

CULTURA E POÉTICA POPULAR

Marinalva Vilar de Lima¹

"Veneraram-no como a um santo, multidões de todos os recantos do Nordeste brasileiro".

Irineu Pinheiro.²

O padre Cícero tornou-se uma representação transcendental. Na atualidade, concentra em volta do mito, no qual se transformou (e foi transformado), toda uma multidão de romeiros (Barroso, 1989)³, das mais diversas procedências. Pessoas que afluem a Juazeiro, em busca da satisfação dos seus desejos de sagrado, o qual só lhes é possível atingir na "*Meca dos sertões*"⁴.

O Juazeiro, portanto, apresenta-se como resultado das intenções, desejos e esperanças daqueles que para lá afluíram/afluem. Neste movimento de afluxo, ou por ele influenciadas, tecem-se múltiplas visões sobre o Padre Cícero, as quais, por vezes, se ligam diretamente à crença na deificação do sacerdote e, por outras, à sua liderança política e religiosa.

¹ Doutoranda em História Social pela Universidade de São Paulo.

² *Apud* Facó (1991: 142).

³ Nesta obra, o autor trabalha especificamente com a categoria de romeiros, para designar as pessoas que afluem ao Juazeiro em virtude da crença no padre Cícero.

⁴ Expressão utilizada por Lourenço Filho em sua obra: *Joazeiro do Padre Cícero* (1926), para designar a cidade, enquanto espaço do fanatismo; da inconsciência coletiva de busca da morte e da loucura; de acerbamento do misticismo; das adversidades geográficas; da satisfação dos desejos... Um lugar da possibilidade de se viver as ambigüidades.

As leituras feitas pela historiografia, sobre o padre Cícero e, ou Juazeiro, apontam para uma apresentação do “fenômeno Juazeiro”⁵ como resultante de análises científicas, onde as idéias de atraso regional, de raça inferior respaldam-no enquanto fanatismo. Para estes, há que ser realizado um processo de iluminação das massas ignorantes, donde a solução, naturalmente, advirá dos homens “cultos”, privilegiando-se a instrução; por outro lado, visando justificar o mito criado em torno do sacerdote como obra do exagero dos fiéis, é que lhes são enfatizadas as qualidades ministeriais focalizando-o como um autêntico “guia do rebanho do senhor”, totalmente desprovido de interesses materiais, sem o menor gesto de mácula - para o que retornam à mais tenra infância do padre para apontá-lo como vocacionado. Dessa forma, constituíram-se duas correntes antagônicas sobre o padre Cícero: uma que o “acusa” e outra que o “defende”.

Em uma outra dimensão surgem as leituras dos cantadores e repentistas, formando um território onde os argumentos de “acusação” ou de “defesa” não têm eco, pois seus habitantes (re)constróem um padre Cícero tomando como premissa sua santidade. Aos olhos deles o padre é um enviado divino com poderes taumatúrgicos, cujas credenciais lhe são imputadas pela Virgem Nossa Senhora das Dôres, ainda em seu “encanto”. Um território onde seus habitantes capricham na rima, na métrica e oração para improvisarem versos ao “Padim Ciço”. Dessa forma é que se apresenta a poética constituída pela cantoria e a literatura de cordel, dentro do *corpus* que analisamos⁶.

No entanto, penetrar nos territórios fundados pela poética sobre o padre Cícero, coloca-nos face a muitos questionamentos, provocados pela leitura de interpretações que já há muito tempo foram consagradas no trato com fontes desta natureza. Interpretações que partem da premissa da existência, no campo da cultura, de “delimitações essenciais, (...) expressas na maioria das vezes através de pares de oposições (erudito/popular, criação/consumo, realidade/ficção, etc.)” (Chartier, 1990: 54). Delimitações que classificam e separam os produtos e produtores culturais, sobretudo, a partir do espaço social de onde origina-se uma

⁵ As análises sobre o Juazeiro como fenômeno têm como centro de análise a questão do milagre da transformação da hóstia em sangue, ocorrido em 1º de março de 1889, com a beata Maria de Araújo no ato da comunhão. A partir do que o Padre Cícero e Juazeiro tornaram-se motivo de muitos estudos.

⁶ Em nosso estudo analisamos obras de 20 poetas, selecionados a partir dos critérios de contemporaneidade e proximidade geográfica com o Juazeiro. Centramos nossos esforços na poética produzida em fins do século XIX e a primeira metade do século XX, em virtude de ser este o período de auge da produção.

dada prática cultural. Portanto, os versos dos cantadores e cordelistas, quase sempre oriundos das “classes subalternas”, são, de antemão, definidos como um produto da “cultura popular”.

Marilena Chauí, ao buscar delimitações para a cultura popular, indaga se, “*nesse sentido, seria a cultura do povo ou a cultura para o povo?*” (1994: 10). Atrélendo, desse modo, a questão da classificação ao processo produtivo, percebendo a cultura do povo como vinda deste para este e não sendo produzida pela classe dominante/elite para a classe dominada/popular, donde resulta uma prática genuinamente popular. Considera ainda a questão de difícil resposta.

Motivada por estes questionamentos, ao trabalhar a terminologia *popular*, observa ser esta uma designação que não surge no seio das ‘classes’ ditas ‘subalternas’, mas que lhes é atribuído, para designar suas manifestações culturais, por parte dos setores dominantes da sociedade (Chauí, 1994: 10).

Em seguida, retoma o debate sobre o conceito de cultura, apontando duas concepções, uma direcionada para o campo simbólico e material das atividades humanas e outra que, estando ligada à divisão social do trabalho, propicia comparações em níveis diferenciados, afirmando:

“Em sentido amplo, cultura é o campo simbólico e material das atividades humanas, estudadas pela etnografia, etnologia e antropologia, além da filosofia. Em sentido restrito, isto é, articulado à divisão social do trabalho, tende a identificar-se com a posse de conhecimentos, habilidades e gestos específicos, com privilégios de classe, e leva à distinção entre cultos e incultos de onde partirá a diferença entre cultura letrada-erudita e cultura popular.” (Chauí, 1994: 14)

Tomando a perspectiva de análise da cultura em sentido restrito, afirma a autora:

“Cultura popular como expressão dos dominados, buscando as formas pelas quais a cultura dominante é aceita, interiorizada, reproduzida e transformada, tanto quanto é recusada, negada e afastada, implícita ou explicitamente, pelos dominados.” (Chauí, 1994: 24)

Interpretação que considera uma sociedade onde as práticas culturais de uma determinada camada social, tida como criadora/ditadora de cultura, chegam às demais, as quais aceitam, interiorizam,

reproduzem... rejeitam, negam, recriam (Chauí, 1994: 24), efetuando um processo de "apropriação" onde os modelos são indispensáveis.

Chauí percebe a cultura popular como sendo construída por práticas que se efetuam dentro de uma cultura dominante com intuito de apropriar-se ou resistir a esta: "*Prática local e temporalmente determinada, como mescla de conformismo e resistência*" (Chauí, 1994: 43).

Nessa ótica existe, portanto, uma cultura dominante, a proveniente das classes dominantes, que tem hegemonia na sociedade, da qual as '*classes subalternas*' retiram o que lhes interessa, reproduzindo e transformando, de acordo com suas necessidades e suas visões de mundo, num processo de apropriação consciente e inconsciente (Chauí, 1994: 43).

Chauí solidifica a antinomia erudito/ popular no campo cultural tal qual foi sedimentado o par dominante/dominado, no campo sócio-econômico pelos estudos da sociedade que se pautam em um modelo classista, fazendo com que as características particulares dos indivíduos se percam em uma massa sem nome. Transfere para a análise da cultura uma bipolaridade conceitual que "engole" os indivíduos, organizando-os nas categorias: erudito/popular.

Entretanto, se formos tomar a perspectiva de análise apontada por Chauí, de antemão temos que considerar o movimento inverso, para o qual ela não aponta: o emprego feito pela cultura de elite/letrada, em suas produções, de conteúdos que não lhe são próprios (Chauí, 1994: 43). Nesse sentido, podemos observar, nas músicas de Villa-Lobos, a migração das cirandas e cirandinhas para os pianos de salão e, mais especificamente, a obra de Ariano Suassuna, que tem no romanceiro popular sua fonte.

Tomemos, como exemplo, *O Auto da Compadecida*⁷, de Ariano Suassuna⁸, e vamos observar que o autor realiza um reemprego dos argumentos provenientes do romanceiro popular - o anti-herói, como figura de centro da narrativa, que tem na personagem João Grilo uma retomada da história em verso - adaptando a história ao estilo teatral: e que esta se destina à apresentação em espaços, e para um público

⁷ Peça de teatro moderno, escrita por Ariano Suassuna, escritor paraibano, nascido em 1927.

⁸ Professor de estética na Faculdade de Filosofia da Universidade do Recife; Crítico teatral do Diário de Pernambuco; fundador do Movimento Armorial. Autor de várias peças teatrais, anteriores ao *Auto da Compadecida*. Literato renomado internacionalmente (Suassuna, 1994: 204).

diverso dos que lêem ou escutam cordéis. É o próprio Ariano que, ao caracterizar sua obra, enfatiza: "*O Auto da Compadecida, foi escrito com base em Romances e Histórias populares do Nordeste*" (Suassuna, 1994: 21).

A obra de Ariano desenvolve-se a partir da transposição dos emblemas "*próprios do popular*" - consagrados pelos que trabalham a cultura como dividida em dois espaços estanques - para um universo de "*elite*".

Ariano aponta o "*popular*" como a genuína representação da cultura brasileira. Neste sentido é que, na década de 1970⁹, juntamente com outros artistas pernambucanos, lidera o "*Movimento Armorial*", publicando o *Manifesto do Movimento Armorial*, onde apresenta os fundamentos do seu pensamento sobre a cultura, afirmando que:

"Seu objetivo principal é encontrar uma Arte e uma Literatura eruditas nacionais, com base nas raízes populares da Cultura popular nordestina"¹⁰.

Dentro dessa rica e variada cultura popular brasileira, o Movimento Armorial dá importância principalmente aos folhetos do Romancero popular nordestino (...) a fonte de uma Arte e uma Literatura que realmente expressam as aspirações e o espírito subterrâneo, o espírito das camadas mais profundas do povo brasileiro." (Suassuna, 1974: 40)

Suassuna percebe no "*popular*" a expressão maior da cultura brasileira, donde devem resultar todas as práticas culturais da sociedade. Em sua perspectiva, a cultura popular é apontada como o "*espelho*" para o qual as produções artísticas/culturais devem refletir, realizando uma inversão no percurso sugerido por Chauí, não sendo mais a cultura popular o reflexo (afirmador/negador) da cultura erudita.

No entanto, consideramos que as posturas adotadas, tanto a de Chauí quanto a de Suassuna, aportam em uma visão da cultura em que um esquema classista serve como elemento maior de classificação. Dessa maneira, os indícios do tipo de produção cultural que o indivíduo será capaz de realizar, desde já, encontram-se registrados no espaço econômico-social que o mesmo ocupa.

⁹ Período em que são retomadas as discussões sobre a cultura brasileira e identidade nacional, se rediscutindo as teorias raciais do século XIX, dando-lhes um redirecionamento (Ortiz, 1994).

¹⁰ Grifo nosso.

Dentro destas perspectivas poderíamos nos perguntar: O poeta é o porta-voz do povo? É ele um defensor/legitimador do padre Cícero? É a voz oficial?

E, então, poderíamos, como já consagradamente é feito, apontar como indicação de resposta que o poeta é um porta-voz do povo, pois sendo colocado como um indivíduo que economicamente pertence às 'classes subalternas', torna-se originariamente um representante da cultura popular. Mas poderíamos também dizer que, por outro lado, por desenvolver toda uma prédica apologética ao padre Cícero, seria um mero porta-voz, um legitimador da religião oficial (o padre é um ministro eclesiástico, pertencente/representante da Igreja Católica). Deste ponto de observação, o poeta seria um indivíduo que não representa a classe social a que pertence, sendo sua obra, na verdade, um repertório de *máximas* e ideologias conformistas face ao sistema.

Contudo, estamos diante de um falso dilema, sendo mesmo impossível compreender a "*poesia popular*" a partir da dicotomia entre o popular e o erudito. O mundo estabelecido nas obras dos poetas resulta de sua imersão na vida quotidiana de sua época, pouco lhes importando a polêmica "*oficial*" em torno da figura do padre Cícero, pois, para eles a santidade do sacerdote era um fato consumado, não sendo necessário "*defender*" ou "*acusar*". A lógica que permeia a poética afasta-se da perspectiva racionalista em que se centra a historiografia.

Os poetas perseguem outros valores, constituídos a partir do *desejo* de construção de um mundo-solução: sem diferenças sociais, fome, miséria, seca, banditismo, injustiça, etc., possibilitado pela experiência religiosa, onde a realidade tem como elemento fundante a visão sagrada do mundo. O poeta atua na intercessão entre "*desejo de sagrado*" e prática de mercado.

Observamos, nas representações dos poetas, o estabelecimento de três mundos entrelaçados e interdependentes: a) o mundo do simbolismo; b) o mundo dos leitores enquanto consumidores; c) o mundo dos poetas enquanto produtores.

O mundo do simbolismo resulta, diretamente, da experiência religiosa proporcionada via padre Cícero. Neste espaço, o poeta atua como um "*homem religioso*", onde a realidade tem significação a partir das teofanias estabelecidas. Portanto, sua realidade objetiva, neste âmbito, é exatamente o que o homem imerso na experiência de mundo a-religiosa considera como ilusão. Todas as coisas são hierofanizadas. Assim é que se realizam a sagração da cidade, enquanto espaço escolhido por Nossa Senhora; o nascimento do padre, através de uma trama celestial e da troca misteriosa das crianças; a infância; as palavras,

caracterizando-as como profecias, aconselhamentos, avisos revelados sobrenaturalmente; da guerra de 1914 que apresenta-se como uma guerra santa, cujos combatentes são caracterizados como representantes "divino" e "diabólico" - o padre e Franco Rabelo - se distanciando de seu teor político; a morte, a partir da qual até mesmo as formas de apresentação da natureza são percebidas como sinalizadoras do fato.

Neste mundo estão igualmente inseridos os leitores/ouvintes. O poeta insere-se no cotidiano da comunidade para a qual escreve. É assim que assinalamos a presença dele na região. Muitas vezes, o homem que escreve o folheto é aquele que chega ao Juazeiro de visita, que nele vai morar, ou que está de passagem. Ele pode vir de outras regiões, levando e trazendo histórias. É o narrador que tem sempre o que contar, seja porque vem de longe, seja por que possui a sabedoria. Neste universo, confundem-se autores e ouvintes e a própria autoria não é considerada relevante, já que as histórias são tão belas quanto abundantes. Assim, as histórias são mais importantes que os autores e a beleza da história é atestada pela sua capacidade de circulação.

Aos consumidores não interessa a desmistificação do padre Cícero, o que interfere diretamente na orientação e escolha das narrativas, através da expectativa de consumo ou de sua ausência. É desta forma que a história da guerra de 1914, na versão em que toma o partido de Franco Rabelo - feita pelo Cego Aderaldo - não se impõe.

Também a história do milagre da chuva de maná de Apolinário de Sousa (1930) - poeta de Belém do Pará - estará no sentido oposto ao interesse do público. A sintonia quase absoluta - em meio aos poetas do *corpus* aqui apontado - dos versos em torno dos milagres, foi "triscada" pelo poeta que, satiricamente, atribuiu ao padre um milagre forjado: uma "chuva de maná celestial" que, na verdade, não passava de fatias de peru lançadas do teto da Igreja por um soldado que havia sido contratado pelo sacerdote. O soldado, esfomeado, resolveu comer o suposto maná dos céus, enquanto o padre instigava às forças divinas por mais alimento da graça do senhor. Eis a construção de um embuste que, na visão do poeta, termina por desmoralizar o poder do Padre. Essa história perde-se num universo de produtores/consumidores que não desejam vê-la reproduzir-se.

O mundo dos leitores enquanto consumidores é o espaço *visível* e *invisível* de onde o poeta escuta o eco da sua produção. Este mundo é *locus*, mas igualmente *representatione*. É o espaço enquanto teofania. É (con)versando com o "homem religioso" e com ele convivendo que se pode sentir sua vontade de consumo. Tal mundo sinaliza quão interessante pode ser uma determinada história, servindo como

termômetro, através do qual o poeta mede a capacidade de circulação dos fatos ali construídos. Assim, a outra face deste mundo é o mundo do poeta enquanto produtor. O "homem religioso" é visto enquanto consumidor.

Há um mercado em vista, onde a autoria não tem valor mercadológico. O retorno imediato da venda de exemplares e a capacidade de circulação de um conto são mais importantes que os autores. Não é o autor que vende, mas a história.

"Olha, aquela história vendeu muito... era muito bonita!" - disse-nos em entrevista o Sr. Manoel Caboclo. Já numa entrevista com o Sr. Expedito Sebastião da Silva, quando estávamos de saída, ele ofereceu o original de uma história que acabara de compor, alegando que em breve escreveria outras. As histórias, para o poeta, são frutos que se colhem no tempo de inspiração - a internada da poesia. Mesmo assim, são colhidas na sua memória e como tal são inesgotáveis.

Os editores e as tipografias são personagens e cenário importantes nesta trama. Nem sempre o autor grafado no folheto é o autor de fato, mas simplesmente o editor-proprietário. Este é o mundo de uma categoria profissional que, na sua maioria, viveu da poesia. Nele há também agentes de venda, intermediando o comércio da poesia. O agente é aquele que recebe do poeta a produção destinada para venda e repassa aos consumidores.

Em meio a esses três vetores - simbolismo, consumidores e produtores - buscamos configurar imagens do padre Cícero. Portanto:

"O padre Cícero não é apenas uma moldura real, fixa e despida num cenário de fatos consumados. É também o que se pensa, sente, atribui e dele se diz a partir de uma transfiguração imaginária, cujo quilate se impôs e permanece." (Lima, 1985: 43-44)

A linguagem do cordel constrói um mundo e um padre Cícero a partir de elementos simbólicos cristãos. As formas e cores com que os poetas desenham o padre Cícero, servem de resposta ao *desejo* de mundo que habita o interior dos fiéis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Aderaldo Ferreira. (1968). *A guerra de 1914*. In: ANSELMO, Otacilio. *Padre Cícero, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- BARROSO, Oswaldo. (1989). *Romeiros*. Fortaleza: SCTD/ URCA.

- CHARTIER, Roger. (1990). *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- CHAUÍ, Marilena. (1994). *Conformismo e Resistência: Aspectos da Cultura popular no Brasil*. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense.
- ELIADE, Mircea. (1994). *Mito e realidade*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva.
- FACÓ, Rui. (1991). *Cangaceiros e Fanáticos*, Rio de Janeiro:
- LIMA, Francisco Assis de S. (1985). *Conto popular e comunidade narrativa*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore.
- LIMA, Marinalva Vilar de. (1997). *Narradores do padre Cícero: do auditório à bancada*. Recife: UFPE, 1997 (dissertação de Mestrado).
- LOURENÇO FILHO. (1926). *Joaseiro do Padre Cícero*. Rio de Janeiro: Melhoramentos.
- ORTIZ, Renato. (1994). *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense.
- SOUZA Apolinário de. (1930). *Um milagre do padre Cícero: o padre, o soldado e o estudante*. Belém-Pa: Guajarina.
- SUASSUNA, Ariano. (1974). *Manifesto do Movimento Armorial*. Recife: Editora da UFPE.
- _____. (1994). *O Auto da Compadecida*. 28ª ed. Rio de Janeiro: Agir.

RESUMO

CULTURA E POÉTICA POPULAR

Este artigo deriva da pesquisa "*Narradores do Padre Cícero: do auditório à bancada*", e pretende sintetizar os questionamentos teóricos suscitados quando da análise da poética popular sobre o Pe. Cícero, do final do século XIX até a primeira metade de nosso século.

RESUME

CULTURE ET POÉTIQUE POPULAIRE

Cet article analyse la poesie populaire parue dans la 1^{ère} moitié du XX^{ème} siècle au Nord-Est brésilien. Il s'agit d'une synthèse des principaux resultats de la recherche "*Narradores do Padre Cícero: do auditório à bancada*".