva para as telas do cinema um caipira que usa a voz da resistência, fundamentando-se na dicotomia ocupados e ocupantes, constituída no projeto estético e artístico do próprio Mazzaropi. A personagem idealizada por Mazzaropi não é débil quanto ao novo, ao contrário, ele resiste ao futuro e resiste ao não consagrado como valor fiel à cultura brasileira, sabendo que esse fator de resistência já é identificado intrinsecamente na própria cultura caipira (GOUVÊA, 2001) ao enfrentar o colonizador.

Em contraste com a figura caricata de Lobato, portanto, encontramos a personagem de Mazzaropi, que agrega valores opostos aos padrões culturais dos ocupantes e mesmo que não seja seu principal objetivo, essa personagem espelha o cerne da cultura caipira, em sua esfera econômica não capitalista, primitiva e anárquica, na assimilação do tempo da cultura caipira, no ritmo desse mesmo tempo inerente à negação do trabalho, indicando que o fruir do tempo do caipira é desacelerado. Outra característica dessa resistência é a exposição de uma tensão que surge a partir da reivindicação do caipira ao direito à preguiça, além do uso da malandragem como forma de defesa contra os modelos impostos pelos ocupantes (GOUVÊA, 2001). E quando Jeca nega o trabalho, automaticamente, “[...] está negando a ordem social e os mecanismos históricos injustos da expropriação do trabalho pela classe ocupante” (GOUVÊA, 2001, p.127).

Esse antagonismo entre ocupante o e o ocupado, no filme do Jeca Tatu, exprime-se no choque rudimentar de ricos e pobres, quando os que estão no lugar do rico são contemplados com atributos da contaminação da tradição, da perdição da pureza do homem e de seus nobres ideais e da sedição aos valores morais, enquanto os que estão no lugar do pobre são contemplados com atributos de virtude, da manutenção de ideias e valores nobres, da incontaminação da tradição e da honradez,

sendo que esses conflitos expostos no filme compõem uma visão maniqueísta imprecisa, pois não representa fielmente a luta de classes (GOUVÊA, 2001).

Há um estabelecimento de uma retórica da ordem e da desordem, e no estabelecimento desta encontramos, na ordem, fundamentado o lugar do ocupante, e na desordem o lugar do ocupado, sendo que esse lugar é marcado negativamente, como um lugar permanente, sem questionar o processo que constitui esse lugar, o que reflete a estrutura que sustenta e move a sociedade brasileira, além de estabelecer como verdade absoluta a cosmovisão do ocupante em relação ao ocupado (GOUVÊA, 2001).

Por fim, é necessário ressaltar que a personagem de Mazzaropi não se deu vida por si só, o Jeca Tatu foi arquitetado, acolhido e sustentado pela mesma sociedade brasileira que arquitetou, acolheu e sustentou a personagem de Lobato, tendo como mediadores o contexto histórico, social, cultural, educacional, econômico que assegurou os pontos positivos e negativos intrínsecos a esse contexto. E dessa complexa combinação, sabemos que o Jeca Tatu da literatura e do cinema e qualquer Jeca que se retrate, sempre nascerá do imaginário, e “virá coeso, inteiro, oriundo de uma configuração que é atravessada, antes de tudo, pelo simbólico” (GOUVÊA, 2001, p.124).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, pode-se compreender que inúmeras narrativas foram construídas ao longo do tempo para encontrar uma definição do que é folclore, que há muito tempo essa palavra perpassa povos, regiões, costumes, valores, hábitos, habitats, cosmovisões diferentes. Entretanto, acima de qualquer elucidação do que é folclore, sua origem e molde para cada contexto regional, econômico, social, educacional e político, esse fenômeno inquestionavelmente desagua no conceito de cultura.

Para alguns autores, folclore e cultura são sinônimos; para outros, os dois carregam o mesmo ônus, possuem a mesma importância, equivalem-se por igual no fator de importância no tocante à vida das pessoas, das comunidades e das sociedades, ademais, para outros autores, folclore e cultura são completamente distintos, todavia um não existe sem o outro, eles se alinham, se complementam e caminham juntos, estabelecendo características morais, sociais, científicas da humanidade.

Esse trabalho científico procurou apontar onde esses dois conceitos se encontravam e como eles defendiam aspectos da vida, principalmente aspectos da vida na sociedade brasileira, mais exclusivamente nas categorizadas, cultura erudita e cultura popular, sendo que estas são circundadas pela cultura de massa. Outro ponto, que também é viável sublinhar, é o fato de que a cultura em alguns momentos será regulada por determinados grupos que detêm posições específicas, lugares de falas e espaços de poder.

Contudo, mesmo que a cultura popular e a caipira sejam marcadas por determinadas ações dos grupos que detêm mais poder de fala, ou mais palanques para expor o que é considerado culto, letrado, honrado, de valor ou digno de veneração e respeito, a cultura popular segue resistindo, reinventando-se, encontrando seu lugar nas casas, festas, missas, sambas, artesanatos, cantigas, jogos e jongos, brincadeiras e contos, perpassando de uma geração para outra, expondo a bravura, a coragem e as dificuldades, a felicidade e a tristeza do povo, e mesmo, às vezes, sendo engessada em manifestações folclorizantes da cultura de massa, mesmo sendo reproduzida por aqueles que se assenhoreiam os meios de comunicação, a cultura popular sobrevive e renasce na memória e no cotidiano contemporâneo, trazendo à tona a sua atemporalidade.

À vista disso, completamos o trabalho expondo frações de obras de dois grandes nomes: da literatura, Monteiro Lobato, e do cinema, Amácio Mazzaropi, comparando as

obras criadas por eles acerca da personagem Jeca Tatu, porque, sem sombra de dúvida, a análise do que foi escrito e filmado, tendo como base essa personagem, retrata, expõe e identifica lugares de fala, maneiras subjetivas de ver e entender o mundo, especialmente as relações humanas e os papéis dos indivíduos e o seu próprio na sociedade, assim como as respostas a questões filosóficas básicas, além de indagações que surgem a partir do ponto de vista que o indivíduo têm, baseado no lugar que ele ocupa na sociedade.

Por fim, é possível concluir que a cultura é construída pelos que nela residem, sendo uma verdade paradoxal, entretanto uma verdade, e um dos fundamentos da cultura certamente é que o folclore, seja da cultura erudita ou popular, seja evocado para entretenimento, para produção científica ou quando uma avó ensina a neta a bordar, seja experimentado de maneira consciente ou inconsciente. Ele é presente, acrônico e fluido.

Enfim, a expectativa é que outras produções na mesma linha de raciocínio do presente trabalho continuem sendo feitas, sabendo que este também teve o ímpeto de contribuir com os saberes acadêmicos e bibliográficos já produzidos sobre cultura e folclore.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Antônio Augusto. **O Que é Cultura Popular?** São Paulo: Brasiliense, 1981.

BERNARDO, Filipa Alexandra Pereira. **Recuperando uma Memória**: Guerra Civil de Espanha e os Meios de Comunicação. Orientadora: Dra. Isabel Nobre Vargues. 2014. 123 p. Dissertação de Mestrado (Comunicação e Jornalismo) - Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, [S. l.], 2014.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 412 p.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O Que é Folclore?** 5. ed. São Paulo: Editora Brasiliense S. A., 1985. 116 p.

CASCUDO, Luís Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 9. ed. São Paulo: Global, 2000. 774 p.

GOUVÊA, Luzimar Goulart. **Monteiro Lobato e Mazzaropi e o Imaginário Caipira**. Taubaté: Casa Cultura, 2013. 160 p.

RICCI, Magda Maria de Oliveira; MAFRA, Alessandra Regina e Souza. Do Folclorismo à História da Cultura na Amazônia: o percurso construído por Vicente Salles. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, [S.L.], v. 12, n. 1, p. 221-240, jan. 2017. Fap UNIFESP (SciELO). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1981.81222017000100013>. Acesso em: 14 set. 2021.