

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

LUIS CLAUDIO DOS SANTOS FERREIRA FILHO

**O SAGRADO E O PROFANO: MEMÓRIA COLETIVA E LITERATURA EM “UM
CORDEL PARA SÃO BENEDITO”, DE DINACY CORRÊA**

São Luís
2023

LUIS CLAUDIO DOS SANTOS FERREIRA FILHO

O SAGRADO E O PROFANO: MEMÓRIA COLETIVA E LITERATURA EM “UM CORDEL PARA SÃO BENEDITO”, DE DINACY CORRÊA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, na área de concentração: Teoria Literária, Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Cultura, do Curso de Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Maranhão, para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura, Cultura e Memória

Orientadora: Prof^a Dr^a Solange Santana Guimarães
Morais

São Luís
2023

Ferreira Filho, Luís Claudio dos Santos.

O sagrado e o profano: memória coletiva e literatura em “Um cordel para São Benedito”, de Dinacy Corrêa / Luís Claudio dos Santos Ferreira Filho. – São Luís, 2023.

134 f.

Dissertação Monografia (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual do Maranhão, 2023.

Orientadora: Profa. Dra. Solange Santana Guimarães Morais.

1.Literatura de cordel. 2.Memória. 3.Memória coletiva. 4.Celebrações. 5.São Benedito. I.Título.

CDU: 911:37.018.43(812.1)

O SAGRADO E O PROFANO: MEMÓRIA COLETIVA E LITERATURA EM “UM CORDEL PARA SÃO BENEDITO”, DE DINACY CORRÊA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, na área de concentração: Teoria Literária, Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Cultura, do Curso de Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Maranhão, para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Solange Santana Guimarães Morais

Aprovada em: 27 / 04 / 2023

AUTOR



Luis Claudio dos Santos Ferreira Filho
Discente Mestrando


BANCA EXAMINADORA



Prof^a Dr^a Solange Santana Guimarães Morais
Doutora



Prof. Dr. Josenildo Campos Brussio
Doutor

 Documento assinado digitalmente
LUCÉLIA DE SOUSA ALMEIDA
Data: 06/06/2023 19:22:46-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^a Dr^a Lucélia de Sousa Almeida
Doutora

*“Quero trazer à memória aquilo que pode me dar esperança”
(BÍBLIA, Lamentações 3.21)*

Virando a folha o leitor
Em rimas vai encontrar
O que já se explicou
Que o trabalho vai mostrar
É tarefa de amador
Mas tem do povo o sabor
É só ler e constatar
(CORRÊA, 2017)

AGRADECIMENTOS

Palavras não são suficientes para expressar a minha gratidão pela conclusão deste trabalho, o que representa o encerramento de mais uma etapa em minha vida. Eu não teria chegado até aqui sem o apoio de tanta gente querida que tem me dado o suporte e o incentivo necessários para lutar pelos meus sonhos e correr atrás daquilo que eu acredito ser a verdade ao longo dos anos. Por isso, preencho estas laudas com muita gratidão e fazendo menção:

Aos meus pais, Elizia Regina e Luis Claudio, os quais, com tanto empenho, ofereceram seu melhor para que eu pudesse estudar e quebrar tantas barreiras que só a educação é capaz de romper.

Aos meus irmãos, Tamara, Tiago, Isabela e Lucas, os quais me arrancavam as melhores risadas em momentos tão difíceis.

A minha eterna tia Nicinha (in memoriam), que sempre me inspirou confiança e alegria. Enquanto esteve conosco, foi um exemplo de fé, perseverança e altruísmo. Serei eternamente grato por todo o suporte, em meus altos e baixos, e por nunca ter desistido de mim. Muito obrigado mesmo.

Aos meus tios e primos (de perto e de longe), que sempre me incentivaram a me manter firme nos estudos.

Aos meus amigos da adolescência, Hemelly, Josué, Lucelia, Maiza, Slaynne e Yago. Sem vocês, eu não estaria aqui. Obrigado pelas visitas, pelas saídas, pelas mensagens, ligações, orações e por permanecerem. Desde que nos conhecemos, muitas etapas e ciclos começaram e se encerraram, e sou muito grato a Deus por vocês terem permanecido.

A minha amiga Ariane que, mesmo de longe, faz-se tão presente na minha vida: das etapas do processo seletivo a minha aprovação no mestrado, das aulas online às aulas presenciais, dos momentos divertidos aos momentos de desespero devido aos prazos de entrega de artigos, resumos e apresentação de seminários, eu sempre soube que poderia contar com você. Obrigado por sua fidelidade!

Aos amigos, que são verdadeiros presentes de Deus, com quem compartilho tanto, seja no serviço, na igreja, em grupos de leitura ou na casualidade de um lanche na rua, muitíssimo obrigado, pois são suas histórias, sorrisos e memórias que me inspiram a continuar de pé.

A minha querida orientadora, Prof^ª Dr.^ª Solange Morais, por quem tive o privilégio de ser orientado. Este trabalho não seria um terço do que ele é sem sua parceria. Dona de uma

serenidade única, suas instruções foram cruciais para o bom andamento do que propus aqui realizar. Espero ter a oportunidade de encontrá-la pessoalmente em breve!

Faço honrosa menção ainda à Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), por oferecer cursos de pós-graduação de qualidade e com um excelente corpo docente, e à CAPES por financiar este trabalho acadêmico que se propõe analisar uma obra que lança luz sobre um tema tão corriqueiro em uma forma literária popular, mas que carrega camadas tão profundas de significados e cientificidade.

Por fim, entrego toda honra, glória e louvor ao único digno de ser adorado: Deus. Toda boa dádiva vem dEle e sem Ele eu não estaria aqui. Por essa razão, dedico todos os aplausos e elogios a Ele, sem o qual não estaria aqui. Obrigado, Senhor!

RESUMO

Uma amostra da produção contemporânea da literatura de cordel, a obra *Um Cordel para São Benedito* (2017) da autora Dinacy Mendonça Corrêa, reconta o mito de São Benedito, que enquanto homem encontrou em sua fé uma razão para viver integralmente diante das adversidades que lhe afligiam. Seus feitos milagrosos foram reconhecidos pela Igreja Católica após a sua morte, que o canonizou, oficializando seu culto em todo continente europeu, sendo posteriormente adotado no Brasil graças a influência dos seus colonizadores. Contudo, a figura de Benedito tornou-se popular não somente entre os membros da Igreja, mas também entre os afrodescendentes escravizados no Brasil, os quais se identificaram com seu “irmão de epiderme” e suas aflições. Dessa forma, instituíram-se dois grupos distintos que têm suas próprias manifestações em homenagem ao santo, sendo eles: o grupo da Igreja e os grupos dos brincantes do tambor de crioula. Na obra em questão, essas festas têm sido celebradas no decorrer das décadas, no que se configura como uma tradição, que transcorre as gerações, mantendo a memória de São Benedito viva no interior desses grupos, e também em todo estado do Maranhão. Logo, buscou-se analisar a obra *Um Cordel para São Benedito* sob a perspectiva da memória coletiva, avaliando como as festas descritas cooperam para a perpetuação da memória do santo no estado do Maranhão, e discutir os aspectos dessas celebrações que cooperam para essa continuidade. Com o suporte teórico de Câmara Cascudo (1994, 2000, 2009), Galvão (2000), Grillo (2015), Haurélio (2013), Melo (1994), entre outros, os quais abordam a temática da literatura de cordel, apontando sua origem, características e temáticas, assim como Cordeiro (2017, 2022), Halbwachs (2006) e Ricouer (2007) como base para a construção filosófica e sociológica dos conceitos de memória e memória coletiva, constatou-se que as festas realizadas pelos membros da Igreja e pelos brincantes do tambor de crioula cooperam de maneira ativa na perpetuação da memória coletiva do santo, pois possuem, como interesse inicial, celebrar e manter viva a memória daquilo que Benedito fez enquanto homem escravizado, como também os milagres que tem operado na atualidade na vida de seus fiéis. Essas reuniões festivas têm como propósito compartilhar entre os membros dos grupos em questão as bênçãos alcançadas, as preces atendidas e os pedidos que estão sendo feitos. Por fim, espera-se contribuir com os estudos cuja área de investigação entendem a Literatura como fenômeno histórico, estabelecendo diálogos e instaurando novas significações à identidade, cultura e memória.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura de cordel. Memória. Memória coletiva. Celebrações. São Benedito.

ABSTRACT

A sample of the contemporary production of cordel literature, the literary work *Um Cordel para São Benedito*, by Dinacy Mendonça Corrêa, recounts the myth of São Benedito, who as a man found in his faith a reason to live integrally in the face of the adversities that afflicted him. His miraculous deeds were recognized by the Catholic Church after his death, which canonized him, officializing his cult throughout the European continent, being later adopted in Brazil thanks to the influence of its colonizers. However, the figure of Benedict became popular not only among the members of the Church, but also among the enslaved Afro-descendants in Brazil, who identified with his "brother of epidermis" and his afflictions. In this way, two distinct groups were instituted that have their own manifestations in honor of the saint: the group of the Church and the groups of the players of the Tambor de Crioula (Drum-of-Creole). In that literary work, these festivities have been celebrated over the decades, in what is configured as a tradition, which passes through the generations, keeping the memory of São Benedito alive within these groups, and also throughout the state of Maranhão. Therefore, it is sought to analyze the literary work *Um Cordel para São Benedito* from the perspective of collective memory, evaluating how the described celebrations cooperate for the memory perpetuation of the saint in the state of Maranhão, and discuss the aspects of these celebrations that cooperate for its continuity. With the theoretical support of Câmara Cascudo (1994, 2000, 2009), Galvão (2000), Grillo (2015), Haurélio (2013), Melo (1994), among others, who address the theme of cordel literature, pointing out its origin, characteristics and themes, as well as Cordeiro (2017, 2022), Halbwachs (2006) and Ricouer (2007) as a basis for the philosophical and sociological construction of the concepts of memory and collective memory, it was found that the celebrations held by the members of the Church and by the players of the Tambor de Crioula cooperate actively in the perpetuation of the collective memory of the saint, because they want, as an initial interest, to celebrate and keep alive the memory of what Benedict did as an enslaved man, as well as the miracles that he has worked today in the lives of his followers. These festive gatherings are intended to share among the members of the groups in question the blessings achieved, the prayers answered, and the requests that are being made. Finally, it is expected to contribute to studies whose research area understands literature as a historical phenomenon, establishing dialogues and establishing new meanings to identity, culture and memory.

KEYWORDS: Cordel literature. Memory. Collective memory. Celebrations. São Benedito.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS – LITERATURA DE CORDEL: UMA LITERATURA “POPULAR”?	12
1. LEMBRO, LOGO EXISTO: A MEMÓRIA PELA HISTÓRIA	22
1.1. A fenomenologia da memória.....	28
1.2. Os usos e abusos da memória exercida.....	30
1.3. A memória pessoal.....	36
1.4. A memória coletiva.....	38
2. A POPULAR LITERATURA DE CORDEL	45
2.1. A história do Cordel.....	47
2.2. A sua manifestação no Brasil.....	50
2.4. Os elementos cordelísticos.....	55
2.4.1. Versos	55
2.4.2. Estrofes (e rimas)	59
2.4.3. As xilogravuras	62
2.4.4. Temáticas (e possíveis) classificações	63
2.5. Migração pelo Brasil.....	66
3. UM CORDEL UNIVERSITÁRIO	70
3.1. Dinacy Corrêa Mendonça: uma cordelista universitária.....	76
3.2. São Benedito em versos cordelísticos.....	77
4. A PERPETUAÇÃO DA MEMÓRIA COLETIVA DE SÃO BENEDITO, ATRAVÉS DAS FESTAS EM HOMENAGEM AO SANTO, ABORDADAS NO <i>CORPUS</i>	101
4.1. Os tambores de Benedito	103
4.2. Festejo ao Santo	110
4.3. Onde os versos de cordel unem o sagrado, o profano e os fenômenos mnemônicos .	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	129

CONSIDERAÇÕES INICIAIS – LITERATURA DE CORDEL: UMA LITERATURA “POPULAR”?

*Mas afinal, o que é
Esse cordel tão falado,
Que, por muitos, muitos anos,
Tem sido lido e amado
Pelo povo do Nordeste,
Onde tem o seu reinado?*

Carlos Alberto Fernandes

Discussões acerca da literatura de cordel têm sido tema de estudos e pesquisas em diversas áreas das Instituições de Ensino Superior – IES. O interesse acadêmico por esse gênero, que faz parte do que se entende por literatura popular, deu-se na segunda metade do século passado por se tratar de um gênero dinâmico e diverso, fato que despertou em pesquisadores, de diferentes campos do saber, o interesse pelos versos rimados do cordel, que são compostos por sílabas poéticas com métricas, características e informações apuradas. Sobre literatura popular, pode-se dizer que ela está ligada às narrativas, às canções, aos modismos, aos costumes, dentre outras manifestações típicas de uma determinada comunidade, tendo como público tantos os letrados quanto os iletrados (WEITZEL, 2013). Sendo assim, é possível inferir que, pelo seu fácil acesso, compreensão e proximidade com a realidade dos grupos que a produzem, ela estaria ao alcance de todos, principalmente das camadas economicamente menos favorecidas. No entanto, atualmente, a literatura de cordel estaria ocupando o imaginário do povo? Seria ela ainda uma literatura tão popular assim?

O interesse em estudar os gêneros da literatura popular, sobretudo a literatura de cordel, não é recente e nem restritivo. Nas últimas décadas, sua abrangência temática, precisão descritiva, linguagem popular e acessível, tornaram-na objeto de interesse de estudiosos de diversas áreas do saber, provendo material consistente para trabalho nas áreas da literatura, linguística, filologia, semiótica, comunicação, historiografia, dentre muitas outras. Um breve levantamento realizado no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES (CAPES, 2022) aponta a crescente quantidade de trabalhos relacionados com a expressão “literatura de cordel” apenas na área de Letras, nos últimos 35 anos, tendo mais de vinte e quatro mil trabalhos registrados. Quando a busca é ampliada para todas as áreas disponíveis no site, o número passa de um milhão.

Em vista disso, nas últimas semanas do primeiro semestre do ano de 2017, a Me. Venúzia Maria Gonçalves Belo, professora assistente do Departamento de Letras da

Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) – Campus Paulo VI, elaborou um projeto de iniciação científica financiada pela mesma instituição de ensino superior, tendo como *corpus* a obra da professora Dra. Dinacy Mendonça Corrêa, intitulada *Um Cordel para São Benedito* (2017), considerada como um recorte da tradição folclórica maranhense, apresentando aos leitores o multifacetado São Benedito, que devido à sua personalidade peculiar, tornou-se alvo de devoção, admiração e temor, conseguindo atingir diversas esferas socioculturais que encontram no santo um ponto para o qual convergem seus olhares. O objetivo do projeto foi investigar os modos como a autora prestigiou, no nível lexical, a criatividade e a organização textual, crença, religiosidade e relações sociais na literatura de cordel, gênero textual esse que era desconhecido para o bolsista que participou do projeto, o discente Luís Claudio Filho (autor desta dissertação).

É certo que a estrutura curricular dos cursos de Letras do CECEN – UEMA, pelo menos, não apresentam até o presente momento da redação deste documento uma disciplina que contemple, especificamente, a literatura de cordel, muito menos os outros gêneros da literatura dita popular. O punhado de informações que se recebe como discente vem de breves debates sobre esse gênero poético, motivado por alguma atividade ou projeto orientado por algum professor que estuda o assunto, nada substancial.

Em se tratando da grande massa, a falta de conhecimento sobre o cordel pode ser maior ainda. O pouco que se sabe pode ter sido adquirido por meio da telenovela *Cordel Encantado*, transmitida pela Rede Globo no ano de 2011, que se inspirou nas lendas heroicas do sertão nordestino e na vida da realeza europeia. Os elementos utilizados pelo folhetim faziam alusão direta aos elementos do cordel, podendo ser notados na abertura, que é uma sucessão de ilustrações produzidas com a técnica da xilogravura, que grava imagens em madeira, tendo como trilha a música *Minha Princesa Cordel*, interpretada pelos cantores brasileiros Gilberto Gil e Roberta Sá, que tem os ritmos típicos das músicas produzidas na região Nordeste, lugar onde o cordel nasceu, se desenvolveu; bem como na fala cadenciada das personagens e verossimilhança típica do cordel ao narrar em versos suas histórias (GLOBO, 2011).

Outra fonte contemporânea que, possivelmente, proporcionou o contato do grande público com o cordel, foi o cordelista, escritor e palestrante Bráulio Bessa (1985-). Inspirado em um dos vultos da poesia popular em versos, Patativa do Assaré (1909-2002), o cordelista criou o blog Nação Nordestina, em 2012, para divulgar a cultura nordestina (BESSA, 2018). Sua página angariou inúmeros leitores que apreciaram suas composições cordelísticas. Tal foi o sucesso que o autor foi convidado para participar semanalmente de um dos programas matinais da Rede Globo, levando a literatura de cordel para milhares de casas por todo o mundo.

Talvez as mais tradicionais formas de divulgação do cordel, dentre as citadas até agora, são as feiras e eventos culturais que acontecem anualmente, em geral, onde os artistas são convidados para divulgar seus trabalhos. Mas raros são os casos de pessoas da comunidade, principalmente adultos, que separam um tempo da sua semana para comparecer a essas ocasiões, podendo ser motivada pelo desinteresse sustentado pela desinformação ou vice-versa. Os públicos desses eventos, na sua maioria, são alunos do ensino básico e superior, que são incentivados e/ou levados por seus professores e/ou instituições de ensino para apreciarem e consumirem o que tem sido produzido na cena cultural de sua cidade e, quando não, em eventos de maior porte.

É dever das escolas, de acordo com Aguiar (2003), apresentar e viabilizar o acesso dos alunos a livros em bibliotecas, feiras culturais, livrarias, jornais impressos e online, entre outros. O ambiente escolar deve ser democrático e apresentar aos alunos uma ampla variedade de tipos e gêneros textuais, como preveem os Parâmetros Curriculares Nacionais-PCNs (BRASIL, 1998), afim de que o aluno seja capaz de desenvolver as competências linguísticas, estilísticas e estéticas. Uma vez que não são aplicados esforços para alcançar os objetivos propostos pelos PCNs, são estabelecidos problemas de base, que afetarão toda a vida escolar dos alunos e, em consequência, sua vida social, uma vez que não tiveram a competência discursiva plenamente desenvolvida. Diante do exposto, pode-se compreender o que leva ao fenômeno da desinformação, que pode ter sua origem no período escolar, e ser fortalecido no decorrer da vida estudantil, acadêmica e profissional.

Voltando ao contexto da academia, a falta de informação sobre esse gênero literário acaba por rarear os estudos sobre o cordel. Os discentes que produzem trabalhos científicos, tendo o cordel como objeto de estudo, muitas vezes não o fazem por conta própria, mas por serem orientados por professores que estudam o gênero. Esse foi o caso do projeto orientado pela professora Me. Venuzia Belo, cujo bolsista tinha conhecimentos mínimos sobre o assunto, mas que lhe ocasionou uma oportunidade singular para ser devidamente introduzido ao universo da literatura de cordel. Fala-se “universo” no sentido conotativo da palavra, mas não hiperbólico, porque os conceitos, estruturas, estilos e temáticas do gênero são tão completos, complexos e merecedores de atenção e reflexão quanto qualquer outro gênero literário entendido como erudito.

Como projeto de iniciação científica, no decorrer dos estudos e análises lexicais, percebeu-se, preliminarmente, que a memória tanto do homem quanto do Santo Benedito é mantida, cultuada e respeitada pelos grupos associados às atividades da Igreja, e do tambor de crioula. Com resultados satisfatórios, o projeto foi concluído, viabilizando a produção de um

glossário composto pelo léxico estudado, descrito e analisado, buscando não somente registrar as lexias utilizadas pela autora do *corpus*, mas melhorar a compreensão da obra pelo leitor, cujos conhecimentos de mundo podem não abranger os aspectos da cultura popular/regional abordadas na obra por diversas questões, como leitores de outras regiões ou países.

O trabalho recebeu boas avaliações da banca examinadora do XXX SEMIC - UEMA, que aconteceu no ano de 2018, na cidade de São Luís – Maranhão, e foi nessa ocasião que um dos examinadores pontuou a relevância do trabalho feito em parceria com a professora Me. Venúzia Belo, e que seria interessante continuar a pesquisa, trazendo novas perspectivas analíticas para junto do *corpus*. Logo, um projeto monográfico foi elaborado, focando no extrato lexical referente às figuras do homem e do santo Benedito nas perspectivas denominadas “sagrado” e “profano”, que faziam referência aos grupos cujas atividades estavam relacionadas à Igreja Católica e ao tambor de crioula, respectivamente.

Embora tenham sido dois anos de pesquisas e análises relativas à obra *Um Cordel para São Bendito* (2017), a proeminência do resultado relativo à memória de São Benedito sendo mantida pelos grupos religiosos e participantes do Tambor se manteve em suspenso até o surgimento da oportunidade de desenvolver um projeto para o programa de pós-graduação *stricto sensu* em Letras da UEMA, utilizando o mesmo *corpus*, mas evidenciando outros elementos, tais como as festas em homenagem a Benedito, e utilizando outro método de análise, nesse caso, métodos baseados nas teorias sobre a memória (HALBWACHS, 1992, 2006; RICOEUR, 2007).

Festas são expressões dos atos de sociedade (DURKHEIM, 1996), constituindo-se como a própria sociedade em ação, a qual partilha coletivamente seus conceitos e valores. Elas são ações sociais coletivas previsíveis e repetidas dentro de um calendário anual, tornando-se, também, um espaço e um tempo social singular no qual os conceitos e valores compartilhados pelos membros daqueles grupos se tornam mais evidentes ao serem festejados coletivamente (PEREIRA, 2016). Destarte, as festas em homenagem ao santo católico São Benedito, na obra analisada são: (i) a procissão organizada em São Luís pela Irmandade de São Benedito, que tem como ideal perpetuar a unidade dos seus membros, bem como manter viva a memória de Benedito e seus feitos miraculosos (CORRÊA, 2017); (ii) as rodas de tambor de crioula que são realizados por grupos diversos, é uma forma de expressão de influência afro-brasileira, que consiste em movimentos de dança circular, ao som de tambores (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2007).

Há registros dessas manifestações culturais em todo o território maranhense, em cidades como São Luís, São José de Ribamar, Alcântara, Grajaú, Caxias e Pedreiras, o que

ratifica a relevância da figura de São Benedito. E o que chama atenção é a distinção de como cada um desses grupos se manifesta em homenagem ao Santo: o primeiro grupo se organiza para uma procissão anual, envolvendo indumentárias que representam figuras divinas, assim como para representar a contrição dos devotos, e as ações de graças pelas preces recebidas. O segundo não tem uma data fixa para acontecer, podendo ocorrer onde e quando os grupos se programarem para realizar suas rodas. As vestimentas das coreiras, as mulheres brincantes que dançam ao som dos tambores, consistem em uma blusa branca e um lenço na cabeça, saia rodada de tecido leve, geralmente estampada com flores. Os homens, conhecidos como tambozeiros ou coreiros, os que tocam os tambores, geralmente vestem uma camisa estampada de flores, calça e chapéu.

Nota-se que a forma como cada grupo se manifesta em tributo a São Benedito é influenciada pela forma como eles se relacionam com a divindade: o grupo envolvido com as atividades da Igreja tem uma imagem imaculada de Benedito, que, como humano, agiu de maneira irrepreensível e resiliente, mesmo tendo sido negro escravizado, aproveitando as adversidades para mostrar o poder que sua fé tinha; e, como santo, intercede pelas almas necessitadas de ajuda sobrenatural. Já o grupo dos/as brincantes de tambor de crioula encontram na figura humana de Benedito identificação. O Tambor, por ser uma dança de origem africana, faz com que os seus participantes se projetem no sofrer e resistência do homem negro que havia sido subjugado, como seus ancestrais, além de ser considerado um fator de definição e preservação identitária dos afrodescendentes maranhenses de camadas populares (FERRETTI, 2014).

Ao levar em consideração as festas em homenagem a São Benedito, entende-se que ele se constitui como “um mito que orienta a lembrança para o que é digno de ser lembrado” (RICOEUR, 2007, p. 60) para ambos os grupos supracitados. Dessa forma, essas festas atuam como evocações, reatualizando eventos passados, colaborando para a preservação não somente das próprias festividades, mas da figura de São Benedito, que já faz parte do imaginário popular maranhense, sendo até personagem de lendas locais, por exemplo. Portanto, cabem as questões norteadoras: como as festas em homenagem a São Benedito, pela Igreja Católica e pelo grupo tambor de crioula, no estado do Maranhão, cooperam para a perpetuação da memória coletiva do Santo e como isso é evidenciado na obra *Um Cordel para São Benedito*, de Dinacy Corrêa, a qual se constitui como um cordel dito universitário?

Para contribuir como recorte analítico proposto por este trabalho, far-se-á uso dos postulados teóricos sobre a memória, mais especificamente sobre sua perspectiva coletiva. O estudo da memória, antes de tudo, faz parte de uma antiga tradição filosófica que é permeada

de incertezas e desconfianças, a qual teve sua “invenção” atribuída ao pintor e poeta Simônides de Ceos (556 a.C – 468 a.C), que compilou pequenas técnicas de memorização repassadas oralmente (YATES, 2007). Talvez essa seja a forma mais habitual à qual a memória esteja associada: ao costume de memorizar nomes, números de telefone e compromissos pessoais.

No entanto, no decorrer dos séculos, a memória tem se provado mais subjetiva e complexa do que o senso comum alega. Isso porque o ato de lembrar de algo evoca imagens de acontecimentos, por exemplo, que se fazem presentes, mas não estão no presente, consistindo apenas em uma recordação e, além disso, esses processos mentais de execução da memória instigam estudiosos desde a antiguidade. Os filósofos gregos Platão e Aristóteles, por exemplo, têm obras que levam em consideração os fenômenos da memória. Ambos têm sido utilizados por estudiosos de diversas áreas do saber para fundamentar seus trabalhos baseados nesse tema.

Posteriormente, nomes como o de Santo Agostinho (2000), John Locke (1999) e Edmund Husserl (2017) também aparecem no cenário dos estudos mnemônicos, dando suas contribuições para a discussão desse tópico. Esses três autores, baseados no uso da linguagem comum e sustentados pela psicologia sumária, defendiam que os fenômenos mnemônicos eram de natureza interna e individual. Essa perspectiva foi tomada como absoluta até que o sociólogo francês Maurice Halbwachs estabelecesse um novo paradigma para os estudos da memória, atribuindo-lhe a natureza de coletiva, no século XX. E foi na segunda metade desse século que aconteceu um movimento encabeçado pelas Humanidades, o qual se utilizou da obra *A Memória Coletiva* (2006), publicada postumamente em 1950, associando-a a múltiplas vertentes interpretativas, proporcionando a possibilidade de relacionar a memória diretamente à ideia de coletividade, sendo esta um grupo ou sociedade.

Essa é a razão pela qual a memória, em sua perspectiva coletiva, foi escolhida para nortear a análise da obra *Um Cordel para São Benedito* (2017), de Dinacy Corrêa, proposta por esse trabalho. Isso porque tanto a procissão, realizada pela Igreja Católica, quanto as rodas de tambor, promovidas pelos brincantes do tambor de crioula, são festas executadas por grupos que homenageiam São Benedito, promovendo a revitalização e perpetuação de sua memória no interior desses agrupamentos, o que denota a coletividade dos fenômenos mnemônicos.

A fim de alcançar a(s) resposta(s) para as questões norteadoras, autores como Halbwachs (2006), Ricoeur (2007) e Cordeiro (2017) proverão os conceitos de memória e suas especificidades, sendo o ponto de partida para os diálogos entre as concepções sobre memória que têm sido levantadas no decorrer dos séculos. Já Camêlo (2000), Haurélio (2013) e Grillo (2015) fundamentarão os tópicos sobre a literatura de cordel, contribuindo para a compreensão do que é esse gênero literário, suas características, temáticas, dentre outras especificidades.

Esses autores, entre outras contribuições teóricas a serem apresentadas, sustentarão as análises e reflexões acerca das possíveis motivações e repercussões da construção da memória coletiva de São Benedito na obra *Um Cordel para São Benedito* (2017).

Este trabalho segue uma linha metodológica qualitativa. Optou-se por esta abordagem por entender que está mais adequada aos objetivos e a problematização apresentados e porque, segundo Gerhardt e Silveira (2009), ela se ocupa da compreensão e explicação da dinâmica das relações sociais. Inicialmente, realizaram-se pesquisas bibliográficas. Gil (2008, p. 34) afirma que a pesquisa bibliográfica “é desenvolvida a partir de material já elaborado, constituído de livros e artigos científicos”, e revisão de literatura, que, segundo a autora supracitada, “é o processo de busca, análise e descrição de um corpo do conhecimento em busca de resposta a uma pergunta específica” e entende como “literatura” “todo o material relevante que é escrito sobre um tema: livros, artigos de periódicos, artigos de jornais, registros históricos, relatórios governamentais, teses e dissertações e outros tipos” (ibidem). Dessa forma, foi possível analisar a obra *Um Cordel para São Benedito* (2017), de Dinacy Corrêa, baseando-se nos pressupostos teóricos relativos à memória e à literatura de cordel, compreendendo como as festas em homenagem ao santo cooperam para a perpetuação de sua memória coletiva.

Quanto aos objetivos deste trabalho, o objetivo geral consiste em contribuir com estudos cuja área de investigação entende a Literatura como fenômeno histórico, estabelecendo diálogos e instaurando novas significações à identidade, cultura e memória. Como objetivos específicos propõem-se: (i) Identificar na obra *Um Cordel para São Benedito* (2017) as passagens que descrevem as festas em homenagem ao santo; (ii) Selecionar, a partir dessas passagens, os elementos que demonstram a memória coletiva relacionados às festas ao santo, no núcleo dos grupos em questão; (iii) Discutir os aspectos que cooperam para a perpetuação da memória coletiva do santo e as repercussões que essa memória coletiva causa na continuidade e, possivelmente, na manutenção das festas em homenagem a São Benedito, no estado do Maranhão.

Buscando promover uma análise consistente, o caminho teórico percorrido por esta dissertação apresentará, no primeiro momento, as contribuições de Ricoeur (2007) para os estudos da memória, o qual se constitui como o primeiro pilar teórico deste trabalho. Sua perspectiva epistemológica, apresentada em três partes, norteará as discussões sobre os fenômenos mnemônicos apontados nesse capítulo, os quais serão a base para serem encontradas as repostas para as questões norteadoras sobre a obra *Um Cordel para São Benedito* (2017). Essas três partes são resumidas em três perguntas: Do que se lembra? Quem se lembra? Como se lembra?

Essas partes, contudo, compõem uma construção crescente de como esses fenômenos da memória acontecem. Portanto, entende-se que, para compreender como as festas em homenagem a Benedito cooperam para a perpetuação da memória coletiva do Santo, é necessário antes compreender do que se lembra e de quem é essa memória, para, por fim, entender os mecanismos que promovem a transmissão dessa lembrança de Benedito nos grupos em questão. Assim, o capítulo sobre a memória está estruturado de forma que as duas primeiras perguntas sejam elucidadas de antemão, pois isso auxiliará as análises da obra posteriormente empreendidas.

Em vista disso, serão apresentadas as reflexões dos filósofos Platão (1974, 1980, 2001) e Aristóteles (2006), que esboçam os primeiros pensamentos sobre os processos mnemônicos. A apresentação dos pares dicotômicos estabelecidos por Ricoeur (2007) oferecem as concepções do que se lembra. Caminha-se, então, em direção às ideias de Santo Agostinho (2000), John Locke (1999) e Husserl (2017), os quais a pensaram como um fenômeno individual e interno para, então, apresentarem-se as ideias sociológicas de Maurice Halbwachs (2006), o primeiro estudioso que descreveu a memória como coletiva e social, concluindo, por fim, as considerações sobre o sujeito capaz de lembrar.

O capítulo posterior apresenta o segundo pilar teórico deste trabalho: a literatura de cordel. Pretende-se apresentar o conceito desse gênero poético popular, sua origem no mundo e manifestação no Brasil. Os seus elementos estruturais também serão apresentados, tais como versos, estrofes e rimas, contendo exemplos para demonstrar os conceitos apresentados. Questões técnicas também serão abordadas, a saber, uso de xilogravuras e suas possíveis classificações. Para encerrar, a migração do gênero que se desenvolveu sobremaneira na região nordeste será salientada, apresentando as possíveis razões do deslocamento geográfico dos folhetos de cordel.

Tendo feito essa viagem pelo tempo, a fim de apresentar conceitos basilares para a compreensão dos pressupostos teóricos deste trabalho, dá-se início descrição da obra *Um Cordel para São Benedito* (2017), a qual é considerada como um cordel universitário. Para entender o porquê dessa nomenclatura, e se é correto denominá-la dessa forma, busca-se na história o caminho que os estudos da literatura popular percorreram, e se é possível relacionar o acadêmico com o popular. Posteriormente, faz-se a fortuna crítica da autora, Dinacy Mendonça Corrêa, cuja pena avoluma o acervo literário e fortalecimento cultural do estado do Maranhão e do país, e apresenta-se a obra, abordando os aspectos temáticos e estruturais de cada capítulo da produção literária

Isso posto, finalmente será empreendida a análise da obra *Um Cordel para São Benedito* (2017), de Dinacy Corrêa. O caminho teórico literário percorrido foi necessário para melhor compreender não somente a obra literária em si, no tocante à sua estrutura e especificidades temáticas, mas para que haja uma melhor interpretação das informações sobre as festas em homenagem a São Benedito promovidas pelos membros da Igreja Católica e pelos brincantes do folguedo tambor de crioula, no estado do Maranhão. Da mesma forma, pode-se afirmar que os postulados teóricos sobre a memória auxiliarão na compreensão dos processos mnemônicos internos e externos dos indivíduos participantes desses eventos e como eles cooperam para a perpetuação da memória coletiva de São Benedito.

Diante da apresentação a respeito da gênese deste trabalho e suas etapas teórico-discursivas que culminam na análise da obra *Um Cordel para São Benedito* (2017), comunica-se que embora alguns conceitos sejam de laboriosa compreensão e as discussões sobre algumas temáticas não sejam conclusivas, relembra-se que a pesquisa tem como ponto de partida a análise de uma obra de fácil acesso e compreensão, e que as camadas analíticas aqui desenvolvidas comprovam que a literatura dita popular é tão capaz de alcançar os mais elevados níveis de organização literária e linguísticas sugeridos e estudados pela literatura dita erudita. Isso também vale para as discussões sobre memória, a qual é entendida apenas como uma técnica de gravar informações na mente.

Este trabalho constitui-se, assim, de dois elementos que promovem prolíficas discussões, a saber, a memória e a literatura de cordel. Coincidentemente, esses dois campos de pesquisa viram o número de interessados em suas repercussões crescer na segunda metade do século XX, o que garante a atualidade e relevância dos temas aqui abordados. Porém, sabe-se que esses temas já são discutidos há séculos, o que garante uma ampla abordagem teórica sobre seus conceitos e características. Por essa razão, na apresentação dos dois pilares teóricos deste trabalho, fazem-se citações de abundantes fontes bibliográficas, com a finalidade de apontar as referências que tornarão a análise da obra possível.

Por fim, espera-se que este trabalho seja útil à comunidade acadêmica ao organizar e cruzar informações literárias, filosóficas e sociológicas, buscando compreender cientificamente como manifestações literárias populares, como no caso da literatura de cordel, alcançam altos níveis de verossimilhança e exatidão ao descrever a realidade de uma comunidade, sem perder a métrica e o ritmo próprios desse gênero poético, e como elas suscitam discussões que são pertinentes a pesquisadores de diversas áreas do saber. Bem como para os estudos que têm a memória como escopo, os quais a analisam como fenômeno interno, e que têm repercussões externas, tanto no próprio indivíduo quanto na sociedade da qual ele faz parte. Busca-se ser útil,

também, para a comunidade maranhense, principalmente para os atores sociais que dão vida às festas em homenagem a São Benedito pois, ao estudar tais manifestações culturais, oferece-se prestígio às celebrações, registram-se essas atividades e se divulga o trabalho que esses grupos sociais têm exercido para manter a memória de Benedito viva no estado do Maranhão.

1. LEMBRO, LOGO EXISTO: A MEMÓRIA PELA HISTÓRIA

Nosso folclore é uma forma
De expressão popular
Tradição que não deforma
Mesmo com o tempo a rodar
Cultura que o povo enforma
E num devir se transforma
Pr'as gerações informar

Dinacy Mendonça Corrêa

A literatura de cordel é uma das muitas expressões da literatura dita popular, e uma das suas atribuições é a de registrar os acontecimentos que mais impressionam uma comunidade. Como visto, os poetas populares descrevem em versos cordelísticos histórias fantasiosas, acontecimentos históricos, dentre inúmeros temas pertinentes às suas composições. De acordo com Maria Ângela Grillo (2015, p. 147), “tornam-se objeto de registro, em folhetos de cordel, acontecimentos de repercussão no meio da sociedade”. Dessa forma, esses escritos cooperam para a conservação dessas narrativas que, anteriormente, eram repassadas oralmente, e que são transmitidas para as futuras gerações.

Esse movimento de continuidade para as futuras gerações que as narrativas populares garantem é de extrema relevância, pois preservam na memória do povo fatos históricos e eventos marcantes para uma comunidade. Melo (1994) comenta sobre alguns eventos locais que não foram noticiados nos principais meios de comunicação convencional, mas que foram registrados pelos poetas populares e amplamente transmitidos para a comunidade. Além disso, cooperam ainda para manter a memória de indivíduos que se tornam verdadeiras figuras históricas de uma determinada época ou de um de certos movimentos social, político, religioso ou artístico.

A aplicabilidade da memória, termo tão corriqueiro, associado, muitas vezes, aos hábitos de decorar nomes, números de telefone e compromissos, por exemplo, é parte de um constructo filosófico em que as reflexões não são exatamente conclusivas. Segundo Yates (2007), a memória foi “inventada” pelo poeta e pintor Simônides de Ceos (556 a.C. – 468 a.C.), que compilou pequenas técnicas de memorização as quais eram ensinadas oralmente. Para Simônides, de acordo com Smolka (2000, p. 170): “tanto para a poesia como para a pintura, e também para a arte da memória, é dada importância excepcional à visualização intensa. É preciso ver locais, ver imagens”. Portanto, nota-se que a relação entre memória e imagem, pelo

menos no pensamento grego, estava bastante forte, bem como seu uso primariamente técnico, o que leva a uma aporia, ou seja, a dificuldade de se ter uma resposta satisfatória.

A fim de dissolver essa problemática, buscou-se aporte teórico na perspectiva epistemológica traçada por Paul Ricoeur, filósofo e historiador francês, na obra *A memória, a história e o esquecimento* (2007), cujas ideias nortearam as discussões apresentadas neste capítulo e que de acordo com Quadros (2016, p. 20):

Pretende levar os estudos de memória a um novo patamar, ou seja, não somente referenciar a memória nos estudos puramente filosóficos, históricos, sociológicos ou políticos e éticos, mas reconhecer o estatuto epistemológico da memória e, na compreensão da filosofia da ação, demonstrar que no caminho mnésico é possível perceber o movimento que, saindo do si mesmo (subjetividade), alcança a alteridade e a comunidade dos indivíduos humanos (QUADROS, 2016, p. 20).

Ricoeur (2007) organiza sua discussão sobre a fenomenologia da memória em volta de dois questionamentos: “de que há lembrança?” e “de quem é a memória?”. Entendendo que esses questionamentos são baseados nos postulados da fenomenologia husserliana, o autor reconhece que tal abordagem culmina em um problema específico no plano da memória, porque essa abordagem induziria a pensar na predominância de uma pessoa gramatical, no caso, o “eu”, fazendo coro ao lado egológico da tradição filosófica. No entanto, essa linha de pensamento guiaria a discussão para um impasse desnecessário, segundo o autor, ao considerar o conceito de memória coletiva. Com isso, é necessário ter em mente todas as pessoas gramaticais, mantendo em suspenso a atribuição direta e exclusiva de um sujeito da memória.

Dessa forma, é mais proveitoso colocar a pergunta “o que” se pensa antes de “quem” pensa, as quais serão interpoladas pela pergunta “como” se pensa para se estabelecer um caminho teórico menos turbulento e mais eficaz. De acordo com Quadros (2016, p. 25):

A primeira pergunta [o que se pensa?] está ligada ao objeto da memória, ou seja, à lembrança, à *mnéme*; a segunda [quem pensa?] está na esfera da memória refletida, não somente ligada ao objeto, mas ao sujeito capaz de lembrar e capaz de lembrar que lembra, inclusive tendo consciência de si no ato, autorreflexão; por fim, a terceira pergunta [como se pensa?] nos coloca no campo da *anamnésis*, ou seja, da busca pela lembrança através do esforço da reminiscência (QUADROS, 2016, p. 25).

Ao analisar a pergunta “o que”, depara-se com uma aporia estabelecida: “A presença, na qual parece consistir a representação do passado, aparenta ser mesmo a de uma imagem” (RICOEUR, 2007, p. 25). Portanto, não haveria distinção clara entre memória e a imaginação. Essa associação vem de uma longa tradição filosófica que combina o empirismo de língua inglesa e o racionalismo cartesiano, os quais redundam na ideia de que “a memória é uma

província da imaginação” (ibidem). Para contestar essa afirmação, cuja confusão é tão antiga quanto a filosofia ocidental, faz-se um retorno para a gênese dos conceitos atribuídos a essas duas eidéticas: a imaginação, que estaria ligada ao fantástico, ao fictício, ao irreal, ao impossível e ao utópico; e a memória, ligada a realidades anteriores, precedências que revelam uma marca temporal da “coisa lembrada” e do “lembrado”.

Por conseguinte, Ricoeur (2007) apresenta sua perspectiva inicial sobre o que denomina como uma disputa entre dois grandes filósofos gregos, antes de caminhar para seu esboço do que seria uma fenomenologia da memória, a fim de compreendê-la de maneira mais clara. Ao abordar essa herança grega, fala-se sobre Platão e Aristóteles, estando o primeiro apegado à representação presente de algo ausente e o segundo à representação de uma coisa antes percebida, adquirida ou aprendida. Ricoeur (2007) compreende que ambas perspectivas filosóficas conduzem à aporias, pois a platônica “advoga implicitamente o envolvimento da problemática da memória pela imaginação” (p. 27), enquanto a aristotélica “preconiza a inclusão da problemática da imagem e da lembrança” (ibidem).

Ao concentrar a discussão nas ideias apresentadas por Platão, a fim de buscar pistas sobre a concepção do ateniense sobre memória, o autor ressalta que a noção de *eikon*, que está presente “por meio dessa personagem da própria sofística e da possibilidade propriamente ontológica do erro” (ibidem), pode vir sozinha ou acompanhada a de *phantasma*. Esse conceito é encontrado em três textos de Platão, a saber: *Teeteto* (2001), *O Sofista* (1980) e *Filebo* (1974). Para Ricoeur (2007), nota-se que os três textos supracitados já apresentam a problemática da memória e do esquecimento, embora Vieira e Corá (2012, p. 3) aleguem que “a relação com a memória não é abertamente abordada em tais textos, mas sua correlação é evidente: a memória também traz para o hoje algo que não está aqui, mas já esteve em um momento pretérito”.

Destarte, a reflexão platônica gira em torno da memória como fruto da ponderação humana, o que representa um abandono do âmbito da mnemotécnica, e adota uma perspectiva mais espaçosa sobre como a memória perpassa aspectos mais subjetivos do olhar do homem sobre o mundo, sobre o próximo e sobre si mesmo. Nas palavras de Quadros (2016, p. 28), “a memória não constitui somente uma técnica, mas, especialmente, um reconhecer-se e um posicionar-se sobre as questões da realidade mesma”.

Ricoeur (2007), à vista disso, aborda as metáforas utilizadas nos textos de Platão, a fim de apresentar as ideias do filósofo. Em *Teeteto* (2001), o filósofo estabelece um diálogo entre Sócrates e Teeteto baseado no questionamento: o que é o conhecimento? A argumentação de Sócrates se baseia na ideia de que quando uma pessoa vê algo, ela adquire o conhecimento

daquilo visto, desse jeito esse conhecimento fica marcado na alma do indivíduo. Portanto, a memória consistiria na marca deixada por algo aprendido ou percebido por alguém.

Dentre os muitos desdobramentos desse texto, destaca-se a metáfora do bloco de cera, o qual teria diferentes qualidades, de acordo com a pessoa. Quadros e Fonseca-Silva (2016, p. 69) explicam que “cada tipo de cera conforma-se com um tipo de lembrança, ou melhor, dependendo das intensidades, da marca ou do tipo de cera envolvida, teremos um grau distinto de veracidade, duração, certeza”. Isso justificaria a realidade e as oscilações de memória, assim ratificando a dialógica entre a memória e o esquecimento, iniciada por Simônides de Ceos, com sua mnemotécnica, e consolidada em Platão.

Em *O Sofista* (1980), a metáfora muda do bloco de cera para a alegoria do pombal. Aqui é discutida a diferenciação entre possuir um saber e utilizá-lo efetivamente, “do mesmo modo que ter uma ave nas mãos é diferente de tê-la na gaiola” (RICOEUR, 2007, p. 29). Nota-se, portanto, a mudança de uma alegoria cuja passividade é notável, como no caso do bloco de cera, para uma que ressalta a noção de conhecimento relativo a poder ou capacidade, o que leva ao questionamento: diferenciar uma capacidade e seu exercício torna possível classificar algo que se aprende ou que se tem (aves que alguém tem) como algo que se sabe (aves presas em uma gaiola)? Nesse texto, Platão argumenta sobre a questão da sofística e a arte da ilusão, o que implicaria, no momento da rememoração, a possibilidade de erro no reconhecimento da impressão deixada no bloco de cera, fazendo referência ao diálogo de *Teeteto*. Por fim, o filósofo ateniense afirma que *eikon* seria o oposto de *phantasma*, utilizando outra metáfora, a do retrato, na qual a arte de copiar estaria oposta ao simulacro, certificando que há mimética verdadeira ou falsa conforme a acomodação, a harmonização e o ajustamento entre a *eikon* e a impressão.

A discussão abordada no texto *Filebo* (1974), terceiro texto comentado por Ricoeur, gira em torno do prazer e da dor. Nesse diálogo, a personagem de Sócrates compara a alma com um livro, e uma vez que a memória se encontra com as sensações e reflexões, discursos são inscritos na alma humana, gerando reflexões que podem concluir-se de duas maneiras: uma opinião e um discurso verdadeiro, ou uma opinião e um discurso falso.

Seguidamente, outra ilustração é utilizada para complementar a primeira. Agora, tem-se a figura de um pintor, o qual, depois do escrevente, desenha na alma as imagens correspondentes às palavras. Sendo assim, segundo o filósofo ateniense, se a memória funciona de tal modo, serão verdadeiras as representações imagéticas dos discursos verdadeiros, bem como serão falsas as representações dos discursos falsos. Ricoeur (2007) denomina essa marca

inscrita na alma de impressão-infecção, a qual apresenta dupla questão: como ela seria preservada e o quão relevante ela se manteria com acontecimentos marcantes?

Nota-se, portanto, como os apontamentos platônicos relacionados às questões da memória são aporéticos e apresentam instabilidades que acompanham toda a análise e descrição ricoeuriana sobre os modos de funcionamento da memória, de acordo com Vieira e Corá (2012), por essa razão, eles encontram poucos entusiastas, porque, ao não considerar a questão do tempo, os limites para os conceitos de memória e imaginação, lembrança e imagem tornam-se imprecisos (RICOEUR, 2007). Todavia, faz-se relevante analisar o pensamento do filósofo ateniense, pois, como afirmam Quadros e Fonseca-Silva (2016), ele auxilia na compreensão dos limites de uma visão da memória que está despojada da questão do tempo. Os autores ainda propõem que a perspectiva platônica se torna mais significativa quando considerada a questão da subjetividade, já que passado, presente e futuro formam uma amálgama inerente à constituição do indivíduo e que, na análise de Ricoeur (2007) sobre esses *topoi* rivais e complementares, é fundamental.

A contribuição de Aristóteles sobre a questão da memória utilizada por Ricoeur em sua análise é apresentada através do texto de título duplo, a saber, “De memória e reminiscência” (RICOEUR, 2007; QUADROS, 2016), o qual faz parte de uma coletânea de sete pequenos tratados denominada pela tradição como *Parva Naturalia*. O autor sugere que o título duplo para o texto do Estagirita se dá “para distinguir, não a persistência da lembrança em relação à sua recordação, mas sua simples presença no espírito” (RICOEUR, 2007, p. 34). Para Aristóteles, pensamos apenas por intermédio de imagens, o que sugere a inclusão da problemática da imagem e da lembrança, o que contrapõe a perspectiva platônica.

Vieira e Corá (2012) alegam que o filósofo enfatiza que tanto humanos quanto animais conseguem distinguir o movimento, no entanto, somente o homem tem um instinto interno que distingue a orientação de “antes” e “depois”. Nas palavras de Ricoeur (2007, p. 35): “Os seres humanos partilham a simples memória com certos animais, mas nem todos dispõem da ‘sensação (percepção) do tempo’”. Dito isso, compreende-se que, tal qual em Platão, a obra aristotélica em questão está inserida no campo do conhecimento. Segundo Quadros (2016), Aristóteles (2006) classifica os animais conforme a sua capacidade de lembrar, considerando esse critério como efetivo de inteligência, o que definiria os homens como mais dotados em inteligência devido a capacidade de percepção do antes e do depois. Consequentemente, é a partir da memória que o homem adquire experiência.

Por conseguinte, essa é a primeira questão apresentada por Ricoeur (2007) sobre a obra em questão, e a partir disso desponta uma das definições de memória que mais impressionam o

autor em sua análise epistemológica: “a memória é do passado”. Inicia-se, portanto, uma nova perspectiva no entendimento de memória. Sobre isso, Ricoeur escreve:

É o contraste com o futuro da conjectura e da espera com o presente da sensação (ou percepção) que impõe esta caracterização primordial. E é sob a autoridade da linguagem comum (“ninguém diria... mas dir-se-ia que...”) é feita a distinção. Mais fortemente ainda: é “na alma” que se diz ter anteriormente (*proteron*) ouvido, sentindo, pensado alguma coisa (RICOEUR, 2007, p. 35).

A segunda questão levantada refere-se à relação entre memória e imaginação. Nesse caso, em acordo com o pensamento platônico, o seu vínculo acontece na mesma parte da alma, a alma sensível, no entanto, diferentemente do *Teeteto*, que situava a impressão na alma do indivíduo, Aristóteles propõe associar o corpo à alma. Como resultado, o filósofo aponta haver um movimento (*kinesis*), o qual indica uma causa exterior (algum agente que cunhou a impressão), que implica numa repercussão interna à imagem mental. Para Vieira e Corá (2012, p. 4), “colocando a lembrança sob a égide do agente exterior, causador da impressão, permanece a dúvida no que diz respeito à veracidade da memória, a sua fidelidade em relação ao ausente que é feito presente pela lembrança”. Embora essa dificuldade seja notória, Ricoeur (2007) afirma que essa conjunção entre estímulo (externo) e semelhança (interna) será crucial na sua abordagem epistemológica.

Outra contribuição substancial de Aristóteles para a abordagem ricoeuriana da memória está na distinção entre dois termos, a saber: *mneme* e *anamnesis*. Para o filósofo francês, *mneme* se trata de uma lembrança-afecção, que ocorre espontaneamente, sem grandes esforços, enquanto *anamnesis* se trata de uma recordação, a qual necessita de esforço para ser retomada, denotando a ideia de atividade.

Como dito, a questão da memória não foi especificamente tratada por Platão e Aristóteles, contudo, suas obras são utilizadas, pois trazem reflexões pertinentes a esse tema, as quais têm sido exploradas pelos estudiosos da memória, que buscam fazer correlações entre elas e o que tem sido produzido no decorrer dos séculos. Por isso, Ricoeur (2007) faz essa retomada para chegar ao que ele denomina como “fenomenologia da memória”. Amalgamando as contribuições de Bergson (1999), Santo Agostinho (2000), Taylor (1987), dentre outras contribuições notáveis, o autor apresenta sua perspectiva de memória a partir das suas qualidades, que serão abordadas a seguir.

1.1. A fenomenologia da memória

A partir da apresentação das perspectivas platônica e aristotélica sobre memória, Ricoeur (2007) propõe esboçar uma abordagem fenomenológica da memória. Com um discurso simples, o da vida cotidiana, como ele mesmo indica, o autor faz a sua exposição baseado em duas abordagens específicas. A primeira tem como propósito abordar a descrição dos fenômenos mnemônicos a partir das suas capacidades, que se constituem como “bem-sucedidas”, perspectiva que vai contra a tendência de muitos autores, os quais abordam a memória a partir de suas deficiências, disfunções. A perspectiva primeira considera a memória, então, a partir de suas qualidades, pois a ela está atrelada uma ambição: ser fiel ao passado. Antes de haver tantos recursos tecnológicos que auxiliam o homem a arquivar sua história, de acordo com Le Goff (1996), a memória foi a principal forma de arquivamento que o homem já teve, assim como continua sendo a melhor forma de “significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou *antes* que declarássemos nos lembrarmos dela” (RICOEUR, 2007, p. 40. Grifo do autor).

Posteriormente, a segunda abordagem ricoeuriana apresentada consiste na tentativa de esboçar uma fenomenologia fragmentada, mas não dispersa, mantendo, como último fio condutor, o tempo. A primeira expressão dessa fragmentação diz respeito ao próprio caráter objetual da memória, levando em consideração que um indivíduo sempre se lembra de algo, ou de algum acontecimento, ou de um objeto. Nesse ponto, Ricoeur (2007) estabelece uma distinção, no nível da linguagem, entre a memória, como visada, e a lembrança, como coisa visada. Sobre isso, Quadros (2016, p. 45) descreve que “para Ricoeur, nesse esboço fenomenológico, a distinção entre memória e lembrança está na distinção entre aquilo a que visamos e a coisa visada, respectivamente”, o que constituiria, portanto, uma fenomenologia da lembrança.

Ao respeito do primeiro traço que caracteriza o regime da lembrança, o autor caracteriza a memória, considerando o seu nível morfológico, como palavra no singular, designando-a como capacidade e como efetuação; as lembranças, por sua vez, estão no plural, podendo ser tratadas como formas discretas com margens indefinidas. O segundo traço, o mais importante, para Ricoeur (2007), seria o privilégio espontaneamente concedido aos acontecimentos. A chamada lembrança-acontecimento possui algo paradigmático, a qual é o equivalente fenomenal do acontecimento físico, real. Dessa forma, cada indivíduo pode destacar determinada lembrança em detrimento da outra, a fim de enfatizar aquela experiência, como, por exemplo, um pôr-do-sol em uma tarde de verão, seja o rosto de parentes e amigos, encontros memoráveis, os quais ocupariam um dos polos do chamado “estado das coisas”; o

polo dos fatos singulares. Outros fatos de menor repercussão, tais como, endereços, números de telefone e nomes não ganhariam tanto destaque assim, e ocupariam o outro polo do estado das coisas: o dos fatos menos singulares.

Fundamentada nessa concepção polissêmica de lembrança, Ricoeur (2007) estabelece alguns pares de conceitos dicotômicos, cuja disposição elaboraria uma tipologia ordenada. Ele se baseia no caso dos *ideal-types* weberianos, e apresenta três pares distintos: hábito e memória, evocação e busca, reflexividade e mundanidade, os quais serão elucidados a seguir:

a) *Hábito e memória*: esse primeiro par de oposições estabelece os dois polos de uma série constante de fenômenos mnemônicos, os quais estão ligados pela relação com o tempo, estando relacionados à estrutura da memória (QUADROS, 2016). Ambos os casos denotam uma experiência previamente adquirida, mas, enquanto no *hábito* tal “aquisição está incorporada à vivência presente, não marcada, não declarada como passado”, na *memória* “faz-se referência à anterioridade, como tal, da aquisição antiga” (RICOEUR, 2007, p. 43). Portanto, a memória-hábito apresenta-se em situações corriqueiras do dia a dia, como ler, escrever ou recordar uma lição qualquer do período da escola ou faculdade, as quais contêm um quê de espontaneidade, não demandando uma retomada de consciência. Já o episódio de recordar uma lembrança específica não representaria nenhum aspecto do hábito, constituindo-se, portanto, como memória-lembrança, porque é um acontecimento próprio e pertencente à vida do indivíduo que traz uma data e impossibilita sua repetição.

b) *Evocação e busca*: o segundo par pode ter seus conceitos alinhados com as concepções de Platão e Aristóteles e estão relacionados à subjetividade e ao esforço da memória (QUADROS, 2016). Sobre *evocação*, aristotelicamente concebida como *mneme*, entende-se que seja o aparecimento de uma lembrança no tempo presente. O filósofo caracteriza-a como *pathos*, uma afecção, “uma vez que nos lembramos de coisas distintas, em ocasiões distintas sem uma determinação (lógica) ou desejada” (ibidem, p. 46). Consequentemente, essa modalidade ocorre de maneira espontânea, natural, despretensiosa e passiva. Não obstante, mesmo estabelecendo uma relação antagônica, a *evocação* pode ser considerada como o ponto de partida para o processo da *busca*, a qual é designada como *anamnesis* pelo filósofo Estagirita, a qual “leva a patamares mais distantes nesse caminho de uma epistemologia da e a partir da memória” (ibidem). Ele a comparou com um saber progresso do qual um indivíduo estaria separado pelo esquecimento, no qual “faria da busca um reaprender do esquecimento” (RICOEUR, 2007, p. 46). Desta forma, a *busca* ocorreria de maneira ativa, caracterizando-se

pelo esforço, bem-sucedido ou falho, de recordação de algo que se teme ter esquecido, temporária ou definitivamente.

c) *Reflexividade e mundanidade*: o último par apresentado por Ricoeur (2007), apesar de dicotômico, não deixa de ser complementar. Contendo resquícios dos pares anteriores em sua estruturação, eles discutem a memória na relação do eu ao outro, de uma esfera interior à exterior (QUADROS, 2016). O autor propõe esse contraste, pois “não nos lembramos somente de nós, vendo, experimentando, aprendendo, mas de situações do mundo, nas quais vimos, experimentamos, aprendemos”, isso porque “tais situações implicam o próprio corpo e o corpo dos outros, o espaço onde se viveu, enfim, o horizonte do mundo e dos mundos, sob o qual alguma coisa aconteceu” (RICOEUR, 2007, p. 53). Conseqüentemente, *reflexividade* representaria o polo ligado à interioridade, alusivo a quando alguém diz que “‘em seu coração’ que viu, experimentou, aprendeu anteriormente” (ibidem, p. 54). A *mundanidade*, por sua vez, faz referência à objetividade das memórias, estando associada a lugares, que relembram experiências, sentimentos e sensações que um indivíduo teve anteriormente. Dessa forma, nota-se esse movimento da memória de uma percepção interior da *reflexividade*, a qual funciona como uma autonarração (QUADROS, 2016), e que se externa na materialidade de si própria em outros indivíduos, lugares e comemorações, por exemplo.

Esses pares de conceitos dicotômicos apresentados são um esboço dos processos pelos quais a memória estaria sujeita. É possível notar que eles elucidam o primeiro questionamento feito por Ricoeur (2007), que seria “do que se lembra?”, auxiliando, portanto, a compreender o que vem à mente quando há a recordação, seja ela espontânea ou causada. Por se tratarem de ações de subjetivas e internas, ou seja, que acontecem no cérebro dos indivíduos, platonicamente ilustrado como blocos de cera, eles podem ser considerados como processos mnemônicos cognitivos, e sempre estão associados a algo pretérito, como pontuado pelo filósofo Estagirita.

1.2. Os usos e abusos da memória exercida

Dadas as considerações cognitivas concernentes à memória, Ricoeur (2007) sugere acrescentar uma abordagem pragmática a sua discussão, para elucidar o questionamento colocado no início da sua obra: “como” se lembra? Pois “lembrar-se não é somente acolher, receber uma imagem do passado, mas também buscá-la, ‘fazer’ alguma coisa” (p. 71). Para o autor, o verbo “lembrar-se” e o substantivo “lembrança” formam um par, sendo o primeiro termo a designação do exercício da memória. A associação entre exercício e memória é tão

antiga quando a noção de *eikon*, de representação, e de *zetesis*, de busca. Logo, tem-se a contribuição platônica para essa questão, o qual não deixou de deslocar seu entendimento sobre *eikon* para o âmbito das “técnicas imitativas”, diferenciando um exercício mimético “fantasmático”, ou seja, enganoso, e os “icônicos”, entendidos como corretos e verídicos. Já o pensamento aristotélico caracteriza a recordação como “busca”, enquanto a *mneme* é compreendida como afecção.

As abordagens cognitiva e pragmática teriam um ponto congruente segundo Ricoeur (2007), o da recordação, no qual o reconhecimento comporia a parte cognitiva desse fenômeno, culminando em uma busca exitosa de uma lembrança, enquanto o esforço e o trabalho seriam a parte prática. Em vista disso, nota-se que o ato de fazer memória proporciona uma mescla completa dos quesitos cognitivo e prático ao mesmo tempo. Essa particularidade é tomada pelo autor como fio condutor para a continuidade de sua investigação, motivada pelo seguinte questionamento: se a memória for considerada como guardiã da fidedignidade de fatos anteriormente ocorridos, de que modo as inconsistências da memória exercida são capazes de interferir na veracidade da memória? Como resposta, ele articula o exercício da memória, seu uso; portanto, o uso da memória pode conter abuso, o que insinuaria uma “mimética” incorreta, colocando o alvo veritativo da memória em risco.

Ricoeur (2007) propõe apresentar uma tipologia desses abusos de memória. Eles estão divididos em dois segmentos, a memória artificial e a memória natural. A primeira compreende os recursos da operação de memorização, e o segundo engloba três subaspectos distintos: o plano patológico-terapêutico, contemplando os distúrbios da memória impedida; o plano prático, tratando da memória manipulada; e o plano ético-político, apresentando uma memória abusivamente convocada. Para o autor, “essas múltiplas formas de abuso salientam a vulnerabilidade fundamental da memória, o que resulta da relação entre a ausência da coisa lembrada e sua presença na forma de representação” (p. 72). Assim, essas incongruências podem ser evidenciadas em todos os abusos de memórias que serão expostos a seguir:

a) *A memorização*: representante da memória artificial, a memorização compreende métodos para adquirir saberes e habilidades de modo que eles sejam fixados, permanecendo disponíveis no repertório de um indivíduo para uma efetuação fácil e espontânea, a qual é diferente de recordação, entendida como um retorno à consciência estimulado por um acontecimento presente que é reconhecido como tendo ocorrido antes daquele momento. Dessa forma, a memorização seria uma espécie de memória-habito, na qual não são atribuídos novos esforços de aprendizagem para um sujeito efetuar uma tarefa estabelecida, uma vez que ele detém os saberes necessários para executá-la.

As mnemotécnicas podem ser observadas em determinadas situações. A primeira apresentada por Ricoeur (2007) seria a da aprendizagem, que “consiste na aquisição por um ser vivo, de comportamentos novos que não fazem parte do repertório do poder-fazer ou habilidades herdadas, geneticamente programados, ou dependentes da epigênese cortical” (p. 73). A problemática por ele levantada está na dialética mestre e discípulo, no qual o primeiro, tido como experimentador, definiria os critérios de sucesso, punições e recompensas, condicionando e avaliando a aprendizagem. Esse ambiente, no entanto, para o autor, estaria passível de manipulações, pois, por ser um ambiente de experimentação controlado para garantir o sucesso da empreitada, não corresponderia ao ambiente cotidiano dos aprendizes, o que possivelmente produziria resultados artificiais.

Logo após, o autor francês trabalha com o modelo clássico da recitação da lição decorada. Por muito tempo, a prática de recitar de memória, sem hesitar ou errar, foi considerada como um modo privilegiado de transmissão, pois os textos trabalhados eram tidos como prestigiados, no tocante a sua autoridade. É possível se deparar com esse conceito de memorização no contexto social, no qual a sociedade tem o dever de transmitir aquilo que ela considera como conquista cultural, proporcionando uma economia de esforço para as futuras gerações que não precisariam reaprender tudo a cada vez, como, por exemplo, nas comunidades cristãs que aprenderam a recitar o catecismo.

Muitos profissionais, tais como médicos, juristas, cientistas, engenheiros e docentes fazem uso das mnemotécnicas, que são constantemente atualizadas, mas que fornecem a base para suas práxis ocupacionais. Da mesma forma, profissionais das artes, a saber, dança, teatro e música, também contam com os processos mnemotécnicos para executarem seus passos, acordes e recitarem suas falas da maneira precisa e correta.

Embora útil e eficaz, os usos excessivos da memorização podem conduzir a abusos substanciais. Isso porque, historicamente, a memorização tem sido tratada com grande apreço, chegando a ser considerada como arte. Seu domínio podia balizar a caminhada para beatitude (RICOEUR, 2007). Todas essas atribuições levaram a memória artificial a uma disputa contra a memória natural, a qual tinha suas capacidades renegadas (VIERA e CORÁ, 2012). Portanto, Ricoeur (2007) sugere que haja um uso comedido dessa técnica, para que não sejam sobrepujadas suas propriedades.

b) *A memória impedida*: para a primeira representante da memória tida como natural, ao trabalhar com um nível e um ponto de vista patológico-terapêutico, no qual se fala de uma memória *ferida*, e até mesmo *enferma*, Ricoeur (2007) recorre a dois ensaios de Freud (1996) a fim de compará-los e estabelecer as repercussões de uma lembrança patologicamente

afetada em uma visão mais ampla, o da memória coletiva. No primeiro ensaio, intitulado *Rememoração, repetição, perlaboração* (1996), a reflexão freudiana baseava-se na identificação de qual seria o principal obstáculo em que o trabalho de interpretação se detém no percurso da recordação de lembranças traumáticas. Esse obstáculo é chamado de “compulsão de repetição”, e seria usado para substituir a lembrança em questão, fazendo com que o paciente não repita o fato ocorrido, que já fora esquecido, em forma de lembrança, mas de ação, sem saber que está efetuando-a.

No segundo ensaio abordado por Ricoeur (2007), intitulado *Luto e melancolia* (1996), Freud trabalha com os conceitos de luto e melancolia, estabelecendo entre eles uma relação com as ideias do ensaio acima. Enquanto o luto, sentimento o qual não oferece a noção de diminuição, pode ser comparado com o trabalho da lembrança, a melancolia, que oferece a noção de diminuição do sentimento em si, estaria em paralelo com a compulsão por repetição.

Por conseguinte, o diálogo entre os ensaios de Freud (1996) tende a demonstrar a dinâmica do trabalho empregado não apenas no processo dos trabalhos terapêuticos, mas também na colaboração entre analisador e analisado, porque expressa a possibilidade da liberação tanto da própria lembrança quanto do estado de luto. Da mesma forma, trazendo essa concepção para o campo da coletividade, Ricoeur (2007) compreende que é possível falar de traumatismos da identidade coletiva, os quais podem ser exemplificados como estados de conflitos entre comunidades. Eles podem propiciar sentimentos dúbios: enquanto para alguns uma situação representou uma vitória, para outros representou a derrota; o que merece ser comemorado para um grupo, é o motivo de vergonha para outro grupo, e vice-versa. Esse contrassenso é denominado pelo autor como memória-repetição, para o qual seria necessário um trabalho terapêutico de ressignificação para que haja reequilíbrio entre o presente e o passado.

c) *A memória manipulada*: no tocante a essa abordagem sobre os usos e abusos da memória natural, Ricoeur (2007) compreende que ela se enquadra na problemática entre memória e identidade, na qual a primeira estaria mobilizada a buscar, demandar e reivindicar a segunda, atuando, dessa forma, no nível prático. Portanto, em se tratando de identidade, o autor aponta três fragilidades que nascem da pergunta “quem sou eu?”, que são: identidade e tempo, que consiste na dificuldade de diferenciar os sentidos de idêntico, nos sentidos de características semelhantes e/ou próprias entre indivíduos; identidade e o outro, a qual questiona o quanto o modo de vida de outros indivíduos põe em xeque a identidade de alguém; identidade e a herança da violência fundadora, cujo enfoque aborda a inexistência de comunidades históricas que não tenham nascido de contextos bélicos.

Essas fragilidades são as fissuras pelas quais os atos de mau uso da memória enxertam-se, favorecendo, assim, um ambiente para a inserção das ideologias. Aqui, o fenômeno da ideologia é visto como “um fator inquietante e multiforme que se intercala entre reivindicação de identidade e as expressões públicas de memória” (p. 95), isso porque ele pode operar coercivamente silencioso como guardião da identidade, salvaguardando os costumes tradicionais em uma sociedade, assim como distorcendo e legitimando certas realidades, não permitindo que elas sejam questionadas. Nota-se, portanto, como esse conceito relaciona-se com ideia do poder, uma vez que “a ideologia gira em torno do poder” (p. 96), e busca legitimar a autoridade da ordem ou do poder, seja carismático, tradicional ou burocrático.

Uma das molas propulsoras para as variadas ações de manipulação de memória é a incorporação da “constituição da identidade por meio da função narrativa” (p. 98). Esse trabalho narrativo torna possível a ideologização da memória, pois modela a identidade dos protagonistas da ação simultaneamente com os contornos da própria ação, uma vez que as personagens são apresentadas juntamente com a trama narrada. Portanto, esse movimento coopera para a engenhosa estratégia de fomentar o esquecimento ou a lembrança, dependendo da intenção do detentor do poder, o qual estabelece histórias que são impostas, tornando-se oficiais, apreendidas pela sociedade e, posteriormente, por ela comemoradas.

d) *A memória obrigada*: a última abordagem ricoeuriana sobre usos e abusos da memória trata sobre o dever de memória. Esse tema vai além de uma fenomenologia básica da memória e de uma epistemologia da história, chegando ao cerne da hermenêutica da condição histórica. Ele se apresenta imperativamente nos contextos em que há dificuldade de estabelecer uma memória de acontecimentos vivenciados pela comunidade nacional ou por grupos específicos do corpo político de modo suavizado. Por essa razão, tem-se aqui uma possibilidade de abuso que age no nível ético-político.

O dever da memória apresenta, portanto, diversas ambiguidades, pois quando é dito “você se lembrará”, também é dito, subjacentemente, “você não esquecerá”. Diante disso, Ricoeur (2007) cita novamente o que foi proposto por Freud no ensaio *Rememoração, repetição, perlaboração* (1996), apresentado quando a *memória impedida* foi destacada, recapitulando os trabalhos de memória e o trabalho de luto que projeta o indivíduo sujeito ao processo terapêutico à frente de si mesmo, cortando os laços que o vinculam ao objeto perdido de seu amor ou ódio, e também granjear conformação de ter vivido a situação traumática, a fim de viver em paz consigo mesmo.

No entanto, esses dois trabalhos acima citados diferenciam-se do dever de memória pela falta da imperatividade que lhe é particular. Essa particularidade vem da ideia de justiça,

“que, ao extrair das lembranças traumatizantes seu valor exemplar, transforma a memória em projeto; e é esse mesmo projeto de justiça que dá ao dever de memória a forma do futuro e do imperativo” (RICOEUR, p. 101). Coloca-se, portanto, três posturas quanto à relação à justiça: a primeira seria que a justiça é voltada para outrem, construindo o dever de memória como o dever de fazer justiça, pela lembrança, a outros indivíduos; a segunda apresenta um conceito de dívida, no qual compele as gerações a guardar os rastros, escritos ou não, dos seus predecessores; já o terceiro, na esteira dessa preservação de rastros anteriormente citada, busca priorizar as vítimas que precisam de reparação.

É apoiado nesse terceiro ponto que os abusos do dever de justiça se enxertam nos bons usos do dever de memória. Tal abuso pode acontecer aos moldes da memória manipulada, a qual opera sob a influência da ideologia. No entanto, na presente forma de abuso, as manipulações acontecem de maneira mais sutil, certificada com o título de porta-voz das vítimas que demandam justiça, aproveitando-se de sua “fala muda”, o que pode tornar seu uso em abuso. Assim, cria-se um senso de compensação àqueles com quem a história não tenha sido favorável, expurgando-lhes seus traumas e acontecimentos marcantes.

Tendo, portanto, apresentado as abordagens cognitivas e pragmáticas da memória, cabe agora tratar do tema que circunda as discussões na contemporaneidade: o sujeito da memória. Uma vez que foram elucidados o “o que” se lembra e o “como” se lembra, relacionados aos fenômenos mnemônicos, é necessário expor as ideias concernentes ao “quem” se lembra, o qual se coloca em uma encruzilhada entre o pessoal e o coletivo. Ricoeur (2007, p. 105) questiona: “a quem é legítimo atribuir o *pathos* correspondente à recepção da lembrança e à *práxis* em que consiste a busca da lembrança?”. O autor propõe duas hipóteses, sendo a primeira considerando a alternância entre o sujeito individual e a coletividade, o que possibilitaria uma discussão entre teses, e a segunda teria nascimento de duas problemáticas cujas origens retomam os escritos da época Platão e Aristóteles, os quais não teceram nenhuma consideração sobre *quem* se lembra.

De um lado, portanto, ter-se-á a emergência de uma questão subjetiva, de cunho puramente egológico, concepção que faz parte de uma tradição antiga, que associa a memória a um indivíduo singular; de outro lado, surge um conceito até então inédito no campo dos estudos da memória, fundamentado nas ciências sociais, que atribui ao fenômeno mnemônico uma conotação coletiva, sobre o qual se abordará em seguida.

1.3. A memória pessoal

Ao longo dos séculos, inúmeros pensadores se apegaram ao uso da linguagem comum e ao aval da psicologia sumária para defender o princípio de que a memória é individual. Sobre essa perspectiva, Ricoeur (2007, p. 107) alega que, “ao se lembrar de algo, alguém se lembra de si”. Por essa razão, os estudos que contemplavam os fenômenos mnemônicos giravam em torno da análise dessa que aparentemente seria uma ação interna e individual. A fim de demonstrar o plano de fundo da dimensão individualista da memória, Ricoeur (2007) recorre a três autores que auxiliaram na construção desse plano filosófico, sendo eles Santo Agostinho (2000), John Locke (1999) e Edmund Husserl (2017), cujas contribuições avolumaram o entendimento da individualidade da memória.

Inspirado na experiência cristã da conversão, Santo Agostinho tornou-se a expressão e o iniciador de uma tradição a qual compreende que a interioridade está intimamente relacionada com a busca a Deus. Essa perspectiva ganhou expressividade graças aos textos X e XI das *Confissões* (2000), que denota essa privacidade do momento de penitência. Assim, a busca a Deus, segundo Ricoeur (2007, p. 109) “dá, imediatamente, uma dimensão de altura, de verticalidade, à meditação sobre a memória”, pois a busca por Deus se iniciaria primeiramente na memória, fortalecendo esse conceito de interioridade. Outra noção que traz robustez ao conceito individual da memória é a metáfora dos “vastos palácios da memória” presentes no livro X das *Confissões*, de Agostinho (2000), pois reforça a ideia de um lugar amplo, tal qual um armazém ou um depósito, em que as lembranças são armazenadas como objetos no interior do indivíduo, podendo ser evocadas quando ele o quiser fazer.

Contudo, mesmo louvando o poder da memória, que abrange de imagens até noções intelectuais, o autor não deixa de refletir sobre a ameaça do esquecimento, ao tratar de uma lembrança que ainda não tinha sido tragada e nem sepultada pelo esquecimento. Essa ilustração indicaria, no pensamento agostiniano, que os depósitos da memória estão situados próximos de uma sepultura que consumiria as lembranças ali guardadas. Assim, como afirma Ricoeur (2007, p. 110) “o reconhecimento de uma coisa rememorada é percebido como uma vitória sobre o esquecimento”. Porém, como seria possível esquecer alguma coisa, se o indivíduo tem a noção de que dela não se lembra? Ricoeur (2007) indaga algo semelhante: seria o esquecimento diferente daquilo de que não é lembrado de ter esquecido, porque pode ser recordado e reconhecido? Agostinho (2000), ao considerar que o esquecimento é retido na memória, compreende que é do esquecimento das coisas que ele se recorda, esquecimento esse que sepultaria as lembranças dos indivíduos.

John Locke (1999), por sua vez, assume um papel singular na corrente filosófica que concebe um olhar interior à memória ao criar três noções: identidade, consciência e si. A identidade seria a concepção que serviria de quadro para as outras duas, e é considerada como oposta à diversidade, como supõe Ricoeur (2007, p. 114), pois “diferentes são os lugares e os momentos onde algo existe. Mas é justamente essa coisa e não outra que está nesses lugares e momentos diferentes”. Ou seja, uma coisa seria ela mesma em sua singularidade, e não outra. A partir disso, surgiria o conceito de consciência que operaria na diferenciação do mesmo homem e de um si, chamado também de pessoa.

Esse indivíduo, portanto, dotado de consciência seria capaz de compreender sua própria identidade. Tal operação ocorre em conjunto com o pensamento, fazendo com que cada indivíduo seja o que chama de si e o diferencia de todas as outras coisas pensantes. Ricoeur (2007) ressalta que é nesse ponto que a consciência, si e memória se conectam, isso porque a identidade pessoal é tão longilínea que consegue atingir toda ação e pensamento pretérito, permitindo que o mesmo si de agora, que praticou uma ação anteriormente, reflita sobre ela no presente momento. Dessa forma, para Locke (1999), consciência e memória são uma única e mesma coisa, visto que a segunda funcionaria como uma fixadora da identidade de si em momentos diferentes do tempo (QUADROS, 2016).

Como terceira testemunha da tradição do olhar interior da memória, tem-se Husserl (2017) que apresenta a consciência do tempo como fenômeno íntimo. Nesse caso, a palavra consciência, segundo Ricoeur (2007) estaria relacionada ao conceito de consciência-tempo, o que evidencia a falta de intervalos entre a consciência e o tempo. Isso se dá pelo descarte do tempo objetivo, aquele que o senso comum julga como exterior à consciência. Esse movimento relembra a dinâmica agostiniana de desassociação do tempo da alma, do tempo físico, o que implica dizer que, na concepção husserliana, a consciência íntima do tempo esteve fechada em si mesma desde seu concebimento.

Nesse sentido, discute-se a natureza da apreensão pelo espírito do fluxo de consciência, assim como do passado, para saber se esse tempo “sentido” é passível de ser apreendido e “dito” sem concessão ao tempo objetivo. Isso porque, ao analisar a temporalidade do som ou melodia, Husserl entende que a sua identidade estaria definida enquanto durasse, restando apenas “a pura relação interna com a continuidade de aparições entre um agora e um antes, entre uma fase atual e uma continuidade de passados” (RICOEUR, 2007, p. 121). O que significa que já não haveria mais objetividade nessa temporalidade, apenas subjetividade absoluta, que age, metaforicamente, como um fluxo que jorra agora, no momento presente, de

um ponto-fonte de origem. Esse fenômeno é entendido pelo autor como um eixo de referência o qual preserva a continuidade.

Soma-se a autoconstituição desse fluxo temporal à ideia de uma consciência transcendental, a qual designa a si mesma como a de um “eu sozinho”, e logo se percebe a escalada proposta por Ricoeur (2007) para seguir sua abordagem de uma memória individual para uma memória coletiva à esteira das proposições de Husserl. O autor propõe, assim, uma fenomenologia da memória comum, na qual considera a “comunitarização” da experiência em cada nível de significação, tornando coletivas as experiências mnemônicas. Essa transição não se caracteriza, contudo, no enfraquecimento das concepções de uma memória individual, mas antes seu fortalecimento, reiterando, assim, que “há um momento em que é preciso passar do *eu* para o *nós*” (p. 129).

Embora se esteja diante de contribuições tão bem aceitas pela academia, que de certa forma refletiam e avalizavam o que o senso comum já considerava a respeito da memória, no interior dessas reflexões existiam muitas incongruências e instabilidades quanto aos fenômenos mnemônicos e seu exclusivo direcionamento para atividades internas e individuais. Assim, são justamente essas inconsistências que abriram espaço para uma nova perspectiva que revolucionaria os estudos sobre a memória, atribuindo esse fenômeno não somente a um indivíduo, mas a vários, os quais são pertencentes a grupos sociais, nos quais compartilham suas experiências e conservam essas memórias mutuamente. Aprofundar-se-á mais sobre o assunto a seguir.

1.4. A memória coletiva

Após séculos tendo sido analisada pela Filosofia e Ciências Naturais e por ciências mais recentes, a exemplo da Ciência Cognitiva e da Psicanálise, como um fenômeno interno e subjetivo (CORDEIRO, 2021), no qual os ideais egológicos e solipsistas dominavam as discussões concernentes ao tema, na primeira metade do século XX manifesta-se uma abordagem inovadora, que mudaria a concepção dos fenômenos mnemônicos, pois relaciona a memória diretamente à ideia de coletividade, sendo esta um grupo ou sociedade. O artífice dessa alcunha foi o sociólogo francês Maurice Halbwachs (1877-1945), que foi o pioneiro na sociologia a relacionar a memória, o indivíduo e sociedade (GUÉRIOS, 2008), tendo um sucesso inesperado na segunda metade do século XX (RICCEUR, 2007), com a emergência dos chamados *Memory Studies*, movimento encabeçado pelas Humanidades, que retomaram a

obra de Halbwachs, conjugando-a em múltiplas vertentes interpretativas (OLLICK, VINITZKY-SEROUSSI e LEVY, 2011).

O interesse de Halbwachs (1992) pela memória se deu pela combinação dos *insights* de duas importantes figuras do final do século XIX, o filósofo Henri Bergson (1859-1941) e o sociólogo Émile Durkheim (1859-1917), tendo o primeiro despertado a atenção de Halbwachs (1992) para a diferença entre as apreensões subjetivas e as objetivas do passado, que poderia se manifestar de maneiras variáveis ao considerar as recordações que são gravadas na história e as memórias individuais. O segundo, por sua vez, não situou a variedade das categorias perceptuais em vagas experiências subjetivas, mas nas diferenças entre as formas de organização social, o que propiciou um viés sociológico para estudar a variedade da memória levantada por Bergson (HALBWACHS, 1992).

Dessa forma, a teoria halbwachiana sobre a memória coletiva baseia-se na problematização da filosofia bergsoniana sobre o tempo e a memória, mas abordando-a através das lentes da sociologia durkheimiana. Ollick, Vinitzky-Seroussi e Levy (2011, p. 18) resumizam o pensamento do sociólogo sobre memória coletiva:

Memória coletiva, para Halbwachs, em primeiro lugar, é tudo questão de como as mentes funcionam juntas em sociedade, como suas operações não são simplesmente mediadas por arranjos sociais, mas são estruturadas por ela, [pois] é em sociedade que as pessoas normalmente adquirem suas memórias. É também em sociedade que eles lembram, reconhecem e localizam suas memórias (OLLICK, VINITZKY-SEROUSSI e LEVY, 2011, p. 18, tradução do autor)¹.

Nota-se, destarte, a distinta inspiração intelectual desse sociólogo, o qual combinou tradições acadêmicas distintas (BISEL, 2017), o que lhe proporcionou instrumentos para pensar a influência do meio social de uma forma mais ampla e sofisticada. Suas ideias são constituídas entre as teorias subjetivistas, internalistas e materialistas de autores como Bergson e Ribot, e o coletivismo de Durkheim (CORDEIRO, 2011; BISEL, 2017; GAEFF e GRAEBIN, 2018). Essas concepções foram apresentadas inicialmente em sua obra *Les cadres sociaux de la mémoire*², na qual o autor estabelece a terminologia “quadros sociais de memória”, que seriam os instrumentos com os quais a memória coletiva resgataria uma imagem do passado que esteja em consonância com o *status quo* atual. De acordo com Guérios (2008, p. 368), “esses ‘quadros’

¹ “Memory, for Halbwachs, is first of all matter of how minds work together in society, how their operations are not simply mediated by social arrangements but are in fact structured by them. It is in society that people normally acquire their memories. It is also in society that they recall, recognize, and localize their memories”.

²Publicada em 1925, e traduzida para o inglês como “*On collective memory*”, em 1992.

seriam então princípios de estruturação, combinados com imagens individuais específicas vividas pelo sujeito”. Somadas, portanto, elas “reconstroem e reorganizam as lembranças do passado com as exigências do presente”, de modo que esses quadros mnemônicos teriam sua gênese no social, e não no espírito (*ibidem*).

Dessa forma, Halbwachs (2006) aponta que os ambientes sociais não são apenas condicionadores externos de uma memória interna, mas que estruturas internas de lembrança demandam a preexistência da participação dos sujeitos com grupos sociais. A obra supracitada, segundo Gaeff e Graebin (2018), é a primeira obra sistemática do sociólogo que visa estabelecer a memória como um conceito – também – sociológico, o qual é subsequentemente desimplicado no tocante à referência à memória coletiva da memória individual, enquanto se recorda de suas lembranças, em sua obra seguinte, *A memória coletiva*³.

Tendo seu primeiro capítulo escrito em primeira pessoa, em estilo autobiográfico, o texto de Halbwachs (2006) assegura que para se lembrar, precisa-se de outros. A necessidade de um outro indivíduo ou grupo social para reforçar, enfraquecer ou mesmo completar os testemunhos aos quais uma pessoa recorre dentro de si, mas que lhe parecem desconexos, denota a coexistência de dois seres em um só corpo: um ser sensível, a testemunha que alega ter visto o que viu; e o *eu*, que não viu, de fato, mas que possivelmente tenha tido contato com aquilo que está sendo destacado na memória, ou tenha criado alguma opinião baseada no testemunho de terceiros. Um exemplo disso seria quando um sujeito retorna para sua cidade natal depois de anos sem visitá-la. O que ele vê o ajudará a reconstruir um quadro composto de lembranças que já caíram no esquecimento, porém, essas lembranças se enquadrarão ao seu conjunto de percepções atual.

Essas impressões, entretanto, podem não estar fundamentadas em um testemunho pessoal, isto é, elas podem também ser lembranças e percepções de outras pessoas, tornando a exatidão das recordações ainda maiores, pois seriam endossadas por diversas micro experiências que formam um todo. Ricoeur (2007) as compreende como as mais notáveis das lembranças, citando o exemplo dos lugares visitados em comum, pois permitem que o pensamento seja recolocado em determinado grupo. Sobre isso, Halbwachs (2006) afirma que

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 2006, p. 30).

³Publicada postumamente em 1950.

Isso significa dizer que o pensamento do sociólogo francês descarta a existência da memória individual? De forma alguma. O que Halbwachs (2006) propõe é uma nova perspectiva na concepção de memória individual no contexto de uma memória coletiva. Cordeiro (2017, p. 13) discorre sobre esse tópico, esclarecendo que a memória individual é “a memória do testemunho”, enquanto a memória coletiva é “o produto de uma intersecção de lembranças individuais”⁴. Isso implica dizer que, no prisma halbwachiano, a recordação é sempre parte de uma memória coletiva, sendo ela composta por um conjunto de recordações individuais em comum.

Portanto, um indivíduo encapsula em si uma parte da memória coletiva, a qual não pode ser considerada como um todo, podendo exercer dois papéis distintos e intercambiáveis no contexto da memória coletiva: ora operar suas recordações individuais como uma parte do todo da memória coletiva, ora apenas ser membro de um grupo, operando com outros membros que são parte da massa de recordações comuns. É nesse contexto que as lembranças que não foram vividas pessoalmente por alguém são compartilhadas com esse indivíduo, fazendo parte de sua existência. Tem-se, assim, acesso a acontecimentos que foram elaborados por um indivíduo, embora não aquele indivíduo (RICOEUR, 2007).

Para exemplificar essa óptica, traz-se a fala de Halbwachs (2006), sobre sua ida à Londres. Ele comenta que, em seus passeios pela cidade, teve a oportunidade de estar acompanhado por amigos que exerciam ofícios distintos. A experiência que o sociólogo teve ao caminhar pelas mesmas ruas foi diferente em cada uma das ocasiões, isso porque ao caminhar ao lado de um historiador, ele ficou sabendo a data que a rua fora traçada, a casa onde determinada personalidade nascera e quais incidentes ocorreram. Com seu amigo pintor, ele teve seu olhar voltado para os matizes dos parques, as linhas arquitetônicas dos palácios, igrejas, jogos de luz e sombra das paredes. Ao caminhar com um comerciante, ele foi arrastado para as ruas populosas do centro da cidade e, parado nas vitrines de lojas, livrarias e grandes estabelecimentos comerciais. Ao encerrar sua exemplificação, ele se questiona: “Será que se poderá dizer que deste passeio guardei apenas lembranças individuais, só minhas?” (HALBWACHS, 2006, p. 30).

Ele, contudo, acena negativamente, pois mesmo quando ele foi passear sozinho pela cidade, ao passar em frente à Westminster, por exemplo, o autor se recordou daquilo que seu amigo historiador comentara sobre aquele local. O mesmo aconteceu quando ele passou por

⁴ “[Individual memory] is a memory of testimonies, whereas [collective memory] is a product of an intersection of the individual remembrances.

uma ponte e lhe veio a memória o conceito de perspectiva que seu amigo pintor explicara. Sua reflexão sobre esses momentos é a seguinte:

Em todos os momentos, em todas essas circunstâncias, não posso dizer que estivesse sozinho, que estivesse refletindo sozinho, pois em pensamento eu me situava neste ou naquele grupo, o que eu compunha com o arquiteto e com as pessoas a quem ele servia de intérprete junto a mim, ou com o pintor (e seu grupo), com o geômetra que desenhou o mapa, com o romancista. Outras pessoas tiveram essas lembranças em comum comigo. Mas do que isso, elas me ajudaram a recordá-las e, para melhor me recordar, eu me volto para elas, por um instante adoto seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois experimento ainda sua influência e encontro em mim muitas ideias e maneiras de pensar a que não me teria elevado sozinho, pelas quais permaneci em contato com ela (HALBWACHS, 2006, p. 31).

Essas observações de Halbwachs (2006) exemplificam com clareza o fenômeno da soma de memórias individuais que constroem uma memória coletiva, a qual é compartilhável e acessível aos membros desses grupos. No exemplo supracitado, percebe-se ainda que o autor se descola por entre várias perspectivas diferentes da cidade de Londres. Esses pontos de observação são fruto da memória coletiva representada na individualidade de cada um dos amigos do sociólogo, os quais são representantes dos seus respectivos grupos sociais. Sobre isso, Ricoeur (2007, p. 131) afirma que “[o] papel do testemunho dos outros na recordação da lembrança passa-se assim gradativamente aos papéis das lembranças que [se tem] enquanto membros de um grupo”, o que exigiria dos indivíduos um deslocamento de ponto de vista.

O contato com essas diferentes formas de perceber o mundo torna o autor um membro honorário desses círculos, constituindo-lhe como um daqueles que são parte da massa de recordações comuns que, a depender do seu engajamento, pode se tornar alguém que produz suas próprias memórias que podem ser compartilhadas com o grupo, tornando-se, por fim, propriedade de todos. Não obstante, a memória individual, na perspectiva halbwachiana, só existe se mobilizar uma grande parte da massa de recordações da memória coletiva do grupo com o qual está alinhada. Dessa forma, “a memória individual é localizada e construída em um contexto de memórias maiores que são compartilhadas e construídas por outros” (CORDEIRO, 2017, p. 13)⁵. A memória coletiva é composta a partir da convergência das individuais, reparando-se como uma massa de lembranças em comum que ganha consistência à medida que seus membros dela recordam com cada vez mais frequência.

Diante disso, é interessante indagar: o que acontece com as memórias individuais que não alcançaram o *status* de coletivas? Ora, para responder essa pergunta, é necessário analisar

⁵ “The individual memory places and builds itself with a context of broader memories that are shared and built by others.”

a natureza dessas recordações. Como visto, é requerido que as memórias individuais façam sentido para o grupo ao qual ela alimenta e do qual se alimenta; apenas assim ela poderá ser recordada com mais frequência. Por essa razão, coerência e alinhamento ao que Cordeiro (2017) define como “fluxo do pensamento coletivo”⁶ do grupo são fundamentais para que o individual alcance o *status* de coletivo. Quando, no entanto, a recordação não logra esse êxito, ela está relegada a viver à periferia do fluxo perene e renovável da memória coletiva, que ao mesmo tempo em que exerce o papel crucial de preservá-la para as futuras gerações, também desconsidera numerosos fios de memória que não são tão bem aceitos pela massa. A partir disso, dois fenômenos podem acontecer: a formação de um novo grupo que dividirá uma memória coletiva ou o esquecimento.

Nesse contexto, o que se pode dizer sobre o primeiro fenômeno é que este advém do desgaste que alguns membros vivenciaram no interior dos seus grupos anteriores. Esse desgaste pode ser motivado pela perda de interesse nos assuntos que ali eram rememorados, ou uma mudança de localidade, ou o fim de uma viagem. Logo após, esses indivíduos podem se associar a outros grupos pré-existentes ou iniciar o seu próprio, o qual pode ter as mesmas bases do grupo que o originou, mas que ganha novas nuances ao levar em conta a cooperação dos membros que irão a ele se associar, promovendo uma amálgama de experiências e vivências que se fundem e resultam em algo novo, inédito, não porque os elementos que o compõe são desconhecidos, mas porque ele está sendo construído pelos seus membros a partir de um ponto de vista que eles jamais tinham visto (HALBWACHS, 2006).

O segundo fenômeno, o do esquecimento, envolve tantos desdobramentos e polêmicas quanto os estudos da memória. Embora o esquecimento não seja o tema central deste trabalho, não se pode deixar de refletir sobre os apagamentos que podem ocorrer na periferia do fluxo do pensamento coletivo. Isso porque toda vez que se toca no assunto “memória”, é necessário tocar no assunto “esquecimento” (ROSSI, 2007). De antemão, esclarece-se que este trabalho não pretende abordar o tema esquecimento somente pelo viés compulsório. É compreensível que o esquecimento é inerente aos próprios fenômenos mnemônicos, pois é natural que no decorrer da vida, muitos episódios vividos cairão no esquecimento, sendo resgatados em tempo oportuno (o que leva à discussão sobre “o que” e “como” se lembra do início deste capítulo). No entanto, como visto anteriormente, no tópico sobre usos e abusos da memória natural, o esquecimento pode ser o resultado de um trauma, ou de ações ideológicas que determinam o que deve ou não

⁶Ou Stream of Collective Thinking (SCT).

ser lembrado. Rossi (2007) aborda a temática do esquecimento compulsório da seguinte maneira:

[...] há muitos modos de induzir ao esquecimento e muitas razões pela qual se pretende provocá-lo. O “apagar” não tem a ver só com a possibilidade de rever, a transitoriedade, o crescimento, a inserção de verdades parciais em teorias mais articuladas e mais amplas. Apagar também tem a ver com esconder, ocultar, despistar, confundir vestígios, afastar da verdade, destruir a verdade (ROSSI, 2007, p. 32).

Assim, o fenômeno do apagamento, que pode acontecer entre os membros de um grupo ou entre grupos distintos, tanto no viés natural como no compulsório, tem o mesmo princípio de ação, a saber: impedir que ideias circulem e se afirmem, a fim de limitar, fazer calar, direcionar para o silêncio e, por fim, para o esquecimento. Embora as ideias sobre o esquecimento pareçam atrozes, elas apenas descrevem a constante dinâmica de influência que os indivíduos sofrem no interior dos grupos dos quais fazem parte. Eles não percebem que são apenas ecos dos grupos sociais que se empenham para manter seus membros enredados em suas ideias e ainda que tentem resistir às imposições feitas, à medida que cedem às sugestões externas, baseados no que acreditam ser bom para si, eles pensam estar livres quando, na verdade, estão maquiando as influências sociais que continuam a sofrer. Elas são notadas somente quando são chocam dentro dos indivíduos (HALBWACHS, 2006).

Esse fenômeno de apagamento pode ter sido um dos motivos pelos quais os grupos abordados neste trabalho, a saber, Igreja Católica e brincantes do tambor de crioula, assumiram características tão díspares quanto às suas expressões de homenagem a São Benedito, sendo, possivelmente, motivados por uma força reguladora maior. No entanto, antes que essas suposições sejam elucidadas, faz-se necessário tratar do segundo pilar teórico deste trabalho: a literatura de cordel. Portanto, apresentar-se-á a definição desse gênero poético popular, sua origem e manifestação no Brasil, bem como seus elementos estruturais (versos, estrofes, rimas e xilogravuras). Posteriormente, será abordada a questão da migração do gênero, que se desenvolveu sobremaneira na região nordeste, pelo território brasileiro.

2. A POPULAR LITERATURA DE CORDEL

*É poesia popular,
Feita com simplicidade.
Mas com a rima perfeita
E muita formalidade,
Fruto da mente de um povo
De grande capacidade*

Carlos Alberto Fernandes

Cabe apresentar agora informações sobre o gênero literário com o qual o texto *Um Cordel para São Benedito (2017)* é composto: a literatura de cordel. Faz-se necessário estender-se no tema, pois se acredita que o referido tópico é dotado de notáveis discussões que se iniciaram por volta da década de 1950, quando estudiosos brasileiros de diversas áreas do saber buscaram compreender esse movimento literário local, cujas repercussões sociais e culturais atingiram níveis imensuráveis no interior das comunidades que as produziam e consumiam, e permanecem ainda hoje. Como este se trata de um trabalho que analisa uma obra escrita em versos cordelísticos, enseja-se apresentar, também, o gênero poético, bem como suas definições, origem e particularidades.

Weitzel (2014) entende como literatura de cordel os folhetos que contêm a literatura popular em verso e que registram o pensamento do povo diante dos acontecimentos que mais o impressionam. O Dicionário Brasileiro de Literatura de Cordel (2013) acrescenta que ela se divide em dois grandes grupos: a poesia tradicional, sendo aquelas impressas que, para serem vendidas, são penduradas em barbantes (fios) ou cordéis; a poesia improvisada, que se qualifica como a poesia improvisada pelos cantadores repentistas. Têm-se notícias desse estilo de composição poética desde a época dos povos conquistadores greco-romanos, fenícios, cartagineses e saxões, como cita Silva (2011), chegando à região da Península Ibérica (Portugal e Espanha) por volta dos séculos XV e XVI.

No Brasil, esse gênero poético se manifestou mais intensamente na região Nordeste da então colônia de Portugal, pois encontrou condições socioculturais propícias para seu desenvolvimento. Produzida principalmente por poetas contadores de histórias e analfabetos. Essa modalidade poética teve sua gênese na oralidade e só depois passou a ser registrada em folhetos, no fim do século XIX, tendo sua era áurea nas primeiras décadas do século XX. Nesse ínterim, grandes nomes da poesia de folheto surgiram, como Leandro Gomes de Barros (1865 – 1918), Francisco das Chagas Batista (1882 – 1930) e João Martins de Athayde (1880 – 1959).

Os folhetos tratavam das mais diversas temáticas, sendo dotados de linguagem clara, direta e popular, o que facilitava sua acessibilidade. Isso se dá pelo fato de os poetas quererem atingir o seu público-alvo: as pessoas da sua própria comunidade. Devido à amplitude temática dos folhetos eles, além de narrarem histórias fantásticas, também eram utilizados para divulgar notícias, diminuindo assim o distanciamento geográfico entre os centros urbanos e aquelas regiões de difícil acesso. Dessa forma, entende-se que os folhetos de cordel eram também responsáveis por informar a população.

O termo “literatura de cordel” foi cunhado pelos estudiosos que encontraram semelhanças entre os folhetos que circulavam no Brasil com os folhetos lusitanos, como afirma Romero (1977): “A literatura ambulante e de cordel no Brasil é a mesma de Portugal”. Esse termo circulava somente entre os acadêmicos; antes disso, popularmente, outros termos eram utilizados: folheto, livrinho de feira, livro de histórias matutas, livro de histórias antigas, romances, folhinhas, livrinhos, poesias matutas, histórias de João Grilo ou simplesmente livros (cf. GALVÃO, 2000).

Isto posto, sabe-se que a literatura de cordel, bem como as literaturas ditas populares, nem sempre foram tão prestigiadas. Compreendida como inferior tanto pelo fato de quem a produzia, autores que na sua maioria eram analfabetos, quanto pelo público que a consumia, pessoas das classes sociais mais inferiores de localidades distantes da região Nordeste do Brasil. No entanto, o gênero literário antes desprezado, devido a sua relevância, consistência e exatidão descritiva chamou a atenção de estudiosos de várias áreas do conhecimento, e sua vasta bibliografia faz dele um dos cânones da literatura brasileira, tendo até mesmo uma instituição que preserva a história, e divulga obras e autores, dos primeiros poetas populares até os mais atuais.

Portanto, apresentar-se-á a seguir a história da literatura de cordel, descrevendo as possíveis origens desse gênero poético, bem como sua chegada (ou criação, dependendo do ponto de vista) no Brasil. Tratar-se-á, também, dos elementos que constituem a literatura de folheto, fazendo-a tão singular, como versos, estrofes e rimas, e o uso de xilogravuras, bem como das diversas tentativas de classificação feitas por estudiosos da literatura popular nas últimas décadas, e o desdobramento do gênero pelo país com a migração dos poetas populares para fora da região Nordeste.

2.1. A história do Cordel

*Fala-se que sua origem
Remonta à antiguidade,
No tempo dos menestréis
Que iam, a cada cidade,
Contar notícias e feitos
Propagando a novidade*

Carlos Alberto Fernandes

Discutir as origens da literatura de cordel consiste em fazer um retorno para os primórdios da literatura em si. Embora o termo “literatura” possa denotar um conjunto de obras cujas características apresentam um laborioso trabalho quanto à forma e ao sentido, como salienta Camêlo (2000), sua gênese não se deu nesses moldes. Antes dos registros escritos serem instituídos, a oralidade já era utilizada na tradição popular milenar de contar histórias, que paulatinamente passaram a ser escritas, tendo sua ampla divulgação com a criação da imprensa. Essas histórias eram organizadas em versos (sem rimas nesse primeiro momento) para serem mais fáceis de decorar e compreensíveis aos ouvintes que na sua maioria eram analfabetos.

As histórias eram declamadas ou cantadas geralmente pelo próprio autor, no entanto, existiam pessoas que ganhavam fama dando vida aos versos escritos por outros. Na Europa Medieval, tanto poemas de improviso quanto versos de romance, aventura, de ensinamentos religiosos e de costume locais, eram recitados pelos menestréis e trovadores, que eram artistas nômades “responsáveis pela ocidentalização da literatura” (NEVES, 2018, p. 19). No século XII havia três locais de intensa peregrinação, sobretudo por fins religiosos: Roma, Jerusalém e Santiago (CAMÊLO, 2000; NEVES, 2018). Em decorrência disso, esses artistas se apresentavam nesses aglomerados de pessoas, popularizando esse tipo de expressão artística. Sobre o papel desempenhado pelos trovadores e menestréis, Camêlo (2000) descreve que

Eles desempenhavam a atividade de narrar os acontecimentos, fazendo o papel dos atuais jornalistas, além de cantarem poemas que retratavam aspectos do cotidiano sempre permeados de muitas proezas. Esses menestréis e trovadores foram os principais responsáveis pela produção dessa literatura popular. Também se encarregaram de divulgar uma cultura que, inicialmente, caracterizava a vida de uma pequena comunidade ou região, mas que depois, com o passar dos séculos, tornou-se difundida em toda a Europa (CAMÊLO, 2000, p. 14).

Portanto, entende-se que esses três lugares foram vitais para o fortalecimento da literatura popular, como afirma Joseph Luyten (apud NEVES, 2015) e que esses artistas exerceram papel primordial na divulgação desse que se tornaria um gênero poético futuramente.

A partir disso, a literatura que era exclusivamente destinada às classes populares passa a se tornar cada vez mais frequente no continente europeu, e o tempo estimado entre o início das atividades dos artistas contadores de histórias até o aparecimento dos primeiros folhetos que originariam o que se conhece hoje como cordel foi cerca de três séculos.

Um novo momento na literatura europeia foi marcado com a invenção da prensa móvel por Johannes Guttemberg em 1450, o que possibilitou a produção em grande escala dos escritos das histórias que circulavam oralmente. Camêlo (2000, p.15) informa que “os poemas populares começaram a ser imprimidos em pequenos livrinhos e em papel de má qualidade, para que o preço fosse acessível à população de baixa renda, que se tornou um de seus maiores consumidores”. Sendo vendidos em praças, ruas e feiras (ALBUQUERQUE, 2011), esse gênero editorial tornou-se muito popular no continente europeu, podendo ser encontrado em diversos países.

Na Espanha, por exemplo, ele teve início no século XV, recebendo o nome de *pliegos sueltos*. Acredita-se que o primeiro exemplar impresso de um *pliego suelto* no país tenha sido o *Regimiento de príncipes* de Gómez Manrique, no ano de 1485. Por volta do século XVIII, considerado como o *Século de Ouro* desse tipo de edição, ele encontra sua fórmula editorial clássica: o texto era impresso em papel de baixa qualidade, sendo dobrado duas vezes em cima de uma coluna, e tinha cerca de 8, 16, 24 ou 48 páginas, contendo uma ilustração xilogravada na capa. As edições eram vendidas por ambulantes, muitos deles cegos, que recitavam em voz alta os versos contidos nas publicações na hora da venda.

No começo, os temas mais recorrentes nos *pliegos sueltos* eram curtas histórias cavalheirescas em prosa e romances de cavalaria resumidos. Com o crescimento da produção dos folhetos, mais ampla se tornou a sua classificação temática, o que os tornaram pertinentes para as mais diversas formas de consumo, como o lazer, informação, educação e até para divulgação da fé (GRILLO, 2015).

Já em Portugal, o gênero recebeu o nome de *folhas volantes*, tendo grande sucesso entre os séculos XVI e XIX. Essa denominação se dá devido ao fato de as produções serem impressas em folhas soltas de papel jornal, vendidas nas ruas, praças, romarias e em balcões de livrarias, presas em um barbante ou cordel (PROENÇA, 1977; GRILLO, 2015). À semelhança da Espanha, grande parte dos vendedores dessas produções era cega, por esse motivo tornou-se usual entre os portugueses chamá-la de “literatura de cego”.

Os folhetos lusitanos também contavam com tamanha amplitude temática, contendo o registro de fatos históricos e narrativas tradicionais, apresentados em verso ou em prosa, bem como a presença de peças de teatro, que eram fielmente reproduzidas por esse novo gênero

editorial. Sobre isso, Abreu (1999) afirma que esse tipo de “fórmula editorial” a baixo custo atraiu para si os mais diversos textos, destinados a variados públicos, fomentando sua produção e alcançando amplas camadas da população.

Essa forma editorial tornou-se um fenômeno na França, por sua vez. Entre os séculos XVII e XIX, a denominada *littérature de colportage* foi o meio mais comum de acesso à cultura escrita (CÂMARA CASCUDO, 2009). Ela recebe o nome *colportage*⁷, pois sua circulação se dava, principalmente, pelos *colporteur*, que eram vendedores que “carregavam no pescoço” uma espécie de tabuleiro pendurado por tiras no qual vendiam as edições em feiras, ruas e praças (GRILLO, 2015).

A princípio, o centro de produção dos livretos foi na cidade de Troyes, grande centro comercial da Champagne e papel; mais tardiamente a cidade de Rouen se tornaria o centro das produções. Em razão da confecção de dezenas de milhares de exemplares dos livretos, o conjunto dessas obras ficou denominado como *Bibliothèque Bleue*, pois eles tinham a capa azul, a cor utilizada com mais frequência na época. Essa característica marcou profundamente essa forma editorial, passando a qualificá-la, como descreve Grillo (2015):

A cor azul, usada mais frequentemente que as outras cores, terminou por qualificar essas obras e por suplantar, dentro da designação de uma coleção imprecisa, todas as outras características inseparáveis: tratava-se de uma publicação de livros baratos, de pequeno formato, com pequeno número de páginas [...], papel de má qualidade, péssima impressão, datilografados com caracteres gastos, repletos de borrões de tinta, nos quais faltavam algumas letras, poucas ilustrações (GRILLO, 2015, p. 36).

Mesmo que os livretos apresentassem uma forma decadente e durassem pouco, seu consumo era maciço, não somente entre as classes mais populares, mas também entre as eruditas e dominantes, quer no campo ou na cidade⁸, sendo considerado um verdadeiro fenômeno editorial. Quanto às temáticas abordadas nos livretos, eram encontradas histórias clássicas reeditadas com outro contexto histórico, histórias novas de autores anônimos e autores conhecidos, como os contos de fada, romances de cavalaria, livros religiosos (oração e peregrinação), e livros educativos (cartilhas, abecedários e aritméticas).

Esse gênero literário foi encontrado ainda em outros países europeus, como na Inglaterra, sendo denominado como *chap-book*, e sua principal característica repousava no fato dele ser escrito somente para ser cantado. Os textos que narravam fatos históricos eram chamados de *ballds* e *broadsdes*, e aqueles que narravam histórias ficcionais, *coks* ou

⁷*Colportage*, em francês significa colarinho, e *portage*, também francês, significa carregado.

⁸ Neves (2018) informa que havia uma nomenclatura diferente para os livretos, dependendo de onde eram consumidos: no meio rural, eram denominados *occasionnels*, e no meio urbano, de *canard*.

catchpennies. Na Alemanha, ele era chamado de *volksbücher*, escrito tanto em prosa quanto em versos, e eram produzidos massivamente por pequenas editoras, e vendidos em feiras, mercados, praças, igrejas e universidades pelo folheteiro que cantava o conteúdo das obras. Já na Holanda, os folhetos eram chamados de *pamflet*, e apresentavam-se na sua maioria em prosa; os que eram escritos em verso, apresentavam-se em forma de diálogo ou conversa entre várias pessoas. Eles abordavam temas políticos, econômicos, militares e intrigas pessoais.

2.2. A sua manifestação no Brasil

*Provenientes da Europa
(Da Península Ibérica)
Os primitivos cordéis
Aportaram na América
O nosso grande Brasil
Deixou sua forma, esférica*

Carlos Alberto Fernandes

Os avanços tecnológicos do século XVI possibilitaram a produção de instrumentos que facilitaram e tornaram as navegações mais seguras e rentáveis, como as cartas de navegação, o astrolábio e a bússola. Esse foi um momento histórico no qual os homens do “Velho Mundo” buscavam expandir e fortalecer suas riquezas e influência. Para isso, medidas que viabilizassem seu intento foram estabelecidas, dentre elas estava a conquista do “Novo Mundo” com a expansão marítima. Quando chegaram ao continente americano, os colonizadores portugueses e espanhóis, principalmente, iniciaram suas atividades de imposição que não consistiam somente em questões políticas e econômicas, mas também culturais. Foi dessa forma, portanto, que os primeiros exemplares de cordel chegaram ao outro lado do Oceano Atlântico, trazidos na bagagem dos colonizadores, como atesta Maxado (2012). Sobre a repercussão disso no “Novo Mundo”, Camêlo (2000) afirma que

Foram encontrados nos Estados Unidos e Canadá alguns registros dos *chap-books* ingleses, lendas e contos transmitidos oralmente, porém hoje essa manifestação tornou-se raríssima. No entanto, em toda a América Central, principalmente, em Porto Rico, há uma grande produção de poesia que corresponde à Literatura de Cordel produzida no Brasil. No México, onde há a confecção de poemas denominados *corridos*, que são apresentados em folhas volantes, existe a constatação de que eles foram muito utilizados e, conseqüentemente mais divulgados durante a Revolução Mexicana.

Nos países andinos, essa literatura popular chega a ser confundida com a cultura dos índios. Na Venezuela e Colômbia, ela também cumpre um papel social importante. No Chile, a denominação da poesia *criolla* indica os responsáveis pela preservação

atual dessa expressão que tem permanecido através dos séculos. Na Argentina e Uruguai, as *payadas*, uma espécie de repente, que apresentam traços da poesia popular do sul brasileiro, têm a produção oral maior do que a escrita, cuja reprodução ainda acontece nessa região (CAMÊLO, 2000, p. 17).

Não existe um consenso entre os estudiosos sobre como a literatura de cordel chegou ao Brasil. Sabe-se que os colonizadores portugueses têm papel fundamental no transporte dessa arte para o "novo mundo", o que influenciou sua forma e divulgação. Entretanto, como diz Saraiva (2004), afirmar que a literatura de cordel brasileira despontou da literatura portuguesa consiste em dizer que ela também sofreu influências das literaturas produzidas na Espanha e França, por exemplo, pois delas o folheto lusitano sofreu influências.

Alguns autores ainda associam a gênese da literatura de cordel nacional aos estilos de poesias orais que já existiam na região nordeste do país. Pelejas e desafios, que se trata de uma disputa entre dois poetas cantadores, são exemplos dessas manifestações regionais características. Manuel Cavalcanti Proença (apud Galvão, 2000) credita a origem do cordel aos *bandos*, grupo que percorria as ruas das cidades com tambores e cornetas, e liam para o público que se ajuntava ao seu redor o bando, documento escrito em um pergaminho todo dobrado, com versos que continham uma espécie de programação geral de festas populares que aconteceriam por aqueles dias. Esse documento, posteriormente, teria se transformado no folheto nordestino, sendo vendido amplamente para o público. Por sua vez, Slater (1984) acredita, por exemplo, que o cordel brasileiro pode ter sido influenciado por uma tradição narrativa advinda do continente africano conhecida como *akpalô*, trazidos pelos negros escravizados que desembarcaram na região Nordeste.

No entanto, mesmo que os lusitanos tenham sido os possíveis responsáveis pelo início desse gênero no país, é certo que essa arte se transformou e estabeleceu sua autonomia em solo brasileiro. Isso se dá porque, no início do cordel no Brasil, as histórias que tinham como temas a vida e os feitos de reis, rainhas e heróis, aos moldes do que vinha sendo feito no continente europeu, ganham novas nuances ao entrarem em contato com contos de origem africana e indígena. Essas novas histórias continham elementos sobrenaturais, cujas personagens eram animais e monstros, o que era atípico do romanceiro ibérico.

Outra discussão que cerca a literatura de cordel é o motivo pelo qual esse gênero poético se desenvolveu, sobretudo, na região Nordeste do Brasil. Embora esse formato editorial tenha aportado em várias regiões da colônia de Portugal, foi no Nordeste que tal manifestação encontrou condições não somente para se abrigar, angariando um novo público leitor, mas também de ganhar novos contornos, que seria seguida pela produção de milhares de títulos.

A hipótese levantada por Silva (2011) repousa no fato de a capital da colônia de Portugal ter sido Salvador, no Nordeste do país, até 1763, quando teve sua transferência para o Rio de Janeiro, na região Sudeste, o que pode ter potencializado a influência quanto à cultura lusitana dos folhetos. Outra hipótese, complementar a essa, sugere que o Nordeste teria sido a região que melhor recebeu os valores trazidos pelos lusitanos. Tavares Júnior (1980) acredita que o estilo de vida do nordestino foi um dos responsáveis por esse fenômeno; a “absorção” desses valores foi mais “natural” e “espontânea” do que em outras regiões da colônia, pois tinha um clima social mais favorável para seu desenvolvimento. Códigos morais e princípios feudais, por exemplo, já estavam sendo amplamente aplicados nas narrativas elaboradas por autores locais, que replicavam as histórias clássicas do romanceiro ibérico, aclimatadas no semiárido brasileiro.

Os estudiosos ainda afirmam que a região Nordeste esteve tradicionalmente ligada ao costume de contar histórias nas reuniões familiares, sejam nas fazendas ou nos engenhos (MEYER, 1980). Nesse ambiente, cujo modelo de formação familiar era patriarcal, “favoreceu o cruzamento das três etnias” (CAMÊLO, 2000, p. 18), isto é, europeus, africanos e indígenas, corroborando assim para o surgimento de novas narrativas com a mescla de elementos próprios dessas culturas. Câmara Cascudo (2009, p. 20) aponta que essas três etnias possuíam “cantos, danças, estórias, lembranças guerreiras, mitos, cantigas de embalar, anedotas, poetas e cantores profissionais, uma já longa e espalhada admiração ao redor dos homens que sabiam falar e entoar”. Esse encontro, de acordo com Manuel Diégues Júnior (1986), aconteceu de modo estável e contínuo, havendo tempo para que os elementos dessas culturas se fundissem e influenciassem um ao outro.

Considera-se, também, o fato de que a região ficava longe dos centros urbanos, o que tornava a comunicação demorada. Essa dificuldade popularizou a figura de cantadores ambulantes, que saíam pelo Sertão, transmitindo as notícias de um lugar para outro, contando histórias, improvisos, repentes e outras manifestações orais que proporcionava ao público, que se reunia para ouvi-los, entretenimento e informação. Diégues Júnior (apud Melo, 1994) resume esses pontos com maestria:

No nordeste, por condições sociais e culturais peculiares, foi possível o surgimento da literatura de cordel, de maneira como se tornou hoje em dia característica da própria fisionomia cultural da região. Fatores de formação social contribuíram para isso; a organização da sociedade patriarcal, o surgimento de manifestações messiânicas, o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos, as secas periódicas provocando desequilíbrios econômicos e sociais, as lutas de família deram oportunidade, entre outros fatores, para que se verificasse o surgimento de grupos de cantadores como

instrumento do pensamento coletivo, das manifestações da memória popular (DIÉGUES JÚNIOR *apud* MELO, 1994, p. 12).

Entretanto, estudiosos afirmam que entre meados do século XIX e no início do século XX, a figura dos cantadores nordestinos ganhou evidência. Esse seria um momento fatídico para a literatura de cordel brasileira, pois tudo o que havia sido gestado no interior da ex-colônia de Portugal se tornaria um fenômeno aos moldes do que aconteceu no continente europeu. Nesse período nasceram Ugolino de Sabugi e Nicardo, grandes cantadores populares, os quais são filhos de Agostinho Nunes Costa, considerado como “o pai da poesia popular” (ALMEIDA, 1984), contemporâneos de outros poetas populares, como Manoel Caetano e Manoel Cabeleira, Germano da Lagoa e Silvino Pirauá, compreendido por Luís da Câmara Cascudo como um autor cujos romances vendiam “como pão” (GRILLO, 2015).

Até aquele momento, a oralidade era o principal meio de divulgação das composições desses autores, embora já houvesse o hábito de vender alguns folhetos escritos à mão contendo as narrativas cantadas para o público, alguns circulando anonimamente. Assim, nota-se o atraso que a literatura de cordel sofreu no Brasil. Isso se deu em decorrência da proibição de prelos, aparelhos manuais utilizados para imprimir, foram proibidos no Brasil até a chegada da família real, em 1808 (VIANA, 2010). Tal proibição retardou, parcialmente, a produção em massa dos folhetos de cordel, que foram impressos pela primeira vez quase 100 anos depois, provavelmente por Leandro Gomes de Barros, em 1900 (GRILLO, 2015).

Uma vez citado, faz-se oportuno conhecer a biografia desse poeta que foi um dos vultos da literatura de folhetos, cuja produção moldou o formato desse gênero literário que perdura até hoje. Nascido em 1865 na Fazenda Melancia, em Pombal, estado da Paraíba, Leandro Gomes de Barros teve uma infância conturbada. Vítima de maus tratos por parte do seu tio, ele fugiu para Vila Teixeira, onde ficou até os quinze anos. A vida nesse local contribuiu para sua formação poética devido à grande quantidade de poetas que residiam na cidade. Conviver com esses artistas inspirou Leandro, despertando cada vez mais seu eu poético e contador de histórias.

Ao mudar-se para Pernambuco, ele deu início à publicação dos seus folhetos. Mudando-se mais uma vez, agora para Recife, em 1908, ele continua publicando seus versos cordelísticos, agora terceirizando o serviço de tipografias e conseguindo um espaço no jornal local para divulgar suas narrativas. Por consequência, ele alcançou um público maior, tornando-se amplamente conhecido. Seu crescimento foi tanto, que seus folhetos estavam sendo vendido por terceiros, e em outros estados, como Manaus e Rio de Janeiro. Logo em 1910, ele deixa de

terceirizar a impressões de seus cordéis e se torna independente, passando a ser o primeiro cordelista a ter uma produção contínua de folhetos, fazendo disso sua fonte de renda.

Leandro Gomes de Barros pode até não ter sido o primeiro cordelista a ter imprimido um folheto, mas, de fato, ele foi o poeta que criou um novo paradigma para a literatura de cordel. Sobre isso, Grillo (2015) expõe:

É a partir de Leandro Gomes de Barros que se estabelece um grande mercado consumidor para o folheto, pois vai constituir uma grande rede de distribuidores e vendedores de sua obra. Ao mesmo tempo, Leandro estabelece um determinado cânone que, apesar de não ser rígido, vai nortear a produção dos folhetos. Nesse cânone, a determinação de uma autoria, para uma literatura que era, sobretudo anônima e de base oral, começa a se estabelecer. Essa questão é central, pois é a autoria que lhe confere legitimidade no momento em que reivindica para si uma fatia do mercado consumidor, ou seja, dá-lhe autoridade (GRILLO, 2015, p. 56 – 57).

Somado à qualidade dos seus escritos, entende-se porque as contribuições de Leandro Gomes de Barros são de tamanha relevância não somente para a arte de produzir cordéis, mas também para o mercado editorial que esse gênero poético oportunizou. Foi o poeta quem possibilitou transformar uma arte corriqueira no ganha-pão de quem o produzia. Em função disso, os direitos das narrativas de Leandro tornaram-se disputadas com a morte do poeta.

Por fim, foram comparadas por seu amigo João Martins de Athayde (GRILLO, 2015), que também era cordelista e dono de prolífica tipografia⁹ que contava com vários funcionários e publicações semanais. Tal qual Leandro Gomes Barros, Athayde atraiu os olhares do público para os folhetos de cordel, e também criou uma extensa rede de distribuição dos folhetos pelo país, consolidando a estruturação pela qual até hoje os folhetos de cordel são conhecidos: pequenas brochuras impressas em papel pardo, medindo cerca de 12 x 16 cm, contendo 8, 16, 24, 32 ou 48 páginas.

Neste momento da história, o que era apenas uma expressão narrativa popular, passa a desenvolver um estilo e formas específicas, os quais a definiriam dali para frente. A popularização das tipografias possibilitou um maior número de cordelistas a publicarem seus títulos, e para que suas obras fossem possíveis de produzir e reproduzir, assim como se tornarem comerciais, alguns parâmetros precisavam ser seguidos, até mesmo para serem consideradas genuinamente literatura de cordel. Esses elementos serão abordados a seguir.

⁹ Segundo o Dicionário Brasileiro de Literatura de Cordel (2013, p. 126), tipografia é um “termo para definir os estabelecimentos tipográficos, em sua maioria, de estrutura familiar, responsáveis pela edição dos folhetos de cordel”.

2.4. Os elementos cordelísticos

*Seu padrão é a poesia
Que tem seis ou sete versos
Às vezes, usam-se dez,
Os estilos são diversos:
As sextilhas sobrepujam
Os modelos adversos*

Carlos Alberto Fernandes

Em se tratando de questões técnicas como sua forma estrutural interna, a literatura de cordel teve uma evolução assimétrica. Sabe-se que os primeiros artistas não seguiam uma métrica que respeitasse um determinado número de sílabas poéticas para compor suas estrofes. Alguns poucos folhetos eram escritos em prosa; a maioria deles era composta por versos com quatro, sete e dez sílabas poéticas. Além disso, ainda existem outras formas de versos, como os de cinco, onze e quinze sílabas poéticas, sendo essas menos comuns. Sobre as estrofes, têm-se as compostas por quatro, seis, oito e dez versos. A seguir, destacar-se-á cada uma desses versos e estrofes, a fim de esclarecer suas especificidades.

2.4.1. Versos

*Pois não há coisa pior
Do que versos mal medidos,
Que desrespeitam a régua
E ferem os nossos ouvidos,
Ninguém aguenta um cordel
Com versos mal construídos*

Carlos Alberto Fernandes

Tal qual a literatura dita erudita, a literatura popular também segue algumas regras de metrificação. Na literatura de cordel, especificamente, essas regras são rigorosas. A forma mais comum de verso cordelístico é a redondilha maior, verso composto por sete sílabas poéticas. O verso é chamado, popularmente, de pé; e quando o verso não segue uma métrica específica, ele é denominado de pé-quebrado. Contudo, a depender da intencionalidade do autor, a quantidade de sílabas pode variar para atender melhor ao tema abordado. Sobre o verso cordelístico, pode-se apontar a existência dos seguintes:

a) *Parcela de quatro sílabas*, verso mais curto conhecido da literatura de cordel composto por apenas quatro sílabas:

Eu sou judeu
para o duelo
cantar martelo
queria eu
o pau bater
subir poeira
aqui na feira
não fica gente
queimo semente
da bananeira¹⁰

Esse exemplo de verso com quatro sílabas poéticas demonstra a agilidade que o cordelista deseja ostentar em sua composição. Poemas com essa métrica, geralmente, eram elaborados para serem cantados em ritmo acelerado no contexto de disputas entre repentistas, as conhecidas pelejas, na qual dois cantadores populares se desafiam para comporem seus versos improvisadamente a partir de um determinado tema, a fim de levar o seu adversário à derrota. Aqui, a própria palavra mão pode ser longa, ao contrário ela sozinha ultrapassaria a estilo do verso. No entanto, essa métrica que caiu em desuso por parte dos poetas.

b) *Parcela, pentassílabo, redondilha menor*, verso composto por cinco sílabas:

Negro é raiz
que apodreceu
casco de judeu
moleque infeliz
vai para teu país
se não eu te surro
dou-te até de murro
te tiro o regalo
cara de cavalo
cabeça de burro¹¹

Com uma sílaba a mais que o estilo apresentado anteriormente, este é considerado como uma métrica nova, uma vez que não há registro do seu uso por parte dos cordelistas brasileiros mais antigos. Estudiosos estipulam que ela foi criada quase um século depois das primeiras manifestações primitivas que originaram as estrofes de quatro versos de sete sílabas. Essa modalidade também deveria ser cantada com agilidade de raciocínio do repentista nas

¹⁰ Autor desconhecido. Texto retirado do Dicionário de Cordel (2013).

¹¹ ROCHA, José P. [1982]. *Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho Tucum*.

pelejas, pois apresenta poucas sílabas poéticas por verso, o que auxilia na brevidade da exposição dos argumentos utilizados pelos cantadores populares.

c) *Redondilha maior*, verso composto por sete sílabas poéticas:

Até hoje nesta vida
a minha mente não cansa
de guardar alguns passados
na gaveta da lembranças,
dramas que foram vividos
no meu tempo de criança¹²

Essa é a modalidade de versificação mais comum no gênero cordelístico. Estilo utilizado em grande parte das composições cordelísticas da qual se tem registro, os versos com sete sílabas poéticas também são considerados de recente criação, pois não são encontrados na volumosa produção de cordel de Leandro Gomes de Barros. No entanto, ela é considerada como a métrica padrão para a composição cordelística, pois harmoniza ritmo, tonicidade e preciosismo que as produções cordelísticas requerem.

d) *Martelo ou decassílabo*, verso composto por dez sílabas:

Tudo lá é festa e harmonia
amor, paz, benquerer, felicidade
descanso, sossego e amizade
prazer, tranquilidade e alegria;
na véspera de eu sair naquele dia
um discurso poético, lá eu fiz,
me deram a mandado de um juiz
um anel de brilhante e de “rubim”
no qual um letreiro diz assim:
– é feliz quem visita este país¹³

Essa modalidade, que pode estar presente em estrofes de seis a dez versos, é uma das mais antigas da história da literatura de cordel. Criada pelo professor Jaime Pedro Martelo (1665 – 1727), as martelianas, como eram chamados esse estilo de verso, não tinham compromisso com o número de versos e nem de rimas para a composição de suas estrofes. Por essa razão, caiu em esquecimento até que José Galdino da Silva Duda, em 1898, lapidou essa métrica tão singular, a qual era utilizada em disputas cujo ritmo é veloz, tal qual em um martelar sem pausas (daí vem o nome “martelo”, que também pode fazer alusão ao sobrenome do seu primeiro idealizador).

e) *Galope à beira-mar*, verso composto por onze sílabas poéticas:

Falei do sopapo das águas barrentas

¹² D’ALMEIDA FILHO, Manoel. [s.d.]. *A Guerra dos Passarinhos*.

¹³ ROCHA, José P. [1982]. *Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho Tucum*.

de uma cigana de corpo bem feito
 de lua, bonita brilhando no leito
 da escuridão das nuvens cinzentas
 do eco do grande furor das tormentas
 da água da chuva que vem pra molhar
 do baile das ondas, que lindo bailar
 da areia branca, da cor de cambraia
 da bela paisagem na beira da praia
 assim é o galope na beira do mar¹⁴

Uma das maiores métricas de versificação na literatura de cordel, o que exige uma significativa habilidade para o cordelista compor, pois permite maior quantidade de palavras dentro de cada verso, requerendo uma abrangência vocabular irrestrita, domínio do tema abordado e, acima de tudo, criatividade para desenvolver a narrativa proposta por inúmeras estrofes subsequentes. Por essa razão, são poucas as produções cordelísticas que adotam essa métrica para desenvolverem suas narrativas.

f) *Meia quadra*, verso composto por quinze sílabas poéticas:

Quando eu disser dado é dedo você diga dedo é dado
 Quando eu disser gato é boi você diga boi é gado
 Quando eu disser lado é banda você diga banda é lado
 Quando eu disser pão é massa você diga massa é pão

Quando eu disser não é sim você diga sim é não
 Quando eu disser veia é sangue você diga sangue é veia
 Quando eu disser meia quadra você diga quadra e meia
 Quando eu disser quadra e meia você diga meio quadrão¹⁵

A meia quadra é o estilo de versificação mais longo da literatura de cordel. Não se sabe o porquê de sua denominação ser essa, uma vez que poderia ser chamada de quadra e meia ou quadra dupla, pela forma como seus versos são emparelhados. As composições cordelísticas que adotam essas métricas não são tão volumosas, pelos mesmos motivos que já foram apresentados na classificação de alguns versos anteriores: devido a sua extensão, a exigência para composição se tornar mais elevada, requerendo do poeta habilidades um tanto quanto refinadas para cumprir com o padrão da meia quadra.

¹⁴ FILHO, Joaquim. [s.d.] [s.n.].

¹⁵ [s.a.] [s.d.] [s.n.]

2.4.2. Estrofes (e rimas)

*Suas rimas obedecem
Esquemas padronizados;
Vou deixar alguns exemplos
Dos modelos mais usados,
Através de vários clássicos
De autores consagrados*

Carlos Alberto Fernandes

Em se tratando de estrofes, consideram-se dois aspectos adjacentes para caracterizá-las, a saber, a quantidade de versos e seu esquema de rimas. No cordel, a rima também é denominada de “pé”; a poesia que não tem rima ou segue a métrica de versificação e/ou de estrofe é chamada de “pé-quebrado”. A seguir, tem-se a classificação dos principais estilos de estrofes presentes na literatura de cordel, apontando também seu esquema de rima regular:

a) *Quadra*, estrofe composta por quatro versos de sete sílabas poéticas:

Já compus sem vaidade (A)
os dados de Lampião (B)
somente a pura verdade (A)
expus sem contradição¹⁶(B)

O esquema de rimas adotado nessa estrofe de quatro versos tende a rimar linhas pares (A) e as linhas ímpares (B) entre si. Nesse caso, tem-se a rima cruzada entre os substantivos comuns “vaidade” e “verdade”, e os substantivos próprios “Lampião” e o substantivo comum “contradição”. Por ser um molde de estrofe relativamente curto, as rimas são intercaladas, sendo facilmente compreendidas pelo ouvinte e pelos estudiosos que desejarem empreender uma análise dos aspectos estruturais das narrativas que são compostas com essa modalidade de estrofe e rima.

b) *Sextilha*, estrofe composta por seis versos de sete sílabas poéticas:

Juvenal disse a irmã (X)
eu não posso ter demora (A)
vá viver com seu padrinho (X)
que amanhã vou embora (A)
junto com meus 3 carneiros (X)
por este mundo afora¹⁷ (A)

¹⁶ CORDEIRO, José. [s.d.]. *Visita de Lampião a Juazeiro*.

¹⁷ ATHAYDE, João M. [1974]. *História de Juvenal e o Dragão*.

Rimando as linhas pares entre si (A), com o substantivo “demora”, e os advérbios “embora” e “afora”, conservando as demais em versos brancos (X), isto é, sem rima. Esse estilo é mais sofisticado que o anterior, sendo consagrado pelos cordelistas como versos mais adequados para produções maiores, tais como romances. A sextilha também é considerada mais rica, pois permite que mais palavras ou palavras maiores possam ser incluídas nos versos cordelísticos. Era também muito utilizada em combates poéticos, que eram menos velozes do que os que utilizavam as métricas anteriormente apontadas. Por essa razão, tinham sua duração mais estendida, e também nos folhetos do século passado, principalmente em sátiras políticas e sociais. Ela apresenta, ainda, pelo menos cinco modalidades: aberto, fechado, solto, corrido e desencontrado.

c) *Setilha, sete linhas* ou *sete pés*, estrofe composta por sete versos de sete sílabas poéticas:

Num dia de sexta-feira (X)
o velho estava sentado (A)
quando foi chegando um negro (X)
de cabelo aguaribado (A)
para o velho disse assim: (B)
– a tua vida é ruim (B)
vou te fazer melhorado¹⁸ (A)

Essa é uma modalidade relativamente recente, tendo o primeiro e o terceiro versos brancos (X), rimando entre si o segundo, quarto e sétimo versos (A), com os verbos no particípio “sentado”, “aguaribado” e “melhorado”, além do quinto e do sexto versos (B), com o advérbio “assim” e o adjetivo “ruim”. A partir daqui, nota-se que os estilos de estrofe se tornam cada vez mais complexos, pois exigem muita atenção e criatividade dos poetas populares, os quais devem respeitar o esquema das estrofes que rimam, bem como aquelas que devem ficar em branco, sem palavras cuja rima seria correspondente.

d) *Oitava ou oito pés de quadrão*, estrofe composta por oito versos de sete sílabas poéticas:

Como tudo já perdeu (X)
o saldo da consciência (A)
resumo da quint’essência (A)
de forma que não ataque (B)
envindo apenas no meio (X)
impassando indiferente (C)
respeitando piamente (C)

¹⁸ REI, João C. [s.d.]. *O Velho que Enganou o Diabo*.

os cabeçudos de fraque¹⁹ (B)

Na oitava, o esquema de rimas funciona da seguinte maneira: o primeiro e o quinto versos são brancos (X); rimam entre si o segundo com o terceiro verso (A), com os substantivos comuns “consciência” e “essência”, o quarto com o oitavo verso (B), com o verbo “ataque” e o substantivo comum “fraque”, e o sexto com o sétimo verso (C), com o adjetivo “indiferente” e o advérbio “piamente”. O mecanismo desse modelo de estrofe está na intercalação das rimas, enquanto a primeira estrofe é branca, as duas seguintes rimam entre si, seguida por um verso que rimará somente com o último verso dessa estrofe, que é antecedida por mais um verso em branco, e dois versos que rimam entre si. Nota-se, portanto, a complexidade que a literatura de cordel detém.

e) *Décima*, estrofe composta por dez versos de sete sílabas poéticas:

Vi o coelho carpinteiro, (A)
 preá era malandreco, (B)
 uma rã tocava o reco, (B)
 o tigre era desordeiro, (A)
 o macaco era ferreiro, (A)
 tatu tocava viola; (C)
 cascavel tinha uma escola, (C)
 cururu tinha olaria, (D)
 gato tinha uma padaria (D)
 avestruz jogava bola²⁰(C)

Desde a sua criação, este estilo de estrofe é um dos mais utilizados pelos poetas de bancas e repentistas. Ideal para romances longos, a décima por sua vez rimando entre si o primeiro, quarto e quinto versos (A), com os substantivos “carpinteiro” e “ferreiro” e o adjetivo “desordeiro”, o segundo com o terceiro versos (B), com os substantivos “malandreco” e “reco”, o sexto com o sétimo e décimo versos (C), com os substantivos “viola”, “escola” e “bola”, e o oitavo com o nono versos (D), com os substantivos “olaria” e “padaria”. Neste modelo de estrofe não existem versos brancos.

f) *martelo agalopado* – estrofe composta por dez versos de dez sílabas poéticas:

Lá existe tudo quanto é de beleza (A)
 tudo quanto é bom, belo e bonito (B)
 parece um lugar santo e bendito (B)
 ou um jardim da divina Natureza: (A)
 imita muito bem pela grandeza (A)
 a terra da antiga promessa (C)
 para onde Moisés e Aarão (C)

¹⁹ CORDEIRO, J. [s.d]. *Visita de Lampião a Juazeiro*.

²⁰ SOBRINHO, Manoel Pereira. [s.d.]. *O Tempo em que os Bichos Falavam*.

conduziram o povo de Israel (D)
 onde dizem que corriam leite e mel (D)
 e caia manjar do céu no chão²¹ (C)

Essa é considerada como uma das modalidades mais antigas da literatura de cordel. Seguindo o mesmo esquema de rimas da décima de sete sílabas, o seu diferencial está na métrica dos seus versos: cada um tem dez sílabas. Nesse exemplo, os substantivos “beleza” e “natureza” e o adjetivo “grandeza” rimam entre si (A), os adjetivos “bonito” e “bendito” formam o segundo par de rimas (B), o substantivo comum “promissão” e “chão”, e o próprio “Aarão” são o trio que formam o terceiro esquema de rimas (C), e em seguida tem-se o substantivo próprio “Israel” e o comum “mel” para completar o esquema de rimas dessa estrofe (D).

g) *parcela* – estrofe composta por dez versos com cinco sílabas poéticas cada:

C – Se eu der um tapa (A)
 num preto de fama (B)
 ele come lama (B)
 dizendo que é papa (A)
 eu rompo-lhe o mapa (A)
 lhe rasgo de espora (C)
 o negro hoje chora (C)
 com febre e com íngua (D)
 eu deixo-lhe a língua (D)
 com um palmo de fora²² (C)

Por fim, há a *parcela*, que segue o mesmo esquema de rimas dos dois exemplos anteriores. No exemplo citado, os substantivos “tapa”, “papa” e “mapa” rimam entre si (A), “fama” e “lama” são os substantivos que formam o segundo par de rimas (B), a rima rica entre o substantivo “espora”, o verbo “chora” e o advérbio “fora” são o trio que formam o terceiro esquema de rima (C), encerrando com os substantivos “íngua” e “língua” (D).

2.4.3. As xilogravuras

*Uma outra informação,
 Necessária a esta altura,
 Diz respeito às suas capas,
 Muitas em xilogravura,
 Só mais tarde, introduzidas,
 Em nossa literatura*

²¹ SANTOS, Manoel. [s.d.]. *Viagem a São Saruê*.

²²ROCHA, José P. [1982]. *Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho Tucum*.

Carlos Alberto Fernandes

Além das novas narrativas, personagens e métricas criadas pelos autores do cordel brasileiro, existe ainda outra característica típica: o uso de xilogravuras na capa dos folhetos, que se trata de um desenho escavado na madeira, sendo a parte branca, o escavado, e a preta, o alto relevo (CARVALHO NETO, 2015). A princípio, as xilogravuras, produto da xilografia, arte milenar chinesa de gravar imagens em madeira, não eram utilizadas para fins artísticos, mas somente para fins industriais, servindo como ilustrações para rótulos de produtos que seriam comercializados (AMORIN, 2015; CARVALHO, 2001). Apenas quando se tornou obsoleto para esses fins, passou a ser amplamente utilizada para outras finalidades, chegando, dessa forma, à literatura de cordel, por volta da década de 1950.

Essa técnica foi incorporada à literatura de cordel com o intuito tanto de baixar os custos de impressão em cidades interioranas quanto de dinamizar o processo de impressão dos folhetos. Nela a técnica chinesa encontrou, no contexto do sertanejo e seus utensílios (faca, canivete e até haste de guarda-chuva), a adequação necessária para representar em imagens gráficas as histórias que povoavam o imaginário do nordestino (CARVALHO, 2001).

Anteriormente, eram utilizadas outras formas de ilustração nas capas dos folhetos de cordel. As primeiras versões impressas dos cordéis traziam cartas vinhetas, que logo foram substituídas por ilustrações e clichês²³ que imitavam imagens de cartões postais (HAURÉLIO, 2013), embora essas, depois de algum tempo, tenham passado a ser consideradas como uma “fuga do comportamento padrão” (FRANKLIN, 2007, p. 24), posto que as xilogravuras passaram a ser consideradas como uma característica peculiar dos folhetos de cordel, principalmente pelos intelectuais. Apesar disso, o intuito das ilustrações nas capas dos cordéis era de alcançar novos leitores e ampliar a faixa etária de nível de escolaridade do seu público, visto que as ilustrações retratavam as temáticas daquelas composições.

2.4.4. Temáticas (e possíveis) classificações

*Seu conteúdo é vasto:
Pelejas e cantorias,
Romances e desafios
Com bois e cavalarias,
Valores, façanhas, crimes
Histórias de fantasia*

²³ Segundo o Dicionário Brasileiro de Literatura de Cordel (2013, p. 43), clichê é “uma placa gravada em relevo sobre metal”.

Carlos Alberto Fernandes

Sobre as temáticas cordelísticas, muito se discute sobre a possibilidade de colocar um gênero poético tão dinâmico em agrupamentos tão específicos baseado em seus temas. Luyten (1984), por exemplo, não concorda com uma classificação baseada na temática dos folhetos. Nota-se, no entanto, que a obsessão dos folcloristas em pôr rótulos a fim de organizar tão vasta produção da literatura de cordel, possivelmente motivados pelo intento de conferir cientificidade aos métodos empregados pelos estudos do Folclore, proporcionou dezenas de classificações distintas para esse gênero poético. Tais classificações, no entanto, operam no campo da subjetividade, pois estão sujeitas aos métodos de análise utilizados pelo pesquisador e os fins da pesquisa, bem como ao acervo disponível para estudo (GRILLO, 2015).

Diégues Junior (1973) aponta dois vieses adotados pelos estudiosos na tentativa de classificação da literatura de cordel: a temática e as características apresentadas pelas narrativas, porém, o autor afirma que são poucas as tentativas de classificação quanto aos assuntos abordados. Isso se dá tanto pelo fato de os assuntos abordados pelos folhetos de cordel serem infinitos (CÂMARA CASCUDO, 1994), quanto pela criatividade dos poetas populares e cantadores que manejam as tramas de suas narrativas com liberdade autoral. Por isso, Diégues Júnior (1973) afirma que é necessário considerar como temáticas quais fatos são observados, registrados e sentidos pelo poeta popular nordestino, baseados em sua cultura.

Tais classificações, embora não definitivas e indispensáveis, algumas contendo até distorções e evidentes equívocos, como comenta Haurélio (2013), têm sua presteza no tocante à sinalização da abrangência e dinamicidade da literatura de cordel, o que culmina na ampliação dos debates, despertando o interesse de pesquisadores das mais variadas áreas do saber. À vista disso, são esses pesquisadores, também, que elaboram listas classificatórias para resolver questões que eles mesmos buscam resolver (GRILLO, 2015). Portanto, faz-se pertinente mostrar algumas das principais tentativas de classificação da literatura de cordel, considerando a problemática exposta acima:

a) Alceu Maynard Araújo (1964) baseia-se nos seguintes núcleos temáticos: desafios; estórias relacionadas com religião, ritos e cerimônias; banditismo (como, por exemplo, Antônio Silvino, Lampião); fatos locais; pornografia; temas da literatura e histórias universais.

b) Ariano Suassuna (1962) divide sua classificação em dois grupos gerais: o tradicional, contendo poesia improvisada; e o de acontecimentos, consistindo em poesias de

composição, subdividida em I) Ciclos: heroico, do maravilhoso, religioso e de moralidade, cômico, satírico e picaresco, de circunstância e histórico, de amor e fidelidade; II) Formas: romances, canções, pelepas e abêcês.

c) Carlos Alberto Azevedo (1973), a partir dos estudos sobre o heroico e o messiânico na literatura de folhetos, estabeleceu a seguinte classificação: utopia; marido logrado; demônio logrado; bichos que falam; erótico ou de obscenidade; exemplos e de maldições; heroico e fantástico; histórico e circunstancial; amor e bravura; cômico e satírico.

d) Liêdo Maranhão de Sousa (1976) respaldou sua classificação em entrevistas, festas com cem poetas, editores, folheteiros, agentes e leitores da literatura de cordel, dividindo-a em dois grandes grupos: I) Folhetos: de conselhos, de santidade, de corrupção, de cachorrada ou descarração, de profecias, de gracejos, de acontecimentos ou de época, de carestia, de exemplos, de fenômenos, de discussão, de pelepas, de bravura ou valentia, de ABC, de Padre Cícero e de Frei Damião, de Lampião e de Antônio Silvino, de Getúlio, de política, de safadeza ou putaria, de propaganda; II) Romances: de amor, de sofrimento, de luta e de príncipes, de fadas e reinos encantados.

e) Marlyse Meyer (1980), alheia ao intento de classificar esse gênero poético, buscou dividi-los em dois grupos básicos: I) Romances: romances chamados contos da carochinha ou histórias de Trancoso, romances inspirados nos “livros do povo”, romances de animais encantados, romances de tradição religiosa, romances de anti-heróis, romances de valentia, romances que falam sobre a “mulher difamada”, romances de amor e de sofrimento; II) Folhetos: de pelepas e discussões, de acontecimento e de época.

f) Maria José F. Londres (1983) estabelece uma classificação concisa, apontando os seguintes temas: histórias não-classificadas, contos de encantamento; novela; romance: tradicional e romântico; histórias de luta: a) componente econômico e erótico; b) componente econômico; c) componente erótico.

g) Orígenes Lessa (1955) concebe sua classificação para a literatura de cordel em dois grupos: I) temas permanentes, os que são recorrentes, a saber: o desafio, real ou imaginário; histórias tradicionais; canção; seca e retirantes; vaqueiros e vaquejadas, mística; histórias bíblicas; profecias; milagres; festas religiosas; beatas e santos do Sertão; sobrenatural; o diabo; romances de amor, de aventura e trágicos; II) temas passageiros, que não são reproduzidos, a exemplo de: casos de época; crimes, desastres, acontecimentos policiais e revoluções; campanhas eleitorais; fatos políticos; lutas ideológicas; miséria do povo; eleições; morte de Getúlio Vargas; crítica de costumes; sátiras políticas e sociais.

Constata-se, portanto, a abrangência temática que a literatura de cordel assume. Vale ressaltar que essas são apenas algumas das tentativas de agrupar a vasta produção brasileira de folhetos, que se avolumou vertiginosamente nos últimos cem anos. É possível observar que existem algumas classificações afins entre os exemplos acima citados, tais como folhetos de romance, fantásticos, sobre bichos, humorísticos e referentes à religiosidade. Isso demonstra quais eram os assuntos mais recorrentes no dia a dia das comunidades que se desenvolviam em volta dos autores que produziam seus versos para comunicá-los aos seus pares. Sabe-se, contudo, que a tendência dessas classificações é crescer cada vez mais, pois a literatura de cordel tem se espalhado por todo o país, permitindo que essa arte conheça novos horizontes e realidades culturais. Sobre esse fenômeno, falar-se-á a seguir.

2.5. Migração pelo Brasil

*Sei que nasceu no Nordeste,
Onde, além de ser preservado,
É admirado e lido,
Produzido e amado,
Mas, pelo Brasil inteiro,
Merece ser propagado*

Carlos Alberto Fernandes

Aos moldes do sucesso que a *littérature de colportage* teve na França, por exemplo, onde as produções de folhetos se avolumaram e se espalharam por todo país com claras intenções de lucros por parte dos editores e centros de produção, a ponto de ser criado o termo *Bibliothèque Bleue* para denominar o conjunto das obras, no Brasil, da mesma forma, a literatura de cordel experimentou uma vertiginosa ascensão produtiva, vivendo seu período áureo por volta da década de 1950. No entanto, na década seguinte, foi verificado por pesquisadores um notável declínio quanto às produções de folhetos. De acordo com Camêlo (2000), pesquisadores como Marlyse Maryer, Joseph Luyten e Cecília da Silva Azevedo associam tal queda ao grande movimento de migração de nordestinos para regiões localizadas mais ao sul do país.

Tal mudança geográfica daqueles que eram os produtores e consumidores da literatura de cordel afetou não somente o ritmo acelerado com o qual se estavam produzindo e comercializando os folhetos, mas também algumas das suas características temáticas. Sobre o primeiro ponto levantado, pode-se apontar o fechamento de várias editoras e tipografias em

decorrência da queda na produção, sobre o segundo, notou-se que os poetas se adaptaram à nova realidade na qual estavam inseridos. Entendendo que estavam residindo em grandes centros urbanos, lugar onde as vivências, experiências e culturas eram diferentes da realidade nordestina, que ainda caminhava a passos lentos rumo ao crescimento do seu índice de desenvolvimento humano, eles encontraram a necessidade de comunicar-se não somente com seus leitores nordestinos, mas também com o público local.

Sobre isso, Dauss (1982) entende que o poeta popular é o porta-voz do povo, dessa forma, ele precisa amoldar o seu texto para não somente informar ou entreter, por exemplo, mas também para agradar os seus ouvintes e leitores. No contexto no qual os cordelistas erradicados nas regiões mais ao sul do país se encontravam, o público que consumiria suas obras se alargou ainda mais, indo dos nordestinos que permaneceram em sua terra e aqueles que migraram para outros estados aos intelectuais de centros universitários tradicionais do país interessados em estudar as produções cordelísticas.

As mudanças também chegaram ao âmbito da comercialização dos folhetos. Quando esse gênero literário estava concentrado somente na região Nordeste do país, ele geralmente era vendido nas feiras, praças, porta de igrejas e em locais de grande movimentação de pessoas. Já nos estados para os quais esses poetas se mudaram, devido à demanda de professores de letras, estudantes universitários e intelectuais em geral, de acordo com Proença (1997), os folhetos passam a serem vendidos em livrarias e lojas de artesanato.

Diante de tantas mudanças ocorridas na segunda metade do século XX, levou alguns estudiosos da literatura popular a prenunciar o fim da literatura de cordel, como no caso de Orlando Tejo (cf. CAMÊLO, 2000). Galvão (2000) atribui ainda alguns outros possíveis fatos que poderiam estar ameaçando a subsistência da literatura de folhetos:

A crise e gradativa “morte” do cordel são atribuídas, pelos estudiosos, a diversos fatores, como a influência da televisão, a censura, a falta de interesse das autoridades pela “arte popular” e as transformações na sociedade em geral, cada vez mais urbana e industrializada (GALVÃO, 2000, p. 33).

Por conseguinte, quando se considera que a literatura de cordel é um gênero literário popular, produzido pelo povo e para o povo, iniciado em localidades com pouco acesso à informação e às tecnologias que estavam em constante avanço, cujas temáticas, por mais variadas que fossem, retratavam o modo de pensar e viver do sertanejo, com características que foram desenvolvidas por mais de quatrocentos anos, notar que, devido aos motivos citados acima, tantas modificações aos paradigmas estabelecidos pelos poetas que popularizaram o

gênero acontecendo num espaço de pouco menos de quinze anos justifica o apontamento feito pelos estudiosos da área.

Não obstante, a literatura de cordel mostrou-se duradoura e flexível. Mesmo com tantos adventos tecnológicos que desestimulam cada vez mais as aglomerações de pessoas em locais públicos para se informar e consumir arte, pois democratizou e facilitou o acesso a esse tipo de conteúdo, e considerando ainda a mudança do perfil dos poetas populares que, em virtude do êxodo para outras regiões do país mais desenvolvidas, e até mesmo pelo desenvolvimento da região Nordeste, impulsionou-os a ampliar seus conhecimentos de mundo baseados nas novas realidades as quais estavam vivendo. Sobre os efeitos dessas mudanças, Silva (2011) comenta:

Os textos dos autores contemporâneos apresentam um cuidado especial com a uniformização ortográfica, com o primor das rimas, com a beleza rítmica e com a preciosidade sonora. É bom lembrar que a escolaridade burilou a inteligência dos nossos poetas, que transformaram as pepitas em jóias (SILVA, 2011, p. 40).

Constata-se que a literatura de cordel não sofreu uma descaracterização, mas uma renovação pertinente às mudanças que o mundo sofreu. Nas palavras de Haurélio (2012): “O cordel, paradoxalmente, se renova para continuar o mesmo”. Considerando que a literatura popular, de acordo com Proença (1977), faz essa interpretação do que o povo pensa, tornou-se necessário acompanhar tais modificações. Ao invés de rechaçar os avanços tecnológicos que conectaram o mundo, eles se tornaram aliados, tendo o cordel, assim, suas potencialidades catalisadas.

Atualmente, os autores de cordel utilizam o ambiente virtual para trocar experiências, divulgarem seus trabalhos e até vender publicações recém-editadas. Uma estratégia utilizada logo no alvorecer da literatura de folhetos que era dividir as narrativas em folhetos publicados por partes para prender a atenção dos leitores ainda é utilizada hoje. No entanto, os poetas publicam na internet um trecho do texto para instigar a curiosidade do leitor, motivando-o a comprar o folheto para saber o fim da história. A esse respeito, Haurélio (2012, p. 13) comenta: “Não era isso que fazia o cantador de feira, reunindo ao seu redor um grande público para, quase sempre, interromper a leitura – ou lida – um pouco antes do clímax da história?”. Dessa forma, pode-se verificar que essa “deixa” continua sendo utilizada, mas em um novo contexto.

É nesse ambiente contemporâneo que a obra *Um Cordel para São Benedito* se enquadra, uma narrativa composta com a métrica cordelística sobre um santo popular cujos feitos têm ocupado o imaginário do maranhense por décadas. Repleta de citações a renomados

autores, estudiosos e figuras públicas de relevância, a obra em questão é uma amálgama de causos e uma narrativa fiel sobre a figura de São Benedito, no estado do Maranhão. A seguir faz-se a fortuna crítica da autora, Dinacy Mendonça Corrêa e apresenta-se a obra em questão, abordando os aspectos temáticos e estruturais de cada capítulo da obra.

3. UM CORDEL UNIVERSITÁRIO

*Por sua simplicidade,
Existe quem o despreze;
Mas, por sua aceitação,
Tem sido alvo de tese;
Por seu vasto conteúdo,
Cartilha de catequese*

Carlos Alberto Fernandes

Este capítulo apresentará a obra *Um Cordel para São Benedito (2017)*, abordando os aspectos temáticos e estruturais de cada capítulo da obra, e destacando os grupos responsáveis pelas festas em homenagem a São Benedito. Também dedicará um espaço para a fortuna crítica da autora, Dinacy Corrêa Mendonça, cuja cooperação pedagógica e literária tem fortalecido o espaço intelectual do estado do Maranhão e do país. No entanto, antes de iniciarem-se as exposições sobre obra e autora, fazem-se necessários alguns apontamentos sobre espaço literário do qual o gênero da obra em análise faz parte, o da literatura popular, o que suscita algumas discussões pertinentes para a melhor compreensão do tema e da obra.

Desde que surgiu o interesse acadêmico pela literatura de cordel, houve dificuldade em conceituá-la, caracterizá-la e classificá-la, como visto anteriormente. Dependendo da perspectiva analítica aplicada, os resultados encontrados poderiam ser diferentes. Essas questões estariam na periferia da produção cordelística, podendo ser consideradas como tensões externas. Já no interior, núcleos criativos da literatura popular incitam discussões sobre quem pode produzir a genuína literatura de cordel, desenvolvendo tensões internas.

Primeiramente, tratar-se-á das tensões externas, que envolvem aos estudiosos da literatura popular, definida pelo Dicionário Brasileiro de Literatura de Cordel (2013) como o elemento mais fiel de uma identidade cultural, pois incorpora quase a totalidade das diversas manifestações do “fazer popular”, expressando como vive, pensa, sente e age um determinado povo, além de manifestar a filosofia de quem a produz, bem como as crenças, costumes, técnicas e sua ciência. No entanto, por mais poética que a definição pareça, o terreno conceitual dos termos “popular” e “povo” está repleto de tensões. Na perspectiva científica, isso se dá por causa das hesitações e contaminações que laceram esses vocábulos, e parte do dano advém das operações ideológicas que regem a economia e a política ocidental, como aponta Matos (1999), desde quando se iniciaram os estudos para estabelecer esses conceitos e registrar essas manifestações.

O interesse culto por essa “literatura do povo” ganha corpo no período pré-romântico, na segunda metade do século XVIII (MATOS, 1999). O período histórico era enérgico, influenciado pelo Capitalismo e pelas ideias iluministas, cooperando para o enfraquecimento dos costumes das comunidades camponesas. Assim surgiu, em contrapartida, o conceito de “literatura do povo”, buscando manter viva a criação literária anônima e oral. Na segunda metade desse mesmo século, o movimento romântico, que emergiu no cenário cultural germânico, opondo-se aos ideais do Classicismo com sua rigidez formal e predomínio da razão, denunciou os avanços advindos das mudanças socioeconômicas no continente europeu, sobretudo, cujas repercussões soterravam as tradições do mundo rural (MELO, 2019).

Citando a perspectiva do escritor, teólogo e filósofo alemão Johann Gottfried von Herder, cujas ideias impulsionaram o movimento pré-romântico na Alemanha, Melo (2019, p. 69) afirma que “a língua possui a propriedade de amalgamar a sociedade ao tornar possível a transmissão da cultura entre gerações e, assim, conferir unidade a uma nação”. Foi Herder quem estabeleceu a distinção entre a “poesia da natureza” (*Naturpoesie*) e a “poesia da arte” (*Kunstpoesie*), estando a primeira relacionada às manifestações espontâneas dos camponeses, e a segunda, às manifestações artísticas entendidas como cultas. Essa diferenciação determina que a “poesia da natureza” seria a verdadeira expressão das ideias, da cultura, e do “espírito do povo” (*Volksgeist*).

Portanto, a criação e a manifestação poéticas encontram naquilo que é popular o cerne do que se entende como poético, pois, como salienta Matos (1999, p. 14), a “entidade ‘popular’ também evoca, em algum ponto mais ‘íntimo’ da vida cultural, um movimento muitas vezes utópico e/ou nostálgico da arte e da literatura cultas, em direção às fontes, aos fins, ao fundo anímico da linguagem humana”. Compreende-se, dessa forma, que a *Naturpoesie* é a fonte da qual jorram o poético que é utilizado nas produções da *Kunstpoesie*. Matos reitera que é assim que a “demanda pelo popular se encontra com a demanda pela própria poesia, como linguagem reconvertida à sua secreta e original magia, capaz de religar as pontas entre natureza e cultura, corpo e alma, indivíduo e comunidade” (ibidem). Dessa maneira, torna-se imperativo que essas criações e manifestações populares sejam conhecidas, registradas e preservadas, pois para elas se volta a cultura letrada e, também, exerce papel fundamental na fundação da identidade de uma nação, abrindo um espaço para estudos etnográficos e antropológicos dessas “textualidades iletradas” (ibidem).

Têm-se a contribuição dos irmãos Grimm, participantes da segunda geração romântica alemã, cujo trabalho contava com procedimentos de coleta de narrativas, poemas cantos e canções populares, todos igualmente orais, e visavam registrar essas manifestações literárias

anônimas e impessoais. No ano de 1846, o termo *folk-lore* é introduzido pelo inglês W. Thoms, como sinônimo de “saber do povo” (MELO, 2019, p. 69), definindo a totalidade de “saberes, crenças e formas de expressão caras à constituição das nações ao evidenciar a singularidade dos povos” (ibidem). No continente europeu, a atividade de registrar esse *folk-lore* estava ligada a curiosos e amadores, como uma espécie de passatempo para a burguesia da época, como informa Matos (1999), estando solidamente constituída como objeto de estudo na segunda metade do século XVIII, sendo amplamente valorizada pelos intelectuais da época.

É na segunda metade do século XVIII, também, que os estudos folclóricos florescem no Brasil. Embora desde 1822 houvesse o desejo das elites intelectuais e suas instituições em formular diversas categorias identitárias para o projeto de construção do Estado Nacional, foi em 1870, momento histórico marcado por processos de transformações sócio-políticas, que os estudos folclóricos se desenvolveram. No entanto, a proposta de identificar elementos que caracterizassem uma identidade nacional se tornou cada vez mais complexa à medida que os estudos demonstravam a diversidade de povos, línguas, tradições e costumes que constituíram e sustentavam o jovem estado nacional.

Em decorrência disso, houve um distanciamento entre a produção literária brasileira e a portuguesa, porque o Romantismo brasileiro, visando valorizar a natureza e a figura do índio, bem como ressaltar a geografia, história e culturas nacional, na tentativa de construir um plano de fundo nacionalista às suas produções literárias, foi contra as ideias iluministas que regiam o pensamento da Metrópole. Dessa forma, a literatura passou a compor o debate sobre distintos projetos de Nação, pois “a literatura passa a ser pensada como um dos principais elementos a conferir a amálgama necessária a uma sociedade esgarçada pela colonização e pela escravidão” (MELO, 2019, p. 70). Com isso, intelectuais baseados em diferentes pressupostos teóricos passam a investigar as produções nacionais, buscando documentos que evidenciassem a presença do povo. É a partir desse momento que a imagem do índio é substituída pela figura do sertanejo e sua produção literária, sendo cada vez mais rara nos debates entre folcloristas do final do século.

Dentre os folcloristas que estiveram debruçados na transcrição das narrativas orais, pode-se destacar o sergipano Sílvio Romero (1851 – 1914), que acreditava que a poesia feita pelo povo revelava seu caráter. Dentre suas muitas atribuições profissionais e acadêmicas, Romero foi um dos primeiros grandes estudiosos da literatura dita “cultura”, bem como dos primeiros estudiosos, divulgadores e críticos da literatura popular. O autor tinha “uma coletânea respeitável de literatura oral, folclórica, popular, e uma série mais ou menos elaborada de

estudos sobre [literatura popular]” (MATOS, 1999, p. 21), decorrente da sua infância no engenho.

O conhecimento de histórias populares tornou-o uma das vozes mais promissoras e genuínas nas discussões sobre a literatura popular, fato que o destacou entre os demais estudiosos e críticos da época. Romero acreditava que tudo o que havia contribuído para tornar a nação brasileira única, deveria ser estudado; uma das questões por ele defendida era a consideração do traço mais marcante da sociedade brasileira, “sua composição multirracial” (MATOS, 1999, p. 25). A questão racial gerou tensões entre Romero e José de Alencar (1829 – 1887), que na obra “O nosso cancioneiro”, de 1874, afastou-se, assim, do indianismo, e buscando a figura do sertanejo e do sertão, pode concluir que a alma de uma nação era vivificada nas trovas populares. Romero considerou tanto os métodos quanto as conclusões feitas por Alencar equivocadas, argumentado que estavam baseadas em perspectivas frágeis e pouco abrangentes, pois não considerou as três raças que formaram a nação brasileira (MELO, 2019). Sua crítica também se estende aos estudos elaborados por Celso de Magalhães (1849 – 1879), Carlos von Koseritz (1830 – 1890), Couto de Magalhães (1837 – 1898), dentre outros.

As contribuições sobre literatura popular de Romero (1977) foram um dos pilares para os estudos posteriores da literatura de cordel na perspectiva folclórica, pois notaram aqueles que produziam, consumiam e cuja vida era tema dos versos cordelísticos: o sertanejo. Por volta do século XIX cresceu o número de registros das cantorias, atividades nas quais cantadores se desafiavam nas “pelejas”, que são definidas pelo Dicionário Brasileiro de Literatura de Cordel como:

modalidade de desafio entre dois cantadores, de improviso, ao som da viola ou impresso em folheto pelos poetas de composição ou bancada. Os cantadores procuram, em seus versos, diminuir as qualidades e aumentar os defeitos de seus parceiros. O final da *cantoria* é marcado pela vitória de um dos contentores, quando o perdedor “*enfia a viola no saco*”, reconhecendo a derrota pelo reconhecimento do talento de ambos (DICIONÁRIO, 2013, p. 105).

Eles também se desafiavam nas “glosas”, que consistem em “desenvolver um verso e incluir o tema (mote) apresentado pelo público ou pelo adversário durante o desafio” (MELO, 2019, p. 72). Os temas mais recorrentes nas glosas naquele momento eram “a descrição da vida no sertão, as narrativas da figura mítica do boi, as festas, a religiosidade, as sátiras, as biografias e as aventuras amorosas dos vaqueiros” (ibidem). Assim, logo por volta do fim do século XIX, aparecem as primeiras versões impressas das pelejas cantadas de improviso, que tinham se

tornado cada vez mais sofisticadas. Essas impressões se assemelhavam às dos folhetos de cordel europeus, cujos detalhes serão apresentados no próximo capítulo.

Expostas as tensões externas que rodeiam a literatura popular, na qual a literatura de cordel está circunscrita, agora cabem considerações sobre as tensões internas concernentes à literatura de folheto que surge no momento de ascendência do gênero poético pelo país. Com as grandes demandas de consumo do público, os jornais da época passam a publicar com frequência as produções cordelísticas em seus periódicos. Segundo Melo (2019), esse movimento foi fundamental para a formação de um público leitor da literatura de folheto no início do século XX. Tendo seu público leitor estabelecido, os cordelistas, nome atribuído ao poeta popular que publica sua poesia rimada em folhetos de cordel, de acordo com o Dicionário Brasileiro de Literatura de Cordel (2013), sentiram a necessidade de pensar suas produções. O acesso aos “prelos”, nome dado às máquinas impressoras utilizadas, possibilitaram a produção de mais folhetos de cordel.

As prósperas produções e vendagens de cordel geraram disputas entre cordelistas envolvendo o público leitor, e também acusações de plágio. Esse problema foi enfrentado por muitos autores de cordel cujas produções datam do início dos anos 1900. Para se esquivarem de tais atos de má-fé, cada autor estabeleceu estratégias para preservar e garantir a autoria dos seus trabalhos. O cordelista Leandro Gomes de Barros (GRILLO, 2015) oferece variados exemplos de como se desviar dessas investidas. Ele deixava avisos ou mensagens escritas nas terceiras e quartas capas de suas produções, os quais variavam entre: “Atenção, previno que todas as obras que não tiver meu nome não são de minha lavra”; ou “O autor procederá judicialmente contra quem reproduzir o presente folheto” (p. 50), ou ainda em letras garrafais: “O editor e proprietário reserva os direitos de reprodução de acordo com o artigo 649 do código civil”²⁴ (ibidem). Ele recorria ainda à técnica de deixar algumas histórias inacabadas, dando continuidade a elas em outros folhetos. Quando era necessário recorrer a esse artifício, ele gravava na capa dos seus folhetos se aquele título se tratava de uma “obra completa” ou se era a “conclusão”.

Ainda era utilizado como método por diversos cordelistas contemporâneos a Leandro Gomes de Barros uma espécie de impressão do seu retrato na capa do folheto para tornar sua imagem conhecida pelo seu público leitor, garantindo, assim, a autoria da obra. Outra estratégia comum nos folhetos de cordel era o uso de acrósticos, que, segundo o Dicionário Brasileiro de Literatura de Cordel (2013, p. 31) é “composição poética em que o conjunto de letras iniciais

²⁴A grafia original empregada pelo autor João Gomes de Barros em suas publicações é aqui mantida.

dos versos compõe verticalmente uma palavra, geralmente o nome do autor”. No entanto, mesmo assim, algumas obras conseguiam ser burladas, tendo o verso com o acróstico reescrito com as letras do autor que plagiou.

Outra tensão que se desenrola no interior do universo do cordel é sobre quem produz a genuína literatura de cordel. Por se tratar de um gênero poético cujas raízes nacionais perpassam o solo ressecado do sertão brasileiro, região onde o cordel encontrou as condições socioeconômicas ideais para se desenvolver, alguns cordelistas rechaçam a possibilidade de a arte cordelística ser executada por pessoas letradas, sendo consideradas meros pastiches, ou seja, imitações. Essa discussão ganhou força com o conceito tricotômico estabelecido pelo professor e pesquisador francês Raymond Cantel, cujos trabalhos sobre a literatura de folheto proporcionaram reconhecimento internacional para as produções cordelísticas feitas em solo brasileiro. Sinteticamente, Cantel define a literatura de cordel como poesia narrativa, popular, impressa, (apud MELO, 1994). Assim, uma demanda da produção de uma genuína composição cordelística seria a de que o poeta precisaria ser proveniente da comunidade para qual ele escreve.

Melo (1994) cita uma fala de Cantel, que comenta sobre a produção cordelística de alguns jovens no estado do Rio de Janeiro por volta da década de 1970. Produções essas que tinham as mesmas características tipográficas do cordel produzido na região nordeste do país, só que por um preço mais acessível, provavelmente pelas melhores condições de confecção, que barateavam os custos dos folhetos. Manuel Diégues Júnior (apud MELO, 1994) descreve esse fenômeno como “para-folclórico”, pois envolve poetas alfabetizados e “não-populares”, o que põe em xeque a naturalidade e autenticidade dos autores populares. Grillo (2015, p. 43 – 44) traça um perfil social dos autores de cordel, sendo eles, “quase sempre, homens de pouca instrução – muitos deles permaneceram pouco tempo frequentando salas de aula, outros sequer passaram por uma escola, aprendendo a ler e a escrever de maneira informal”. Com isso, compreende-se o motivo das ressalvas feitas pelos produtores e estudiosos mais tradicionais do cordel, os quais desejavam mantê-la nesses moldes.

Diante dessas condições, o quanto da literatura de cordel contemporânea poderia ser considerada genuína? Entende-se que tais questões advêm de poetas e estudiosos mais tradicionais, que possivelmente temiam a descentralização da produção cordelística que, de fato, já estava acontecendo enquanto esses debates aconteciam, devido ao êxodo de muitos nordestinos para regiões mais desenvolvidas do país, em busca de melhores condições de vida. É necessário também compreender que as condições socioeconômicas do Brasil têm avançado nas últimas décadas, o que proporcionou aos atuais produtores de cordel o acesso à educação.

Por essa razão, nota-se a grande quantidade de cordelistas alfabetizados produzindo e divulgando sua arte nos grandes centros urbanos, o que tem preservado a vitalidade do cordel.

O objetivo deste preâmbulo é o de compreender o caminho percorrido para literatura popular, nesse caso, a literatura de cordel, até tornar-se assunto para análises como a que será empreendida por este trabalho, e como a obra *Um Cordel para São Benedito* (2017) se encaixa nesse gênero poético, sendo um exemplo da produção urbana de cordel.

Dessa forma, os próximos tópicos serão dedicados à fortuna crítica da autora Dinacy Corrêa Mendonça, a fim de conhecer o caminho trilhado até a composição dos versos cordelísticos sobre São Benedito, bem como inteirar-se de suas demais produções literárias e acadêmicas. Abordar-se-á, também, a obra *Um Cordel para São Benedito* (2017), sua estrutura e temáticas, destacando as festas em homenagem a São Benedito e os grupos responsáveis por elas, a saber: os membros da Irmandade de São Benedito, promotores do festejo em homenagem ao Santo no estado do Maranhão, e os brincantes do tambor de crioula.

3.1. Dinacy Corrêa Mendonça: uma cordelista universitária

*Ao escreverem Cordel
Usando a sua linguagem,
Narraram a sua história,
Numa gostosa viagem,
Citando autores e obras,
Inigualável mostragem*

Carlos Alberto Fernandes

O estado do Maranhão é berço de grandes nomes da literatura nacional. Muitos são os romancistas, poetas, cronistas, ensaístas e intelectuais que elevaram o *status* da literatura do Brasil, chegando a ser estudados por todo o mundo. Cercada por essa opulenta cultura literária, nasce Dinacy Mendonça Corrêa, filha de João Evangelista Corrêa e Henriqueta Mendonça Corrêa. Seu talento para literatura foi revelado durante sua graduação em Letras na Universidade Federal do Maranhão (UFMA) ao participar com seus escritos de concursos literários fomentados pela universidade e outras entidades, tais como a Secretaria Estadual da Cultura (SECMA) e a Academia Maranhense de Letras (AML), dentre os quais saiu laureada.

Todavia, seu interesse pela escrita não era somente capitalizado, mas tinha em vista prestigiar a cultura maranhense, estudando o folclore e a literatura popular do estado do Maranhão. Ainda como discente da UFMA, ela esteve integrada ao Programa Bolsa de

Trabalho-Arte (MEC-DART-FUNART), no qual elaborou durante os três anos de sua participação os projetos como Presépios Natalinos, Lago Açu, Cidade Misteriosa: lendas e encantamentos. Sua carreira acadêmica ascendeu nos anos seguintes. Tornou-se Especialista em Metodologia do Ensino Superior (pela Universidade Estadual do Maranhão – UEMA), Mestre em Letras (Teoria Literária, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ), e Doutora em Letras (Ciência da Literatura, também pela UFRJ).

Como profissional, Dinacy Corrêa atuou como docente desde o interior do estado do Maranhão, no nível fundamental, continuando na capital São Luís, nos níveis médio e superior. No contexto acadêmico, ela dedicou-se ao tripé universitário: ensino, pesquisa e extensão; exercendo suas atividades acadêmicas e desenvolvendo projetos de grande relevância para a comunidade. Como docente, teve experiências em Literaturas Neolatinas (Gregas, Latina, Portuguesa, Brasileira, Maranhense, Africana de Língua Portuguesa, Infanto-Juvenil) e em Língua Portuguesa (Comunicação e Expressão, Leitura e Produção Textual). Em se tratando de pesquisa, atuou com o projeto Teares da Literatura Maranhense; já na extensão universitária, com o Projeto Leitura-Vox.

A autora Dinacy Corrêa também deu contribuições para colunas de jornais, revistas acadêmicas e em capítulos de livros. Dentre elas, pode-se destacar a coluna dominical “Estante Maranhense – apresentação de obras de autores da terra”, e a coluna semanal “Nossa coluna popular – abordagem de temas do gênero”, ambas do Jornal *O Pequeno*. Para a Revista Garrafa, da UFRJ, publicou diversos artigos como, por exemplo, *Uma Odisseia no centro histórico de São Luís* e *Poetisas maranhenses contemporâneas*. Sobre sua participação em capítulos livros publicados, cita-se *Do romance maranhense: primórdios, precursores, autores fundadores e Literatura em diálogo: memória, cultura e subjetividade*. Pode-se citar, no entanto, as seguintes obras como suas principais publicações: *O teatro na obra de Ferreira Gullar*, laureado no Concurso Autores Maranhenses de 1980, *Odyliada: uma lição de amor*, laureado no Concurso Autores Maranhenses de 1981, *Da literatura Maranhense: o romance do século XX*, tese do seu doutorado pela UFRJ reeditado, e *Um Cordel para São Benedito*, laureado no Concurso de Folclore do SECMA de 1980, sobre o qual falar-se-á a seguir.

3.2. São Benedito em versos cordelísticos

*É para São Benedito
Este modesto cordel
Em homenagem exclusiva
Ao Santo que está no Céu*

*Mas também é conferido
Com honras e com lauréis*

Dinacy Mendonça Corrêa

A obra *Um Cordel para São Benedito* (2017) pode ser considerada como uma das obras-primas da autora Dinacy Mendonça Corrêa, pois é o resultado do desafio de misturar o erudito e o popular no intento de contar a fama de um dos santos mais populares do estado do Maranhão, São Benedito. Publicado originalmente em 1980, já contando com três reedições, a segunda de 2007, em parceria com o Jornal *Pequeno*, e a terceira de 2017, em parceria com a Eduema. A cada nova reedição, seu texto recebia novos versos e estrofes, para atualizar e ampliar as perspectivas sobre como Benedito é celebrado pelo maranhense, apresentando as nuances do panorama que podem comprovar sua fama e relevância.

Composta majoritariamente por versos com sete sílabas poéticas e estrofes com sete versos também. No total, são 1.232 versos cordelísticos distribuídos em 176 estrofes. No entanto, a obra ainda é composta por citações de outras produções que enriquecem a narrativa de Dinacy Corrêa sobre São Benedito, mas que não seguem a métrica padrão da obra. Dividida em cinco capítulos principais, além de um prólogo e um epílogo, *Um Cordel para São Benedito* (2017) é uma obra extensa, que apresenta não somente informações pertinentes sobre a biografia do homem Benedito e seu processo de canonização, mas também sua relevância na cultura popular maranhense. Tais informações estão bem distribuídas e fundamentadas nos capítulos que compõe o cordel de Dinacy Corrêa, sobre os quais se falará a seguir.

I. Prólogo

*Neste trabalho provido
De tiradas metafóricas
Trazemos São Benedito –
Figura muito simbólica,
Que em nossa cultura é tido,
Até pelos eruditos,
Como assunto folclórico*

Dinacy Mendonça Corrêa

Apesar deste não ser propriamente um capítulo, faz-se necessário apontar sua existência e relevância para a obra. Por se tratar de um prólogo, ele condensa, em poucos versos, o que os próximos capítulos abordarão sobre São Benedito: “sua vida, suas festas, procissões,

lendas, tambor” (CORRÊA, 2017, p. 16). Os elementos utilizados pela autora para compor as estrofes desta porção da obra mostram a mescla que forma o estilo da sua escrita: acadêmico e popular. Embora esses dois termos possam parecer dissonantes, Dinacy Corrêa logra excelente resultado literário, por exemplo, não somente ao fazer menção a Luiz da Câmara Cascudo (1944), famoso folclorista brasileiro, e a Patativa do Assaré (1978), um dos vultos da literatura popular brasileira, mas, também, ao parafraseá-los aos moldes da métrica e linguagem concernentes ao cordel, demonstrando como cunhará as citações feitas no decorrer da obra:

Como diz Luiz da Câmara
O Folclore é uma ‘ciência
De aproximação humana’
No povo está sua essência
Do popular ele emana
Que a tradição o declama
Disto temos consciência

‘De conservar o folclore
Todos têm obrigação
Para que nunca descobre
A popular tradição’
Sobre o tema quem discorre
No compasso da viola
É um cantador do sertão²⁵

Observa-se, portanto, nessas estrofes o uso das aspas para demarcar a citação direta dos autores em questão, como é percebido em normas de trabalhos acadêmicos. Mesmo trazendo a fala de outros autores para integrar seus versos cordelísticos, a autora demonstra humildade ao apresentar sua obra para o leitor: “Numa síntese modesta” e “É tarefa de amador” (Ibidem, p. 16). Dessa forma, pode-se constatar que, mesmo utilizando-se de recursos acadêmicos para enriquecer sua escrita, Dinacy Corrêa diluiu as fontes teóricas consultadas em uma solução capaz de transformá-las em versos de cordel, chamada: criatividade popular.

II. São Benedito pretinho

*São Benedito ‘pretinho’
É Santo de estimação
Foi “escravo pobrezinho”
Mas de grande coração
Cantemos nestes versinhos*

²⁵ (Ibidem, p. 15).

*Com desvelo e com carinho
Sua glória no Maranhão*

Dinacy Mendonça Corrêa

Este capítulo é responsável pela apresentação do “santo pretinho na cultura maranhense”, como descreve o subtítulo da obra, e retoma o título do capítulo em questão. Seus versos e estrofes estão articulados de modo a apresentar o santo Benedito e sua abrangência para o leigo que não participa de atividades da igreja católica, como dito nos versos “Popular e agraciado/Na fé do povo cristão” (Ibidem, p. 17), e para aqueles que já o conhecem, mas não mensuram sua relevância no estado do Maranhão, como descrito nos versos “Benedito é festejado/No maranhense rincão/Todo o povo do Estado/Com amor e piedade/Devota-lhe gratidão” (Ibidem). Para ser mais específica, a autora menciona algumas localidades onde Benedito é celebrado, como: São Luís, Alcântara, São José de Ribamar, São Benedito do Rio Preto e Pedreiras, sendo patrono e padroeiro dessas últimas duas citadas, respectivamente.

Apontando a dualidade do Santo, o capítulo em questão caracteriza as duas faces de Benedito, reforçando suas qualidades, como descrita no verso “São Benedito, tão cândido” (Ibidem, p. 18); e retratando características não comuns a uma figura canonizada, como nos versos “É um ‘Santo astucioso’/Também ‘muito vingativo’/ ‘Não suporta desaforo’” (Ibidem, p. 19). Essa dupla compleição é um dos motivos pelos quais o santo é festejado na “Igreja e no Tambor”. Por “Igreja”, com I maiúsculo, faz-se referência ao grupo de pessoas que fazem parte das atividades ligadas à Igreja Católica, diretamente, cujos festejos acontecem nesse contexto eclesiástico; já por Tambor, grafado com T maiúsculo, faz-se referência aos brincantes do tambor de crioula, como escreve Dinacy Corrêa nos versos a seguir:

Acima de tudo isso
Tem uma bondade infinita
E um coração generoso

Tanto que é exaltado
Em permanente louvor
Pelo povo cultuado
Na Igreja ou no Tambor
Onde a coreira animada
Pungando, rodando a saia,
Dança com graça e vigor²⁶

²⁶(Ibidem).

As estrofes seguintes são dedicadas à apresentação e descrição dos elementos que compõe o tambor de crioula, assim como a transcrição de algumas toadas cantadas durante as reuniões dos brincantes, e o processo de reconhecimento do folguedo como Patrimônio Imaterial da Cultura Brasileira (cf. Dossiê 15). Essa, que é uma das mais multifacetadas e ricas manifestações culturais afro-brasileiras do estado do Maranhão, não possui uma data fixa para acontecer e, assim sendo, pode ocorrer a qualquer época do ano, normalmente durante o carnaval, São João, em apresentações turísticas (NOGUEIRA e FERRETTI, 2012) e em qualquer lugar, seja em terreiros ou locais abertos; Dinacy Corrêa escreve que “Até na porta da Igreja/Atualmente é dançado” (CORRÊA, 2017. p.27).

As apresentações, na sua maioria, são realizadas para a diversão de seus brincantes, no entanto, algumas podem ser associadas a manifestações religiosas e ritualísticas. Existem diversos grupos de brincantes do Tambor no Maranhão filiados a casas e terreiros, tendo pais e mães-de-santo como seus fundadores (NOGUEIRA E FERRETTI, 2012). Nesses locais, o Tambor é oferecido em homenagem às entidades que estimam a brincadeira (FERRETTI, 2010), dentre eles, São Benedito, considerado como padroeiro do Tambor (FERRETTI, 2014):

Dizem que São Benedito
Apreciava o Tambor
Daí, a ser o preferido
Dos Negros, o protetor
No Terecô, favorito
Jamais será esquecido
Do povo que o conclamou²⁷

Da mesma forma como não existe rigidez para ocorrência das rodas de Tambor, as suas apresentações não possuem forma fixa, consistindo em danças com movimentos livres e informais, sem coreografia ensaiada. Nas apresentações, geralmente as mulheres dançam e os homens tocam e cantam²⁸. As mulheres são denominadas coreiras, e os homens, coreiros ou tambozeiros. A idade dos participantes é variada, de crianças a idosos, e o número de pessoas que participam das rodas é indeterminado.

Sobre o proceder dos movimentos de dança das coreiras, Ferretti (2010, p. 175) descreve que “cada uma saúda os instrumentos e passa a rodopiar no centro da roda, depois, com uma punha ou umbigada, convida uma companheira para substituí-la”. Muitas das

²⁷(CORRÊA, 2017, p. 27).

²⁸ Em alguns locais, no entanto, existem alguns grupos nos quais os homens também dançam, como por exemplo, na Baixada Maranhense (NOGUEIRA e FERRETTI, 2012).

dançarinas preferem ficar descalças, vestem saias rodadas, feitas de tecido chita, e adornam-se com bijuterias (FERRETTI, 2010). Sobre isso, Dinacy Corrêa escreve:

Lá dentro da grande roda
 Uma... duas... dançadeiras
 As brincantes ficam em volta
 Bailando com ar fogueiro
 O tambor rufa e sacode
 A cachaça corre aos “grodes”
 Desce e sobe a mão ligeira²⁹

Como descrito nessa estrofe, enquanto as mulheres dançam, os homens são responsáveis pelas cantigas e toadas e percussão de tambores. O conjunto percussivo é chamado de *parelha* e é composto por três tambores de tamanhos diferentes, a saber: grande, meio e *crivador*³⁰. Lançando mão do seu conhecimento teórico, Dinacy Corrêa (2017) faz citação a dois nomes da literatura maranhense que endossam sua narrativa no tocante ao tambor de crioula. O primeiro a ser citado é Celso de Magalhães (1966), escritor maranhense e precursor nos estudos folclóricos brasileiros, cujo trecho da obra *Os Calhambolas* transcrito descreve os ritmos, movimentos e sensual intensidade com a qual os brincantes do Tambor pertencentes a um quilombo em Viana se divertem e festejam São Benedito:

A crioula se levanta
 Requebrando-se do chão
 Bate faceira com força
 Da chinela com o tacão
 Requebra os olhos escuros
 Arqueia o corpo bem feito
 Faz uma roda ligeira
 E com rosto satisfeito
 Vai puxar o escolhido
 Do seu peito e coração³¹

Embora a menção a Celso Magalhães corrobore para avolumar a compreensão sobre o tambor de crioula, ela não afeta a métrica cordelística da obra, porque os versos mantêm o padrão de sete sílabas poéticas. O mesmo não acontece com a citação a Trajano Galvão (CORRÊA, 2017), poeta e romancista maranhense, cujos versos possuem uma métrica diferente, com nove sílabas poéticas:

Nuranjan, em que cismas tão triste

²⁹(CORRÊA, 2017, p. 20).

³⁰ Esses nomes podem variar, dependendo da localidade (FERRETTI, 2010).

³¹ (CORRÊA, 2017, p. 21).

Ai, tão triste em que cismas assim?
 Os sorrisos da infância baniste,
 Por que os trocas por dores sem fim?
 Tua irmã, teus irmãos, teus parentes
 No terreiro lá folgavam contentes,
 Aos sons rudes do rude tambor:
 Tua falta os crioulos lamentam,
 Já que de novo os tambores aqueçam,
 Por ti brada o seu ledor clamor. (Nuranjan)³²

Nesse trecho citado, o tambor de crioula funciona como plano de fundo para os questionamentos do eu-lírico, Nuranjan, para sua amada, chamada de a Crioula. Nas estrofes seguintes, narrada agora pela Crioula, são descritos, de igual modo a Celso de Magalhães, os elementos do Tambor, com a citação da punção, palmas e o requebrado da dança. A terceira citação deste capítulo aborda a descrição de toadas registradas de grupos de tambor de crioula do estado do Maranhão na obra *Tambor de Crioula: ritual e espetáculo*, organizado pelo antropólogo brasileiro Sergio Ferretti, cuja primeira edição foi publicada em 1977:

E umas toadas bonitas
 Do povo vam'escutar?
 D'aqui colhidas ao vivo
 (Podemos juntos cantar)
 E estão insertas num livro
 Por um grupo produzido
 Por estas bandas de cá³³

Nota-se que a autora informa que as toadas que serão transcritas nos versos posteriores foram coletadas por um grupo de pesquisadores no estado. Observa-se, ainda, que os versos transcritos fogem da métrica cordelística utilizado por ela em grande parte da obra. Possivelmente, essa quebra foi proposital, para apresentar a integralidade das canções entoadas nas rodas de Tambor e existem dois indícios que podem provar essa hipótese. O primeiro está nos dois primeiros versos da estrofe supracitada: “E uma toadas bonitas/ Do povo vam'escutar?”. Aqui, Dinacy Corrêa (2017) faz um convite ao leitor para “ouvir” as toadas cantadas; o segundo está no fato de as toadas se encontrarem após uma exposição dos elementos que compõem esse folguedo, concluindo a apresentação com os cânticos que não poderiam ter sua estrutura alterada para cumprir os pré-requisitos do verso de cordel, como feito anteriormente, em algumas das citações apontadas, pois isso descaracterizaria as canções:

³² (CORRÊA, 2017, p. 22)

³³ (Ibidem, p. 24).

Meu São Binidito³⁴
 Eu sou seu iscravo
 S'eu Morrê a seus pés
 Eu sei que me salvo

Meu São Binidito
 Seu devoto já chegô
 Quem quisé falá comigo
 Vá a uma festa de tambô³⁵

Embora não haja datas que apontem a criação desse folguedo, convencionou-se que ele fora instituído por afrodescendentes, apresentando semelhanças com o samba de roda da Bahia, o jongo do Sudeste e o batuque paulista (FERRETTI, 2014). Os estudos da Missão de Pesquisas Folclóricas encabeçados por Mário de Andrade, que datam de 1938, foram de grande importância para a documentação dessa manifestação cultural. No entanto, e além de pequenos artigos acerca do tema, constituíram-se como os únicos registros sobre o Tambor. Mas, por volta da década de 1970, o folclorista Domingo Vieira Filho fomentou pesquisas e coleta de materiais para o que se tornaria o Centro de Cultura Popular Domingos Viera Filho³⁶ (FERRETTI, 2010).

Tais estudos cooperaram para a valorização do tambor de crioula, visto que os registros feitos contribuíram para divulgação desse folguedo que era “apenas tolerado pelas classes dominantes” no fim do século XIX e início do século XX, de acordo com Ferretti (2010, p. 175), assim como outras manifestações culturais realizadas por negros. Dinacy Corrêa (2017) escreve o seguinte sobre o assunto:

Tambor de Crioula, enfim,
 Hoje merece respeito
 Ninguém mais o discrimina
 Nem mesmo o ‘Senhor prefeito’
 Hoje em dia, já domina
 Ao turista ele fascina
 Ninguém bora defeito
 [...]
 Ora, a Cultura Africana
 Já foi marginalizada
 Nos idos tempos do antanho
 Da ‘Comuna’ desprezada
 Censurada de profana

³⁴Aqui foram transcritos os versos com a grafia que representa a oralidade dos coreiros do tambor de crioula, de acordo como está na obra Um cordel para São Benedito.

³⁵(CORRÊA, 2017, p. 25).

³⁶ O Centro foi implantado pelo Estado do Maranhão em 1982, um ano após a sua morte, e recebeu seu em homenagem a Domingos Vieira Filho, que foi um dos fundadores e presidente por muitos anos da Fundação Cultural do Maranhão, que deu origem ao Centro de Cultura Popular (FERRETTI, 2014).

De pagã, coisa mundana
Do social expurgada³⁷

Dessa forma, o tambor de crioula, que era assunto apenas para as colunas policiais do século passado, passou a ser considerado como um dos patrimônios imateriais do Maranhão. Como descrito nos versos supracitados, a censura outrora feita pela sociedade ao Tambor possivelmente estava associada à preponderância de ideais baseadas na fé católico-romana, que era considerada como uma das religiões com mais adeptos no Brasil, cujos ensinamentos condenam práticas libertinas que, obtusamente, são relacionados ao tambor de crioula. Ferretti (2010) comenta que, segundo alguns autores, o Tambor era tido como dança sensual que estimulava o aumento no número de escravos.

Felizmente, graças ao empenho da UNESCO, que desde a década de 1970 tem valorizado as formas de patrimônio denominadas imateriais, manifestações culturais como o tambor de crioula passaram a receber reconhecimento público oficial. No início do novo milênio, com a criação do IPHAN, o Brasil se alinhou à visão da UNESCO em salvaguardar não somente o patrimônio material, feito de pedra e cal, mas também o patrimônio intangível, imaterial, que era igualmente representativo na cultura de um povo. Dessa forma, no ano de 2007, o tambor de crioula foi oficialmente reconhecido como patrimônio da cultura imaterial afro-brasileira (FERRETTI, 2014), assim descrito por Dinacy Corrêa:

O dia – 20 de julho
O ano – 2007
Honroso mérito. OR-GU-LHO!! –
De uma cultura inconstante,
A colher nobre tributo.
Rompeu-se mesmo o casulo...
TAMBOR DE CRIOULA É DEZ!!

Patrimôn’Imaterial
Da Cultura do Brasil
Cujo ministro legal
O cantor Gilberto Gil
Em presença pessoal
Fez valer o edital
(E o foguetório explodiu!)

Justo mérito – real
A notícia alvissareira:
Patrimônio Imaterial
Da Cultura Brasileira
Rendeu grande festival

³⁷ (CORRÊA, 2017, p. 27 – 28).

Numa alegria geral
A rufar a noite inteira³⁸

Os versos descrevem o momento histórico no qual o tambor de crioula foi tombado. Informações como a data que o Tambor foi reconhecido como Patrimônio Imaterial da Humanidade, dia vinte de julho de dois mil e sete, e até mesmo a presença do cantor Gilberto Gil, o então ministro da cultura, que oficializou essa conquista para essa manifestação cultural. Por consequência, os grupos que promovem as rodas de Tambor passaram a receber incentivos fiscais para financiarem seus espetáculos. Intensificou-se, também, a sua divulgação em peças publicitárias, a fim de estimular o turismo. Tais ações têm atraído turistas de outros estados e até países, que têm interesse de apreciar essa expressão de arte popular. Por outro lado, a maior exposição do folguedo atrai o interesse de pessoas de diversas idades e camadas sociais. Nas últimas décadas do século passado, segundo Ferretti (2010, 2014), as coreiras eram majoritariamente idosas, atualmente, pode-se encontrar crianças participando das rodas. Nota-se, também, a participação de pessoas que não são afrodescendentes.

Por fim, observa-se que o presente capítulo da obra de Dinacy Corrêa, além de fazer menção ao tambor de crioula, que aqui foi brevemente apresentado, também faz menção às festividades realizadas pela Igreja, termo utilizado pela autora para se referir à Igreja Católica. No entanto, não é citado como ocorrem essas festas em homenagem a São Benedito, e nem do que se tratam. Por essa razão, os pormenores da comemoração realizada pelos devotos de São Benedito envolvidos diretamente com as atividades da Igreja Católica não foram apontados. Adianta-se que tais apontamentos serão contemplados nos tópicos seguintes.

III. Biografia do Santo

*Agora que já sabemos
Da força que tem o Santo
(De assunto, então, mudemos
No tema continuando)
Sua gênese evoquemos
Nossa atenção concentremos
Em sua vida (por enquanto)*

Dinacy Mendonça Corrêa

³⁸ (CORRÊA, 2017, p. 29 – 30).

Na obra *Um Cordel para São Benedito* (2017), após a contextualização sobre São Benedito no tocante à sua relevância no estado do Maranhão e a breve abordagem sobre as celebrações em seu tributo, focando nas rodas de tambor de crioula, a princípio, a narrativa cordelística de Dinacy Corrêa segue seu fluxo poético no intento de contar a biografia dessa personagem tão benquista. A parca literatura sobre a vida de Benedito como homem permite-nos conhecer breves detalhes sobre sua origem, família e feitos miraculosos que despertaram atenção de seus contemporâneos e que, após a sua morte, preservaram a lembrança desse homem santo cujas obras o elevaram à figura canonizada.

Considerando que não existem documentos históricos que contam detalhes sobre a vida de Benedito, o que se sabe sobre sua biografia é encontrado em livros escritos, na sua maioria, por padres, e em páginas da internet dedicadas a assuntos religiosos, que são alimentadas por membros de instituições religiosas. Em ambos os casos, esses registros são compostos por histórias que são passadas de geração em geração no ambiente eclesiástico. Quando o Santo católico é tema de algum trabalho de cunho científico, o aspecto biográfico não é contemplado em sua amplitude, muito provavelmente pelo pouco aproveitamento para alcançar os objetivos propostos pelos estudos em questão. Existem, portanto, inúmeras versões sobre o mito de São Benedito, como descrito nos versos a seguir:

Uns dizem que Benedito
Foi um escravo africano
Como tal muito sofrido
Outros dizem que nem tanto
Assim como já foi dito:-
Para muitos entendidos
Ele nasceu em Catana

Corre ainda que ele era
Filho de mãe africana
Que para a Itália viera,
Casara com italiano.
E eis... mestiço nascera
Na lavoura convivera
Sempre mais e mais humano

Sua biografia escrita
Por Dom Francisco de Paula
Diz que era mouro de origem;
Siciliano e era alto,
Moreno. Devia ter sido
Tostado, pois era filho
De escravos da Itália

Outras versões ainda falam

Que teve ascendência etíope...
 Foi mouro, capturado
 Pelo traficante ítalo –
 Como era praxe na Itália:
 Pegar o nativo d’África
 E condená-lo ao exílio.³⁹

Nota-se que as descrições dos versos cordelísticos sobre algumas versões conhecidas da biografia de São Benedito são conflituosas. Enquanto para alguns, ele foi escravo nascido no continente africano, sendo submetido às intempéries indelévels da escravidão, para outros ele não foi vítima direta do regime escravocrata, tendo nascido em Catana, na Itália. Outros acreditam que Benedito era mestiço, filho de mãe africana que se mudou para Itália, casando-se com um morador local. Dinacy Corrêa cita ainda o relato escrito por Dom Francisco de Paula, indicando que o homem Benedito era mouro de origem, nascido na Sicília, na região da Itália, sendo filho de dois escravos. Há ainda quem acredite que Benedito tinha ascendência etíope, sofrendo a desventura de ser capturado e exilado na Itália.

Não obstante, alguns elementos em comum nessas versões sobre a origem de Benedito podem ser encontrados na narração mais aceita sobre sua vida, como por exemplo, a região da Itália. A maioria das narrativas biográficas sobre Benedito afirma que ele nasceu em solo italiano, por volta de 1526, sendo o primogênito de quatro irmãos. Filho de Cristóvão Manasseri e Diana Larcán, ele fora criado sob os preceitos da fé cristã. Dinacy Corrêa descreve alguns desses detalhes nos versos a seguir:

Pai: Cristóvão Manasseri
 Mãe: Diana Larcán
 Ele, cristão mui sincero
 Ela, ardorosa cristã...
 Luzentes astros da Fé
 Da cuja luz benemérita
 “Ditinho” hauria a lição⁴⁰

Por volta dos seus vinte e um anos de idade, ele entendeu sua vocação: servir os pobres. Assim, ele se torna “eremita caminheiro”, como descreve Corrêa (2017, p. 37), ajudando as pessoas de maneira autônoma. As narrativas populares afirmam que “a convite de um monge” (Ibidem, p. 34) chamado frei Jerônimo, Benedito se junta a um grupo de eremitas que levava uma vida de extremo desprendimento das coisas materiais, alimentando-se de doações e de ervas cultivadas por eles mesmos, e vestindo-se com roupas feitas de panos grosseiros:

³⁹ (CORRÊA, 2017, p. 32 – 33).

⁴⁰(Ibidem, p. 33).

Pelas estradas desertas
 Peregrinava descalço
 E dormia a céu aberto
 Pelas ruas, nas calçadas
 Tendo por único afeto
 A graça do Pai Eterno
 O Deus que tanto adorava⁴¹

Aos trinta e oito anos de idade, o homem Benedito “recebido num convento” (Ibidem, p. 34), após ser liberado pelo Papa Pio IV do rigor do 4º voto, o da vida quaresmal, quem ordenou que ele pudesse se afiliar a qualquer convento franciscano regular. Nessa nova etapa de sua história, Benedito “veio a se tornar um frade” (Ibidem), intensificando suas “obras de caridade” (Ibidem). Por ser analfabeto, ele se dedicou ao trabalho manual na cozinha do convento, sendo esse local um “canto” de muitos milagres, como descrito por Dinacy Corrêa:

Muito hábil na cozinha
 O milagre se repetia
 Dos ‘cinco pães, dois peixinhos’
 Multiplicando a iguaria
 Que, tantas vezes, ‘pouquinha’
 Do abençoado ‘cantinho’
 A todos abastecia⁴²

Por inúmeros milagres relacionados à comida que aconteciam na cozinha do convento, Benedito é considerado como o padroeiro dos cozinheiros, sendo normalmente encontrado um quadro ou imagem sua na cozinha de seus devotos. Igualmente, Benedito também fora conhecido como caloroso intercessor, devolvendo “a cura, a saúde física/Alegria e paz de espírito” (Ibidem) àqueles que lhe procuravam em busca de ajuda. Sua fama no convento foi tanta que “chegou a Superior/Dos franciscanos” (Ibidem), graças aos seus serviços à comunidade e aos necessitados.

Após uma vida de muito serviço às pessoas e devoção a Deus, o religioso Benedito faleceu em 1589. Sua partida contristou seus seguidores contemporâneos, que mantiveram viva sua memória e seus feitos miraculosos. Assim, um pouco mais de dois séculos depois, em 1807, Benedito foi canonizado pelo Papa Pio VII, eternizando, dessa forma, a vida desse taumaturgo cuja devoção e fé em Deus servem de exemplo para tantos devotos:

Após seu falecimento
 Portugal fez transmitir
 Seu sublime testamento
 Virtudes a instruir

⁴¹ (Ibidem, p. 34).

⁴²(Ibidem, p. 35).

Emérito ensinamento
 Aos seus filhos alimento
 Chuva de bênção a cair⁴³

O culto a São Benedito é trazido ao Brasil pelos colonizadores portugueses, iniciando-se antes mesmo da sua canonização. De acordo com Araújo-Mello (2012), o crescente fluxo de negros escravizados trazidos para o Brasil, os quais se viram coagidos por uma religião entendida como absoluta, justifica a adoção de Benedito como padroeiro tanto para efeitos de proteção pelo seu “irmão de epiderme” quanto para ocultar o culto aos orixás. Por consequência, a figura de São Benedito ganhou novos contornos no imaginário do brasileiro, sendo praticamente naturalizado como um latino-americano:

No sonho brasileiro
 Benedito é do Brasil
 Não teve outro terreiro
 Outra pátria ele não viu
 Não foi nenhum forasteiro
 Este Santo aventureiro
 Foi aqui que ele surgiu

Aqui ele “foi escravo”
 Aqui “dançou o Tambor”
 Aqui este Santo Bravo
 “Teve patrão e feitor”
 Aqui chegou a ser salvo
 Aqui “levou chibatadas”
 Do “coronel seu senhor⁴⁴

Possivelmente essa descrição esteja ligada ao imaginário dos brincantes do tambor de crioula, cuja identificação com São Benedito perpassa questões raciais e históricas ligadas aos terrores do período escravocrata no Brasil. Por essa razão, nota-se que a recriação do mito dessa personagem importada seja uma tentativa de salvaguardar a tradição desses indivíduos que foram trazidos involuntariamente para o trabalho escravo em outro continente. Dessa forma, chama-se atenção para as evidentes divergências nas motivações que levam brincantes do Tambor e devotos ligados às atividades da Igreja Católica a celebrarem Benedito. Ressalta-se que até o presente momento foram destacados apenas o tambor de crioula e seus elementos, que estão intimamente ligados à cultura afro-brasileira. Os próximos dois tópicos serão dedicados a apresentar a festa em homenagem a São Benedito em São Luís, que começa na Capela do

⁴³(Ibidem, p. 36).

⁴⁴(CORRÊA, 2017, p. 37).

Rosário e culmina na tradicional procissão pelas principais ruas do Centro da capital maranhense.

IV. A Festa do Santo na Capela do Rosário dos Pretinhos em São Luís – MA.

*Fica na rua do Egito
A Capela do Rosário
Dos Pretinhos (ex-cativos)
Autores do novenário
Tributo a São Benedito
Festejo dos mais bonitos
Que já se faz centenário*

Dinacy Mendonça Corrêa

Esse capítulo da obra de Dinacy Corrêa narra o tradicional festejo em homenagem a São Benedito que, em São Luís, acontece no mês de agosto, tendo duração de nove dias. Promovido pela Irmandade de São Benedito, que será abordada no tópico posterior, tem início na Capela do Rosário dos Pretinhos, na Rua do Egito, centro histórico da capital do Maranhão, sendo o segundo templo religioso da Igreja Católica mais antigo da cidade. Os participantes são os devotos do Santo, que aproveitam esse momento para pagarem suas promessas em profunda gratidão pelas bênçãos recebidas.

Repleta de elementos característicos, a festividade em homenagem a São Benedito, promovida pela Irmandade, destaca-se pelo seu primor e organização. Os versos cordelísticos de Dinacy Corrêa fazem uma descrição fotográfica de como é composto o ambiente da festividade: a capela é ornamentada com flores multicoloridas, da mesma forma o andor onde o santo será carregado; e o largo em frente em frente à capela é enfeitado com bandeirolas e balões. No dia da procissão, há missa pela manhã na capela, pela tarde, missa campal no largo à sua frente, e, logo após, a procissão. Alguns dos participantes do festejo, durante a procissão, especificamente os homens adultos, vestem-se solenemente à imagem de São Benedito; as crianças também têm sua participação, algumas meninas vestidas como Santa Teresa, os meninos como São Francisco ou como anjos.

Todo o percurso da procissão é preenchido com o som de orquestra que acompanha o canto dos hinos, ladainhas e preces dos devotos. O caminho trilhado pelos devotos na procissão em homenagem a Benedito na cidade de São Luís é descrito na obra: inicia-se na capela do Rosário, passa pela Rua João Lisboa, pelo Largo do Carmo e segue pela Rua Grande, o centro

do comércio ludovicense, cruza a Rua do Passeio, chegando à Praça do Panteão, em frente à biblioteca Benedito Leite. Seguindo com o longo percurso pelo centro histórico da cidade, passa pela Rua Rio Branco, entra na Rua dos Afogados e pela Sete de Setembro, Rua Nina Rodrigues, Rua do Egito e, por fim, retorna para a capela do Rosário:

Completou-se o itinerário
 Desta magna procissão
 Abrangente e tributária
 A maior do Maranhão
 A reunir partidários
 Num calor humanitário
 A aquecer corações⁴⁵

Pela sua magnitude, o evento atrai a atenção dos moradores locais, bem como os transeuntes que se deparam com tamanha comoção e beleza que compõe a procissão. Toda a solenidade é registrada por “fotos, vídeos, num alcance/Para além do Maranhão” (CORRÊA, 2017, p. 42), o que ajuda na sua divulgação. Além do mais, por passar pelas principais ruas do centro histórico ludovicense, local de grande movimentação de carros e pedestres, e intenso fluxo comercial, é necessário que haja uma organização prévia do tradicional percurso percorrido pelos devotos. Para tal, fazem-se requisições junto à prefeitura municipal para que haja bloqueios parciais de parte das avenidas e ruas, e o auxílio do poder público para a segurança dos participantes da procissão. Tudo isso é solicitado pela Irmandade de São Benedito, promotora do festejo em homenagem ao santo.

V. A Irmandade de São Benedito promotora do festejo em São Luís do Maranhão

*A Irmandade de São
 Benedito em São Luís
 Fraterna Congregação
 É a entidade matriz
 Que promove até então
 Reunida entre irmãos
 A festa em sua matriz*

Dinacy Mendonça Corrêa

Responsável pela organização do festejo em homenagem a São Benedito na cidade de São Luís, a Irmandade de São Benedito é a entidade local que se ocupa dos pormenores da

⁴⁵(CORRÊA, 2017, p. 44 – 45).

festividade. Vale ressaltar que onde é fixado o culto a São Benedito existe uma célula da Irmandade, que promove suas festividades à sua maneira.

No Rio de Janeiro, antiga capital do país, quem promove as festividades para São Benedito é a Imperial Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, entidade organizada a partir da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, "Igreja dos Escravos", uma igreja colonial (IRMANDADE, 2023).

Todavia, trabalhando ao longo das décadas, os grupos permanecem com o intuito de reunir devotos e seguidores de São Benedito, a fim de manter a memória do Santo viva no cerne da comunidade, que vem sofrendo o desgaste do tempo. É possível observar nas estrofes iniciais desse capítulo da obra o apontamento da magnitude das festas promovidas pela Irmandade:

Dos antigos fundadores
Desta antiga confraria
Que logo nos seus albores
Adeptos já reunia
Devotos e seguidores
Em números superiores
Aos que reúne hoje em dia⁴⁶

Outra informação descrita pela autora sobre a Irmandade é que nem sempre ela teve um local próprio para o culto a São Benedito. Embora atualmente esteja concentrada na capela do Rosário, local de onde também parte e encerra a procissão, a Irmandade organizou por muitos anos o festejo a Benedito no Largo de Santo Antônio, na cidade de São Luís, onde uma enorme multidão de devotos se reunia, partindo da igreja de Santo Antônio. Todavia, o então arcebispo da igreja reprovava o evento, pois temia que seus seminaristas fossem distraídos e até mesmo seduzidos pela dinâmica do evento que acontecia do lado de fora do templo:

Estes fogos de artifício
Estes balões flutuando
Este tremendo bulício
Estas músicas troando
Tudo isso induz ao vício
Não traz nenhum benefício
Ao inferno vai chamando⁴⁷

Sem ideia do que fazer, ele pediu socorro a Nossa Senhora para achar uma solução que os livrassem daquele mal que, aos seus olhos, era iminente. Depois de noites sem dormir, ele teve uma ideia que creditou aos céus: sugeriria a mudança do local de culto a São Benedito da

⁴⁶(CORRÊA, 2017, p. 46).

⁴⁷(CORRÊA, 2017, p. 49).

capela de Santo Antônio para a capela do Rosário. A sugestão foi acatada com celeridade pelos devotos, mas a capela para a qual eles estavam indo encontrava-se em ruínas. Diante disso, a Irmandade de São Benedito assumiu a responsabilidade pelos reparos do local. Por fim, assim que o local estava pronto, a imagem do Santo foi transferida para sua nova residência:

Só então solenemente
Faz da imagem a transferência
E até hoje é permanente
No local e na incumbência
Perpetuando a semente
Que herdou da antiga gente
Com zelo, amor, persistência⁴⁸

Satisfeitos com o novo local para seus cultos, os devotos sentiram-se emancipados, podendo exercer sua fé livremente no novo templo. As festividades promovidas por eles têm sua renda revertida para a manutenção do novo lar de Benedito. Os fiéis também recolhem suprimentos para doarem aos mais necessitados, a exemplo das ações caridosas do seu ídolo. Além disso, mesmo que a festa não seja mais tão volumosa quanto antes, quando acontecia no Largo de Santo Antônio, a Irmandade se mantém fiel ao seu propósito de manter a memória de Benedito viva, perpetuando seus feitos e sua sabedoria.

Não obstante, a autora descreve em seus versos cordelísticos uma possível punição de São Benedito contra o arcebispo e seus discípulos, que intentaram contra os seguidores do Santo, promovendo a mudança deles para outro local. Conta a lenda que, assim que os devotos de Benedito saíram do templo de Santo Antônio, o local quase ruiu, seus sinos ficaram rachados, o que causou o fechamento do seminário e evasão dos padres e estudantes. Embora essa seja apenas uma explicação supersticiosa para o que de fato aconteceu à igreja de Santo Antônio, sabe-se a relevância que lendas dessa natureza têm nas comunidades. Por se tratar de uma figura tão abrangente e popular, Benedito não poderia ficar de fora das narrativas orais que são passadas de geração em geração. Falar-se-á a seguir de algumas das quais ele é a personagem principal, que são descritas na obra *Um Cordel para São Benedito* (2017).

VI. São Benedito nas lendas maranhenses

*Aqui na capital corre
Narrativa interessante
Com o tempo transcorre
Continua fascinante*

⁴⁸ (CORRÊA, 2017, p. 51).

Dinacy Mendonça Corrêa

Presente não somente nas rodas de tambor de crioula e no festejo anual em sua homenagem, São Benedito também faz parte da tradição cultural oral do estado do Maranhão. Sendo personagem principal das lendas que são passadas de geração em geração, ele povoa o imaginário da população. Nesse sentido, é disso que o presente capítulo trata, das lendas nas quais essa figura tão popular se faz presente. Na primeira descrita em versos cordelísticos, Benedito é retratado como um escravo:

Há uma lenda que diz
Que Benedito, em escravo,
Era contente e feliz
Um coração sem agravo
Alma branca feito giz
Da vida ele nada quis
Com pouco se contentava⁴⁹

Tendo a versão da biografia na qual afirma ter sido ele um escravo como base, essa lenda estabelece uma imagem positiva de Benedito, pintando-lhe como um indivíduo contente e feliz, apesar de sua condição como cativo, prestando serviços forçados na cozinha do seu senhor. A narrativa descreve uma situação entre Benedito e seu patrão, tendo este inveja do seu servo, porque, apesar da parca alimentação, o negro tinha uma aparência saudável. Movido pelo sentimento, ele obrigou Benedito a se alimentar somente do caldo dos alimentos destinados aos servos. No entanto, conformado, Benedito não protestou, mas logo foi iluminado com uma ideia: cozinhar a comida até amolecer completamente, tornando-se um caldo grosso e nutritivo.

Dias depois do início da punição ao seu servo, o patrão notou que Benedito continuava saudável, o que lhe causou tristeza. Por isso, ele mudou a estratégia: a partir de então, Benedito se alimentaria apenas de carne. Sem pestanejar, o escravo obedeceu às ordens do seu chefe, e passou a se alimentar da carne que sobrava. No entanto, agora ele não cozinhava tanto os alimentos, a fim de que eles não derretessem e formassem o mesmo caldo grosso e nutritivo. Assim, Benedito continuou crescendo saudável, quanto ao seu senhor, movido pela inveja, definhava.

Outra lenda a qual se utiliza de Benedito como escravo diz que ele costumava doar as sobras da comida do seu patrão aos necessitados, pois tinha um bom coração. Todavia, a atitude era reprovada pelo seu senhor, que o censurava veementemente. Por essa razão, Benedito

⁴⁹(CORRÊA, 2017, p. 55).

costumava esconder a comida que seria destinada aos famintos embaixo de sua bata. Certo dia, desconfiado de que Benedito continuava levando comida para os pobres, o patrão o abordou enquanto Benedito saía:

Certa vez o caridoso
Foi tomado de surpresa.
O patrão, mui curioso,
Desconfiou da empresa
E em tom sentencioso
Perguntou ao generoso
O que era com certeza⁵⁰

Benedito omite a verdade, dizendo que ele estava carregando flores. Sem acreditar, seu patrão pede para ver o que ele levava. Ao levantar o manto, um verdadeiro milagre aconteceu: havia cravos e rosas no lugar da comida. Esse é tido como o primeiro milagre operado por Deus através de Benedito. Sua afeição e cuidado com os mais necessitados, mesmo em estado de pobreza e carência, são as características mais marcantes de sua personalidade, sendo até hoje lembrada e louvada por seus devotos.

Mais uma história fantástica com a participação de Benedito, agora em sua *persona* divina, é a Lenda de Itapecuru, cidade localizada no interior do estado do Maranhão, a 108 km de distância da capital São Luís. A narrativa relata a história de um homem cuja filha estava adoentada. Ao saber da fama do Santo, foi a ele procurar, em busca de um milagre para sua criança. O pai clamou, implorou aos pés do Santo por uma resposta àquela situação de saúde, que para os médicos já não tinha solução. Movido por bondade, São Benedito veio com intervenção divina:

O Santo se condeou
Daquele penar sincero
E logo, logo, atendeu
Àquele rogo paterno
A doente socorreu
A moléstia não venceu
Estava salva a donzela⁵¹

Satisfeito com a cura de sua filha, o pai dispôs-se, voluntariamente, a dar uma capa brilhosa e bordada de rosas, em referência ao milagre no qual Benedito, inquirido pelo seu patrão a mostrar o que carregava de baixo da capa, apareceram flores ao invés dos pães que ele carregava para alimentar os pobres. Entretanto, com os passar dos dias, tendo sua filha curada

⁵⁰ (CORRÊA, 2017, p. 59 – 60).

⁵¹(CORRÊA, 2017, p. 61).

e reestabelecida, o homem esqueceu-se de sua promessa e, com escárnio, disse: “Nada a esse preto vou dar!” (CORRÊA, 2017, p. 72). Devido à sua ingratidão, a doença de sua filha retornou, constringendo o pai da criança a arrepender-se de sua má conduta, o qual foi, mais uma vez, contristado, em busca da cura de sua menina.

Nas estrofes finais da lenda narrada por Dinacy Corrêa elucida-se que, dessa vez, o homem cumpriu com sua promessa. No entanto, ele foi além de entregar a capa para o santo, aproveitando a ocasião da festa anual em homenagem a Benedito para fazer todo o percurso descalço e carregando uma vela, ao lado do andor no qual a imagem do santo é carregada à frente da procissão. De acordo com a obra, essa se trata de uma história verídica e que, por décadas, trouxe temor aos cidadãos de Itapecuru, constringendo-lhes a sempre cumprirem os votos feitos ao santo, a fim de não serem penalizados, tendo a capa que foi doada pelo pai da criança a Benedito como testemunho dessa história.

Ao falar de capa, pode-se falar sobre a última lenda narrada em *Um Cordel para São Benedito* (2017). Contada em duas versões, ela consolida a humildade e a simplicidade de Benedito, mesmo depois de canonizado. Isso se dá pela crença de que o santo não gosta de roupa nova, pois se identifica com a escassez de recursos do povo. Sendo assim, sempre que vestem a sua imagem para a procissão com uma capa nova, diz-se que chove durante os dias de festejo, o que não acontece quando ele vai vestido do seu manto mais velho e simples:

É porque vestiram o Santo
Com a sua capa mais nova
Pois s'está com o velho manto
A chuva não vem chorosa
Simbolizando o pranto
Querendo dizer o quanto
Sua alma está dolorosa⁵²

A primeira versão da lenda que pode atestar o caso é a história de um homem muito abastardo que, ao ver a procissão percorrendo as ruas de sua cidade, desdenhou com palavrões do fato de o santo preto estar à frente dos fiéis. Enraivecido pelo escárnio, São Benedito providenciou uma chuva torrencial, repleta de raios e trovões, dispersando o povo que estava a caminhar na rua. Tempos depois, aquele mesmo homem que escarneceu do santo caiu enfermo, e foi buscar em Benedito misericórdia para sua vida, prometendo-lhe o decoro ao se dirigir ao santo. Agindo com misericórdia, Benedito concedeu a saúde de volta ao homem, o qual, agradecido, mandou tecer uma túnica luxuosa para o santo. Porém, ao vestirem o santo para o

⁵² (CORRÊA, 2017, p. 63).

festejo com vestes tão pomposas, os resultados não foram os melhores. Desapegado de luxos, ele detestou a capa, fazendo cair um temporal durante aquele dia de procissão. O mesmo não aconteceu no festejo do ano de 1980, quando o santo foi vestido com uma capa velha:

Nesse ano, quem se lembra?
 Ele usou a velha capa
 A chuva marcou ausência
 No cortejo em caminhada
 Peregrinando ao relento
 Nossas ruas percorrendo
 Em piedosa jornada⁵³

A segunda versão dessa lenda atribui a um fazendeiro a indignação preconceituosa de não se alegrar com o fato de um santo preto estar à frente da procissão. Caminhando junto com os fiéis, o homem rico passou toda a jornada encarando a imagem de São Benedito e por ela sendo encarada. Dias depois, como narrado, o homem caiu enfermo, e logo percebeu que aquilo estava relacionado com sua má conduta quanto ao santo. Arrependido, ele se dispôs a se retratar com o Santo:

Rogou ao Santo perdão
 Reiterou-lhe grande apreço
 Prometeu com emoção
 Uma capa de alto preço
 Que não esqueceria a lição
 Afirmou com decisão
 E asseverou satisfeito⁵⁴

Embora estivesse arrependido de seu comportamento preconceituoso, e ainda que tivesse encomendado uma capa luxuosa para São Benedito como sinal de sua gratidão pelo perdão e cura recebidos, o santo não aceitou o presente, desdenhando do que foi oferecido. A recusa é atribuída ao fato de Benedito não apreciar luxos; preferindo a humildade, simplicidade e pureza que somente os mais devotados e fiéis podem lhe oferecer. Dessa forma, tem-se garantida a fama de São Benedito como um Santo cujas preferências não repousam em grandes presentes e riquezas, mas na afeição verdadeira do povo. Por essa razão, pode-se entender o motivo pelo qual sua figura é tão celebrada e louvada. As lendas e histórias que o têm como personagem servem de suporte para o fortalecimento de sua memória.

⁵³(CORRÊA, 2017, p. 66).

⁵⁴(CORRÊA, 2017, p. 69).

VII. Epílogo

*E aqui prezados leitores
 Já vamos nos despedindo.
 De um novo dia os albores
 Vêm no horizonte surgindo
 E o sono com seus pendores
 Pede leito e cobertores
 Para estes vamos indo.*

Dinacy Mendonça Corrêa

Essa que é a última parte da obra *Um Cordel para São Benedito* (2017) é composta por duas estrofes que fazem o fechamento de um trabalho laborioso de apresentar a figura de São Benedito para aqueles que ainda não o conheciam, bem como divulgar tantos elementos que giram em torno dessa figura admirada no estado do Maranhão e no Brasil. O tom de despedida é evidenciado pelo léxico utilizado nos versos; um convite coerente após uma viagem no tempo, nas festas e nas histórias das quais Benedito faz parte, e que povoam o imaginário do povo de geração em geração, preservando sua memória.

Observa-se que, diferentemente de outros cordelistas, Dinacy Corrêa não utiliza a técnica do acróstico para finalizar sua obra. Como já abordado anteriormente, essa técnica consiste em utilizar cada letra do nome do autor para iniciar os versos da última estrofe de um folheto de cordel, sendo útil para preservar os direitos autorais do cordelista. No entanto, aos versos finais é dedicada ao Santo uma doxologia⁵⁵ aos moldes daquelas presentes nas missas e cultos, anelando por proteção para a autora e leitores da obra.

Diante do exposto, entende-se que a obra *Um Cordel para São Benedito* (2017) constitui-se como rico objeto de estudo, porque condensa uma faceta da cultura popular maranhense que representa sua história e memória. Infere-se que o uso do gênero cordel para discorrer sobre temas tão presentes no dia a dia do maranhense em geral, até mesmo daqueles que não participam de maneira direta das festas supracitadas em homenagem a São Benedito, dota a obra da perene intencionalidade da literatura de cordel: narrar fatos de interesse de uma comunidade, como é o caso de Benedito, figura popular e amplamente celebrada.

Embora a obra escrita por Dinacy Corrêa siga a métrica cordelística em seus versos e rimas, nota-se que outros elementos são acrescentados, tais como citações de estudiosos e

⁵⁵Doxologia se trata de uma fórmula litúrgica utilizada no fim de orações católicas na qual se glorifica os atributos de figuras divinas.

documentos que complementaram sua narrativa, atribuindo-lhe referências que garantissem a veracidade do que foi exposto. Dessa forma, a autora contribui não somente para a bibliografia literária maranhense, mas também para a teórica, já que registra “a memória histórica dos costumes maranhenses”, como afirma José Fernandes no prefácio à terceira edição da obra *Um Cordel para São Benedito* (CORRÊA, 2017, p. 6), contribuindo para sua divulgação e, conseqüentemente, preservação.

4. A PERPETUAÇÃO DA MEMÓRIA COLETIVA DE SÃO BENEDITO, ATRAVÉS DAS FESTAS EM HOMENAGEM AO SANTO, ABORDADAS NO *CORPUS*

O caminho teórico percorrido até aqui visou apresentar considerações pertinentes aos dois pilares deste trabalho, a saber, a literatura de cordel, uma vez que a obra analisada se trata de uma publicação contemporânea desse gênero literário popular que tem se desenvolvido no decorrer dos séculos, resistindo aos efeitos do tempo. Ainda foram sumarizados tanto a obra quanto a vida da autora que a compôs, a fim de apresentá-los ao público e possivelmente gerar o interesse na leitura dessa produção literária, fomentando futuras análises. Sobre a memória, tema discutido desde os filósofos gregos e que atualmente tem sido trabalhado por ciências mais recentes, tais como a Ciência Cognitiva e a Psicanálise, a abordagem adotada para guiar a análise aqui empreendida foi a perspectiva epistemológica traçada por Ricoeur (2007), a qual se baseia em três questionamentos: “do que se lembra?”, “de quem lembra?” e “como se lembra?”.

É importante ressaltar que identificar as repostas para esses três questionamentos torna-se pertinente para elucidar a problematização inicial deste trabalho, que é: como as festas em homenagem a São Benedito, no estado brasileiro do Maranhão, cooperam para a perpetuação da memória coletiva do Santo? E no decorrer da exposição teórica, foi possível identificar a resposta para duas primeiras perguntas.

Para a primeira, “do que se lembra?”, pode-se afirmar que a lembrança que se tem é a de Benedito, tanto o homem quanto o santo, o qual representa um exemplo a ser seguido e lembrado por ambos os grupos que o celebram. Sua vida devotada a Deus e seus feitos miraculosos são lembrados por admiradores e pode-se compreender que essa memória está marcada em suas mentes, em alguns mais forte do que em outros, pois está baseada na experiência que cada um desses indivíduos teve com ele, e apresenta-se como uma imagem do “pretinho [...] de estimação”, como descreve Corrêa (2017, p. 17) nos primeiros versos da obra analisada, tal qual na metáfora do anel no bloco de cera de Platão (RICOEUR, 2007). Assim, compreende-se que essa primeira parte do fenômeno mnemônico é cognitivo, acontecendo internamente, na individualidade de cada um dos participantes das festas em homenagem a Benedito.

A segunda pergunta, “quem lembra?”, encontra fundamento nos textos de Halbwachs (2006) sobre a memória, por sua vez. Embora anteriormente tenha sido apontado que a memória de Benedito acontece na individualidade de cada um dos participantes das festas em sua homenagem, o texto analisado não aborda o ponto de vista individual deles sobre o Santo. E

mesmo que o fizesse, não seria suficiente para elaborar uma discussão completa sobre as celebrações em questão, uma vez que elas são realizadas por grupos. Mesmo que cada uma dessas pessoas tenha uma experiência própria com Benedito, é em sociedade que essas vivências serão estruturadas, até mesmo validadas (OLLICK, VINITZKY-SEROUSSI e LEVI, 2011). Assim, pode-se assegurar que quem se lembra de São Benedito são os grupos dos brincantes do tambor de crioula e dos devotos do Santo que estão ligados às atividades da Igreja Católica, caracterizando-se, dessa forma, como uma memória coletiva.

No entanto, a resposta para a terceira pergunta, “como se lembra?”, só será possível apontar após uma análise das celebrações que cada um desses grupos em questão realiza, tal qual são descritas nos versos cordelísticos da obra em questão. Isso se dá porque o “como” denota ação, execução, por essa razão se faz necessário considerar cada uma dessas festas em suas macro e microestruturas, buscando compreender como essas mobilizações em torno de um propósito, que é de homenagear São Benedito, podem suscitar a perpetuação da memória coletiva do Santo no interior dos grupos.

Festas são entendidas por Durkheim (1996) como a expressão dos atos de sociedade, isto é, constituem-se como um fenômeno social que compreende uma representação da sociedade, não sendo, porém, a totalidade dessa representação. Dessa forma, as celebrações realizadas são a própria sociedade em ação, a qual partilha coletivamente seus conceitos e valores. Para Pereira (2016), as festas são um tipo de ação social coletiva previsível e repetida dentro de um calendário anual. Elas se tornam, também, um espaço e um tempo social singular no qual os conceitos e valores compartilhados pelos membros daqueles grupos se tornam mais evidentes ao serem festejados coletivamente, principalmente nos elementos materiais e imateriais que particularizam cada festividade.

Para tanto, buscar-se-á, a seguir, apresentar cada uma das festas em questão, a saber, as rodas de tambor de crioula e a procissão anual promovida pela Irmandade de São Benedito, utilizando-se primeiramente das descrições feitas pela autora da obra em análise sobre cada uma dessas celebrações, relacionando-as ao suporte teórico necessário sobre cultura popular e memória para sustentar as observações feitas. Dentro da discussão de cada uma dessas celebrações, apresentar-se-á os elementos que compõem os eventos, tal qual descritos na obra de Dinacy Corrêa, a fim de compreender como eles corroboram no tocante aos fenômenos mnemônicos da figura de Benedito.

4.1. Os tambores de Benedito

O estado do Maranhão é lar de um conjunto complexo e heterogêneo de manifestações culturais populares. Dentre elas, de acordo com Dossiê 15 do Iphan⁵⁶ (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2016), o tambor de crioula é uma das modalidades que mais se destacam tanto na capital quanto no interior do estado, se fazendo presente de maneira significativa das atividades festivas, cooperando, dessa forma, com a definição da identidade cultural do maranhense. Esse folguedo, também conhecido como “punga” e “umbigada”, sendo esse último um nome exclusivamente utilizado no estado do Maranhão, é definido por Nogueira e Ferretti (2012, p. 9) como “uma dança típica do Maranhão, geralmente de caráter profano, mas por vezes com conotações religiosas, podendo ser considerada uma brincadeira”, devido ao seu caráter lúdico (FERRETTI, 2010), sendo praticado especialmente em louvor a São Benedito. Acerca do seu nome, a palavra “tambor” faz referência aos instrumentos de percussão que dão som e ritmo às apresentações, e “crioula”, ao papel da mulher (FERRETTI, 2014). Lembrar, ainda, que na historiografia colonialista brasileira, o termo “crioulo” refere-se ao negro nascido no Brasil e já afeito a terra e acultura local.

Dinacy Corrêa descreve-o em sua obra da seguinte maneira:

Tambor de São Benedito?
Tambor de Crioula, irmão!!
Espetáculo aplaudido
Dança de muita expressão⁵⁷

Nota-se nesses versos cordelísticos de *Um Cordel para São Benedito* (2017) o trocadilho que a autora faz com o nome do folguedo tambor de crioula. Isso se dá justamente pelo fato de essas celebrações estarem associadas majoritariamente à figura de Benedito, embora ela esteja também associada, em alguns casos, a outras entidades de cultos de matriz africana. A gênese dessa manifestação cultural, no entanto, bem com sua relação direta com a figura de Benedito é desconhecida. As poucas fontes documentais e os relatos repassados por gerações mencionam práticas lúdico-religiosas que eram realizadas por pretos escravizados ao longo do século XIX com a intenção de se divertir e também resistir ao contexto opressivo do período escravocrata no Brasil. Contexto colonial opressivo que, no dizer de Morais (2008),

⁵⁶Inscrito no Livro das Formas de Expressão, do IPHAN, o Registro do Tambor de Crioula no Maranhão é o tema do 15º volume da coleção, essa expressão de matriz afro-brasileira, que também traz consigo o caráter religioso e se aproxima do gênero samba (In http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie15_tambor.pdf, acesso em 10.02.2023).

⁵⁷(CORRÊA, 2017, p. 19).

deixou seus “ecos” que são “os preconceitos (ideias) e as discriminações (práticas)” ao negro na sociedade brasileira contemporânea. Sobre isso, têm-se os seguintes versos:

Tambor de crioula é
Divertida brincadeira
[...]
Invento de preto escravo
Par’o mato foragido
A esquecer os maus tratos
Os castigos infligidos
As feridas da chibata
Saudades da pátria amada
O exílio dolorido⁵⁸

Considerando que a obra em questão se baseia tanto em fontes documentais quanto nos relatos populares, nota-se que a autora faz referência a ambas descrições para compor seus versos sobre qual teria sido a gênese do tambor de crioula. Uma das versões que circulam na comunidade é que Benedito, escravizado, teria cortado o tronco de uma árvore e ensinado outros negros a fazer e tocar o tambor. Por essa razão, ele seria o Santo protetor dos negros e, no Maranhão, homenageado com o rufar dos tambores, como descrito nos versos:

Dizem que São Benedito
Apreciava o Tambor
Daí, a ser o preferido
Dos negros, o protetor⁵⁹

Dessa forma, tem-se uma primeira constatação: embora o tambor de crioula esteja associado a uma questão lúdica, ele também faz alusão a figuras religiosas, sejam entidades de religiões de matriz africana, como nos casos em que o tambor está associado ao Tambor de Mina (FERRETTI, 2014), sejam às figuras do panteão do catolicismo trazido pelos colonizadores europeus, no qual São Benedito está incluído. A relação entre negros escravizados e São Benedito se deu devido à coerção dos colonizadores quanto ao catolicismo, o que justifica a adoção de Benedito como padroeiro tanto para efeitos de proteção dos negros pelo seu “irmão de epiderme” quanto para ocultar o culto aos orixás (ARAÚJO-MELLO, 2012). O que implica dizer que cada vez que rodas de tambor de crioula são formadas para celebrar o Santo pretinho, quem teria inventado essa brincadeira, é criado um ambiente propício para que os fenômenos mnemônicos aconteçam. No entanto, enseja-se ir além nessa discussão. Por essa razão, a seguir serão abordados alguns dos microelementos do tambor de crioula, a fim de compreender como eles cooperam para o desencadear de tais eventos miméticos.

⁵⁸ (CORRÊA, 2017, p. 19 – 21).

⁵⁹ (CORRÊA, 2017, p. 27).

O primeiro elemento a ser discutido são os tambores, que ocupam parte central não somente no nome do folgado, mas também na sua realização. As rodas de tambor de crioula são ritmadas pela sonoridade da parelha, nome dado ao conjunto de três tambores cujas funções são bem definidas: o “tambor grande” é o solista, o “meião” ou “socador” estabelece o ritmo básico de 6/8, e o “crivador” ou “pereregue” improvisa em 6/8 (FERRETTI; SANDLER, 1995), assim descritos na obra *Um Cordel para São Benedito* (2017):

Tambor de crioula é mais
Que um batuque ritmado:
Coreografia vivaz
Um ‘tan-tan-tan’ inflamado
Uma percussão loquaz
Um sotaque que distrai
No charme de uma pungada⁶⁰

A produção dos tambores segue uma série de critérios. Sua produção exige habilidade e precisão. O Dossiê 15 do IPHAN (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2016) descreve que a madeira escolhida não deve ter a mesma espessura em suas extremidades, devido ao fato da cobertura do instrumento ser feita na parte superior, essa deve ser mais larga que a inferior, sendo coberta por couro de boi, cavalo ou veado (FERRETTI, 2010), os quais são afinados à beira de uma fogueira. Madeiras nativas das áreas de manguezais, tais como o “burdãozeiro”, o “soro”, a “fava” e a “sibira” são a matéria-prima ideal para a feitura desses instrumentos. Contudo, com o passar do tempo a madeira se tornou menos acessível, por essa razão, outros materiais passaram a serem utilizados, tais como o plástico PVC (mesmo não sendo considerado ideal).

É válido ressaltar que tanto o processo de coleta da madeira para a produção inicial dos tambores quando a fase final, a de afinação, são cercadas por minúcias e costumes repassados através das gerações, como por exemplo: existe o período lunar correto para retirar a madeira para confeccionar os tambores; é requerida uma sensibilidade especial do tocador que fará a coleta do material, assim como lapidá-lo para se tornar o instrumento; o couro utilizado para cobrir os tambores passa por um processo de curtição que dura dias; e, por fim, a afinação dos tambores é feita ao lado do local onde haverá a roda, sendo levados de tempos em tempos à fogueira, como um rito para iniciar o instrumento à celebração.

Todo esse laborioso processo de produção evidencia o empenho que os grupos de tambor de crioula têm para manter sua tradição viva. Nesse sentido, durante o andamento da

⁶⁰ (CORRÊA, 2017, p. 20).

feitura dos instrumentos de percussão que ritmam as toadas e agitam as coreiras, a memória de São Benedito é evocada e sua figura é revivida, na pessoa dos tocadores, uma vez que na memória popular, como já dito, o próprio homem Benedito teria ensinado outros negros a como fazerem os tambores. Dessa forma, Benedito tem sido representado no dia a dia dos brincantes desse folguedo.

Não é somente durante produção da parelha que o Santo é lembrado. Um dos elementos que mais evidenciam a ligação do tambor de crioula com a figura de São Benedito são as toadas, as quais são denominadas como versos cursos acompanhados por um coro resposta, que se misturam com o som do tambor (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2016). Elas unem rimas improvisadas, como descrito no verso “Improviso nas cantigas” (CORRÊA, 2017, p. 19), e um repertório tradicional comum aos brincantes do tambor. Um solista inicia os cânticos, que passam a ser repetidos ou respondidos pelo coro, como nos versos a seguir, descritos na obra:

TODA DE INÍCIO
 Meu São Binidito
 Eu sou seu iscravo
 S’eu Morrê a seus pés
 Eu sei que me salvo
 [...]

 Meu São Benedito/ eu sei que me salvo (coro)
 Seu devoto já chegou/ eu sei que me salvo
 [...]

 VERSOS DE IMPROVISO
 Bate bate o crivadô
 Tu dexa de pertubá
 Tu é um boliviano
 Eu sô motense de lá⁶¹

Os versos transcritos acima trazem os três elementos citados anteriormente: a toada de início, puxada pelo solista, seguida pelo coro, e pelos versos de improviso. As duas primeiras partes fazem referência direta à figura de Benedito. O seu nome é citado, e ressalta-se a maneira como ele é grafado: “Binidito”. Nota-se, portanto, que a autora fez a transcrição das toadas assim como elas são cantadas, sendo possível identificar a maneira como os brincantes se referem a ele. O mesmo é feito com algumas palavras dos versos de improviso, como “crivadô” e “pertubá”.

A forma como essas palavras são grafadas relembra o preconceito que se criou em torno das toadas do tambor de crioula. Isso se deu devido à dificuldade que pessoas de fora

⁶¹ (CORRÊA, 2017, p. 25 – 26).

desses ciclos sociais tinham em compreender o que era cantado, julgando-as como palavras sem nexos. Contudo, as toadas são poesias cantadas, carregadas com o sotaque dos seus cantadores, os quais fazem uso de regionalismos e palavras arcaizantes, bem como uma imposição vocal própria. As temáticas abordadas também são as mais diversas. Os versos de improviso, por exemplo, não se têm referências ao Santo, mas trazem assuntos do dia a dia do maranhense, pois “boliviano” e “motense” são os nomes dados aos torcedores do Sampaio Corrêa e Moto Clube, respectivamente, que são dois times de futebol locais.

Destarte, as toadas de tambor de crioula fazem parte do vasto repertório oral e musical do estado do Maranhão, podendo ser classificada em diversos temas, como por exemplo: a autoapresentação, saudações, cumprimentos, autoelogio, reverências a santos e entidades protetoras, descrição de fatos, recordação de situações, pessoas e lugares, sátiras, recordações amorosas, desafios, despedidas etc. (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2016).

Isso posto, cabe agora apontar os integrantes do tambor de crioula. Esses seriam os indivíduos que fazem as festas acontecerem, os quais, trajando suas roupas multicoloridas, portando seus tambores e com as toadas na ponta da língua protagonizam esse espetáculo em homenagem a São Benedito. No contexto do Tambor, têm-se dois tipos de brincantes: as coeiras e os tambozeiros/coreiros. Como descreve o Dossiê 15, as coeiras entram em cena junto com o toque dos tambores e as toadas puxadas pelo solista, “requebrando os quadris e com movimentos expressivos de pernas, pés, braços e ombros, acompanhando o ritmo das toadas” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2016, p. 39). Segurando a ponta da saia, elas se dirigem ao centro da roda, reverenciando os tambores. Tem-se como ponto alto da performance o movimento usado pelas coeiras para convidar uma companheira para a dança, a chamada “punga” ou “umbigada”, o qual consiste no choque de ventre entre o participante que está dançando na roda e outro que está do lado de fora, a fim de que este entre em seu lugar e dê prosseguimento os movimentos de dança:

Tem punga, tem busca-pé
Brejeirice de coreira
A bela e meiga Zezé
Manda para a roda Teté
Numa umbigada certo⁶²

Esse movimento é tão característico do tambor de crioula do Maranhão que o termo “punga” é considerado como sinônimo equivalente do próprio Tambor (cf. Dicionário de Termos Folclóricos de Câmara Cascudo, 2000). Ele também é um movimento alusivo à

⁶²(CORRÊA, 2017, p. 20).

fertilidade, de acordo com Nogueira e Ferretti (2012), o que traz ao momento da dança um tom de ludicidade, pois “tal qual a punga, ‘emprenhar’ é uma brincadeira feita no momento da roda [e] acontece quando a coreira está dançando e os tambores param abruptamente, significando que a mulher ficou ‘emprenhada’, engravidou na roda de tambor” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2016, p. 40). A partir desse momento, provocações, piadas e risos são muito comuns no decorrer da celebração.

Embora os movimentos de dança tenham sido realizados por mulheres, existem relatos de brincantes mais antigos, os quais afirmam que o tambor era tocado e dançado somente por homens. A punga, por sua vez, expressava-se numa batida de joelho contra joelho ou num movimento com as pernas que tinha o intuito de derrubar o companheiro com uma rasteira, tal qual um golpe de luta. Atualmente, os homens têm sido responsáveis por tocarem os tambores e por entoarem as toadas que ditam o tom do andamento das festas de tambor:

Onde a coreira animada
Pungando, rodando a saia
Dança com graça e vigor⁶³

No trecho acima, fala-se do movimento circular que as coreiras executam durante as apresentações do tambor de crioula. Para essas festas, tanto as coreiras quanto os coreiros têm uma indumentária própria. Porém, o que poderia ser uma tarefa descritiva simples, é carregada de significados subjacentes que determinam a procedência de cada grupo. Geralmente as mulheres usam saia de chitão florido e bem rodada, para dar movimento, anágua por baixo das saias, blusa branca de renda. Com babado na gola, torso na cabeça, colares e muitas dançam descalças. Os homens, calça, camisa “de botão” e chapéu de couro ou de palha (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2016; FERRETTI, 2010). As vestimentas das mulheres são produzidas por elas mesmas; o vestuário masculino, por sua vez, pode tanto ser comprado em lojas quanto produzido por eles.

O ponto de tensão no tocante ao vestuário dos brincantes do tambor está na tentativa de padronização de um elemento considerado como subjetivo por se tratar de uma expressão da cultura popular, tornando-se um espaço para disputas humanas. Essa padronização é um fato recente, influenciada pelo reconhecimento do tambor de crioula como Patrimônio Imaterial da Humanidade, o que ajudou a captar recursos para a manutenção dos grupos de tambor. Para diferenciarem-se uns dos outros, os grupos buscaram por maneiras diferentes no modo de vestir.

⁶³(CORRÊA, 2017, p. 19).

Outro motivo para essa uniformização seria a estratégia de agradar tanto o público que vai prestigiar as apresentações quanto aos órgãos do Estado que contratam as brincadeiras.

No entanto, independente da forma como esses grupos decidam se adornar, a uniformização da indumentária é uma maneira de afirmação de uma identidade coletiva e a firmiação de uma marca própria que a distinga dos outros e, em determinados grupos, a figura de Benedito é homenageada com esse elemento do tambor de crioula. O Dossiê 15 do IPHAN (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2016) traz alguns exemplos de grupos maranhenses que buscaram representar Benedito através de suas vestimentas como, por exemplo, o grupo tambor de crioula do Nordeste, que escolheu a cor marrom para suas roupas e para seus tambores pois, segundo o seu líder, Seu João, essa é a cor do manto de Benedito. O grupo Tambor Lírio de São Benedito, por sua vez, usa tecidos de cores diferentes, e manda pintar uma imagem do Santo.

Outro elemento importante nas festas de tambor são os alimentos que são ingeridos. Por mais corriqueiro que possa parecer, a alimentação fornecida aos brincantes carrega um significado especial para as rodas de tambor de crioula. Do seu preparo até o consumo, a organização do que será servido é um momento de reunião de brincantes e comunidades e fortalece os elos entre os membros que são responsáveis pela continuidade desse folguedo. De acordo com o Dossiê 15, o ato de distribuir comida nas festas não é somente alimentar os convidados, mas seguir o exemplo de São Benedito, demonstrando abundância e superação das dificuldades.

Sendo considerado o ponto alto da festa, o momento de cercar a mesa torna-se único, pois se recorda das histórias sobre o Santo, o qual teria sido um escravo e cozinheiro que distribuía alimentos a quem precisava. Todavia, fora do contexto da festa em celebração a Benedito, a comida torna-se apenas uma fonte de energia para que a maratona de apresentações oficiais aconteça plenamente. Assim como a comida, a bebida também exerce um importante papel na brincadeira:

O tambor rufa e sacode
A cachaça corre aos ‘grodes’
Desce e sobe a mão ligeira⁶⁴

Tal qual descrito no trecho acima, a ingestão de bebidas é comum durante as rodas de tambor de crioula e acontece aos “grodes”, isto é, aos goles. Embora sejam servidos vinho, conhaque, cerveja e refrigerante, os brincantes preferem a cachaça. Ela é usada para animar as pessoas, ajudar na batida do tambor. Alguns tambozeiros passam a própria bebida nas mãos

⁶⁴(CORRÊA, 2017, p. 20).

para aliviar o impacto da pele contra o couro aquecido, outros a usam para aquecer a voz, saciar a sede e dar energia aos seus participantes. Diz-se, ainda, que sem bebida, não há tambor (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2016). Isto porque ela tem todas essas serventias acima citadas, o que coopera para a boa performance dos brincantes.

Diante do exposto, nota-se que os elementos que compõe o tambor de crioula fazem referência a Benedito. Mesmo as celebrações que não têm o intuito de celebrá-lo contêm componentes que o remontam. Essa associação coopera para a fortalecer sua memória no seio dessas reuniões festivas. Além disso, é notável também que existem alusões ao santo nos processos anteriores à culminância do Tambor como na fabricação da parelha de instrumentos utilizada nas rodas, a arrumação das vestimentas e preparo da comida que será ingerida. Cabe agora verificar como a figura de Benedito é referenciada no festejo ao santo organizado pelos seus devotos ligados às atividades da Igreja.

4.2.Festejo ao Santo

Seguindo com a exposição dos elementos das festas em homenagem a São Benedito, agora se destacam aqueles que constituem a celebração promovida pela Irmandade de São Benedito, que promove a festa na cidade de São Luís do Maranhão. Assim como a festa de tambor de crioula, ela tem caráter popular e, segundo Costa (2011), esse tipo de festa, mas com cunho estritamente religioso, é dotado de um perfil único, pois tais eventos emulam o paroxismo dos eventos rituais, aliando o solene ao recreativo, despojado da rigidez ritualística. O autor ainda aponta que esses eventos têm grande importância na manutenção da solidariedade entre os membros do grupo e no reforço dos seus laços internos de pertencimento.

É possível notar em comunidades que são marcadas pela religiosidade que o culto aos Santos é bem presente, de acordo com Pereira (2016). O mesmo observou Wall (1998), ao estudar os camponeses do Baixo Minho, em Portugal, local onde Santos são escolhidos como interlocutores privilegiados, como intermediadores das graças desejadas. Essa concepção se aplica à figura de São Benedito, o qual é tido pelos seus devotos como provedor de bênçãos:

Louvado, Adorado seja
Deus Santo, AMOR Infinito!!
O Pai Eterno, exaltado
No seu servo Benedito!!
Qu'este trabalho proteja
Que lá do Céu nos conceda

Bênçãos, favores, prodígios!⁶⁵

O trecho faz menção a Deus, o pai de Jesus Cristo, que na fé católico-cristã é o Deus soberano, a quem São Benedito, seu servo, levaria os pedidos dos seus devotos para que fossem atendidos. O costume de recorrer a figuras canonizadas em busca de uma intervenção divina para seus problemas tem início por meio dos missionários e exploradores durante o período de colonização do Brasil (PEREIRA, 2016). Aos poucos, o catolicismo que pregava a salvação de um povo cuja alma estava em perdição passa a povoar o imaginário do povo, principalmente no tocante às questões sobrenaturais, o que faz florescer uma vertente pragmática da fé imposta pelos europeus, passando de um “catolicismo oficial”, para um “catolicismo de santos”.

As implicações dessa diluição cooperaram para a criação do costume de estabelecer um santo para cada especialidade, os quais se tornaram os companheiros de jornada dos seus devotos, os quais receberiam curas, provisões e até direcionamentos para iniciar ou abandonar projetos que estavam em desenvolvimento. Quando o desejo do devoto é atendido, este “recompensa” o santo com uma festa em celebração pela bênção concedida; essa festa pode ser uma reunião simples ou uma romaria. Mas quando o que foi pedido não acontece, a pessoa pode blasfemar contra o santo, ou até mesmo “castigá-lo”. Pode-se relacionar tal costume ao culto a Benedito, uma vez que o Santo pretinho é alvo da devoção de seus fiéis que buscam por milagres em áreas como da saúde e finanças.

Isso posto, cabe agora apresentar e analisar os elementos que compõe a festa em homenagem a São Benedito na capital ludovicense, promovida pela Irmandade de São Benedito, que é um grupo ligado à Igreja Católica, e tem sido responsável pela organização, realização e promoção desse evento que, há décadas, proporciona aos devotos de Benedito a oportunidade de expressarem sua fé e gratidão ao Santo:

A Irmandade de São
Benedito em São Luís
Fraterna Congregação
É a entidade motriz
Que promove até então
A festa em sua matriz

Concentrada anualmente
Esta idônea Irmandade
Vem vindo através dos tempos
Perpetuando a unidade
Daqueles que coerentes

⁶⁵(CORRÊA, 2017, p. 71).

Têm por ideal em mente
Promover festividade⁶⁶

A Irmandade de São Benedito tem mantido a memória do Santo através dessa celebração. Os primeiros elementos desse evento que podem ser destacados são o local e a duração da festa. A festa para São Benedito em São Luís acontece anualmente no mês de agosto, tendo seu início na Capela do Rosário dos Pretinhos, localizada no centro histórico da cidade. Essa é uma comemoração que tem duração de nove dias, como descrito por Dinacy Corrêa em seus versos cordelísticos:

Na capela é tradição
O festejo anualmente
Que com muita animação
Arrebanha muita gente
Numa sincera afeição
Os devotos todos vão
Ao Santo muito reverentes

A novena principia
No começo de agosto
Reunida confraria
Empenha-se com bom gosto
No transmitir da alegria
Durante esses nove dias
De labor, festa e esforço⁶⁷

No entanto, o evento não se restringe ao espaço físico da capela; ele desata em uma procissão que percorre as principais ruas da cidade, como descrito nos versos “O cortejo sacrossanto/Pelas ruas da cidade” (CORRÊA, 2017, p. 40). Essa circunstância denota a aceitação que essa festa tem no meio social da cidade de São Luís, uma vez que é necessária uma série de concessões junto à Prefeitura para que haja a interdição parcial e/ou total dos locais pelos quais os devotos passarão, bem como o auxílio dos órgãos responsáveis pela segurança pública e pela organização do trânsito, devido à “multidão colossal” (ibidem) que enche as passagens.

Em relação à multidão que avoluma a procissão em homenagem a Benedito, tem-se a presença de pessoas de todas as idades: de crianças a adultos. Todos em um só propósito: pagar as promessas feitas ao Santo quando dele necessitaram. A autora descreve a fé dos participantes como abundante, o que inspira a todos, tantos os devotos quanto os que assistem de longe o

⁶⁶(CORRÊA, 2017, p. 46).

⁶⁷(CORRÊA, 2017, p. 38).

cortejo. As meninas vão “Vestidas à Terezinha” e os meninos “Imitando a Benedito” (ibidem, p. 41). Outras crianças se vestem de anjos, enquanto alguns adultos usam mantos tais quais acreditam que Benedito usava. Nota-se, portanto, como os participantes da festa se interessam por evocar a figura de Benedito vestindo-se como tal, reafirmando sua imagem fraterna.

O momento, mesmo sendo coletivo, também se configura como uma experiência pessoal e interna de cada participante, independentemente de sua idade ou nível de devoção. Cada pessoa que compõe o grupo de devotos de São Benedito está vivendo sua própria experiência celebrativa durante o festejo, avolumando, assim, o leito de memórias individuais que convergem para o leito da memória coletiva que está sendo revigorada pela festa, como atesta Cordeiro (2017), ao apontar que a memória pessoal é localizada e construída em um contexto de memórias maiores que são compartilhadas e construídas por outros.

E não é somente com as vestimentas que os devotos do Santo o evocam. A festa para Benedito também é repleta de “Música sacra e divina” (ibidem, p. 38). Esses cânticos são a trilha para a expressão da gratidão dos fiéis pelos favores recebidos e pelos prodígios realizados, os quais são atribuídos ao Santo, como descrito a seguir:

Vozes se erguem em mesmo tom
Cantando hinos ao som
Da orquestra, entoando com
Firmeza e devotamento⁶⁸

A obra não especifica quais são os instrumentos musicais utilizados pelos fiéis para produzir a trilha musical do evento, mas nota-se que as canções entoadas são louvores que exaltam a piedade e os feitos milagrosos do Santo, bem como a confiança em Deus. A intensidade utilizada pelos devotos ao recitar esses louvores, entre aplausos e vivas, testifica o sentimento que permeia a motivação de cada um que se dedica durante esses nove dias de festividade: a fé em Benedito, a alegria por ter devotado a ele, a gratidão pelas preces atendidas e a esperança por aquelas que ainda não foram respondidas. A autora Dinacy assim descreve:

A banda estrala com ardor
E dolente gravidade
O povo todo em fervor
Entoa com claridade:
'Confio em Nosso Senhor
Com fé, esperança e amor'
Num sonho de liberdade⁶⁹

⁶⁸(CORRÊA, 2017, p. 42).

⁶⁹(CORRÊA, 2017, p. 44).

Durante as festas, um cardápio de comidas típicas é oferecido aos participantes da celebração em homenagem a São Benedito. São alimentos fibrosos, refrescantes e de fácil consumo para que os fiéis consigam consumi-los facilmente, sintam-se saciados e hidratados para completar a maratona de nove dias de celebração. Dinacy Corrêa informa ainda que essas comidas estão à venda que, provavelmente, deve ser empreendida tanto pela própria Irmandade de São Benedito, que busca angariar recursos para financiar os festejos para o Santo, quanto por ambulantes que se beneficiam dos dias de festa para lucrar com as vendas:

Lá dentro do cercadinho
 Muito há pra vender:
 Bolos, doces, pasteizinhos,
 Pipocas a recender
 Refrescos e roletinhos
 De cana, muitos docinhos
 Mingau de milho a valer!⁷⁰

Constata-se, portanto, a partir da descrição feita pela autora na obra *Um Cordel para São Benedito* (2017), que a festa realizada pela Irmandade é longa, planejada e bem elaborada. Isso porque, além do espaço físico da capela, onde pode-se dizer que o Santo reside, torna-se necessário planejamento e engajamento de toda a comunidade de devotos para que o evento aconteça e a tradição se mantenha. O festejo é uma ótima oportunidade para que os fiéis possam demonstrar sua fé no Santo, bem como agradecer-lo pelas graças concedidas ou reiterar seus pedidos, mas a população em geral também se beneficia e pode participar, pois o ambiente no qual acontece torna-se propício para confraternizar-se com família e amigos, como descrito nos versos a seguir:

Todo o povo se insinua
 Mesmo quem passe na rua
 P'ra ermita se encaminha

O largo todo se enfeita
 De bandeirinhas vistosas
 E nas bancadas se ajeita
 A namorada formosa
 Ao lado do seu eleito
 O namorado do peito
 Sorridente, venturosa

Multicores os balões
 Flutuantes a dançar
 Pendurados em cordões
 O largo põem-se a alegrar

⁷⁰(CORRÊA, 2017, p. 39 – 40).

Eloquente nos pregões
Exibindo seus leilões⁷¹

Tendo apresentado os elementos que compõem a festa para São Benedito, em São Luís do Maranhão, organizada pela Irmandade de São Benedito, é possível perceber que existem pontos convergentes e divergentes entre as festividades promovidas pelos devotos da Igreja e os brincantes do Tambor quanto ao que cada uma se propõe a fazer para celebrar o santo. Com essas evidências, agora se propõe relacioná-las aos fenômenos mnemônicos apresentados anteriormente para discutir os aspectos que cooperam para a perpetuação da memória coletiva do Santo e as repercussões que ela causa na continuidade e, possivelmente, manutenção das festas em homenagem a Benedito.

4.3. Onde os versos de cordel unem o sagrado, o profano e os fenômenos mnemônicos

A exposição dos elementos que compõem as festas em homenagem a São Benedito realizadas pelos devotos que estão associados às atividades da Igreja Católica e pelos brincantes do folguedo tambor de crioula é o ponto de partida para verificar como os fenômenos mnemônicos acontecem no interior de cada festividade. Isso se dá porque eles podem evidenciar como acontecem os processos cognitivos e pragmáticos no tocante à memória do Santo referentes às reuniões desses dois grupos, proporcionando sua perpetuação, conseqüentemente. Diante disso, a partir do texto de *Um Cordel para São Benedito* (2017), sobretudo dos versos que descrevem as festividades, serão traçados dois tipos de considerações: a primeira, sobre os fenômenos cognitivos, isto é, aqueles que acontecem na mente dos participantes das festas; e os fenômenos pragmáticos, ou seja, aqueles que se manifestam na prática da memória, esboçados por Ricoeur (2007), no tocante à coletividade, cujos conceitos foram delineados por Halbwachs (2006).

É válido ressaltar que a proposta inicial deste trabalho é a de analisar a memória coletiva de Benedito, no entanto, o olhar sobre a individualidade dos membros desses grupos não invalida os objetivos propostos, pelo contrário, ele o amplifica. É sabido que Halbwachs (2006), autor que embasa as discussões sobre a coletividade da memória deste trabalho, não descarta a existência de uma memória individual, no entanto, a intersecção de lembranças individuais em comum comporia a memória coletiva.

⁷¹(CORRÊA, 2017, p. 39).

Por isso, embora a evidência dos fenômenos mnemônicos cognitivos e/ou pragmáticos direcionados a uma pessoa sejam contemplados em alguns momentos desta análise, é importante lembrar que esse indivíduo é parte integrante do grupo que está celebrando Benedito, o que valida suas operações mnemônicas, que ora operam suas recordações individuais como parte do todo da memória coletiva, ora apenas como membro daquele grupo, comungando com os demais participantes das festividades as recordações em comum.

Não há na obra em questão nenhuma menção de pessoas que celebram Benedito sozinhas. Talvez seja provável que existam indivíduos que não estejam envolvidos diretamente a nenhum dos grupos aqui apontados, os quais, porventura, tenham sua própria forma de celebração. No entanto, sabe-se que as experiências relacionadas ao santo por eles vividas não terão longevidade, pois é no interior do grupo que essas recordações são organizadas, validadas, consolidadas e repassadas a diante. Por essa razão, o que se tem são grupos formados por pessoas que comungam de ideias semelhantes, as quais se juntaram por partilhar das mesmas crenças, gerando um novo núcleo que se apoia em suas convicções.

Isso exposto, a análise da obra junto aos conceitos dos fenômenos mnemônicos terá início nos eventos que acontecem no interior de cada participante das festas em homenagem a Benedito. O primeiro trata-se do par dicotômico constituído pela dupla *hábito e memória*, no qual o primeiro elemento está ligado a uma vivência presente e o segundo ao passado. Ambos podem ser observados em todas as estruturas festivas abordadas.

No tocante ao *hábito*, o qual se apresenta em situações corriqueiras do dia a dia, que vem com espontaneidade, sem esforço, justamente por ser uma aquisição já incorporada na vivência dos indivíduos, pode ser observado no costume em celebrar o santo e na forma como as festas apresentam configurações próprias e que se repetem no decorrer dos anos. Mesmo que algumas mudanças possam acontecer, de maneira natural ou provocada por algum advento externo, logo essa novidade se tornará hábito para seus participantes, como descrito nos versos:

Povoados, municípios,
Neste Maranhão idôneo,
O Veneram em grande estilo
E o têm como patrono⁷²

Em se tratando da memória, a qual faz referência à anterioridade, que recorda algo específico, datado e que não pode ser repetido, evidencia-se na lembrança do próprio Benedito, de informações biográficas a seus feitos milagrosos, tanto como homem quanto como Santo.

⁷²(CORRÊA, 2017, p. 18).

Essa competência é atribuída somente aos seres humanos, os quais seriam os únicos capazes de fazer um esforço dessa natureza. O que diferencia a memória do *hábito* é justamente a impossibilidade de alterá-la, uma vez que ela está ligada ao que já aconteceu. Embora as histórias sobre a vida de Benedito sejam conflitantes, as versões de sua biografia disponíveis se mantêm as mesmas e têm sido repassadas pelas gerações, aumentando sua popularidade. Da mesma forma têm se comportado as histórias fantásticas e lendas das quais ele faz parte, ou seja, não mudam, oportunizando novos ouvintes a conhecerem essa personagem tão popular na cultura maranhense:

Nos festejos de ‘arraiá’
Pelas nossas cercanias
Benedito é popular
Em todas as freguesias⁷³

A segunda dupla trata-se da *evocação* e *busca*, em que a primeira consiste no aparecimento espontâneo, natural e passivo de uma lembrança no tempo presente. Esse fenômeno é involuntário e pode acontecer durante as festas para o santo ou até em momentos fora delas, posto que a figura de Benedito se torna bem presente na vida dos participantes desses grupos, por ter se tornado aquele que ouve e atende as preces feitas, bem com aquele com quem é possível se identificar com os sofrimentos e lutas do dia a dia. Esses episódios acontecem de maneira individual, na mente de cada participante dessas celebrações, mas é em grupo que esse fenômeno ganha robustez. Pode-se apontar que esses episódios evocativos sejam um dos responsáveis pela preservação da memória de Benedito, uma vez que lembranças relacionadas a ele vêm repentinamente, sendo capazes de instigar o indivíduo ao processo de busca.

Esse processo de *busca*, o segundo polo da segunda dupla aqui abordada, ocorre de maneira ativa, exigindo esforço para recordar de algo que se teme ser esquecido. É justamente nesse processo que os indivíduos se propõem a recordar de Benedito, trazendo à memória algum cântico ou toada, em algum momento em que não se está reunido com o grupo, para manter a sua fé em ação. Já no contexto das festas, todos os elementos que homenageiam Benedito que foram apresentados nos tópicos anteriores são uma materialização desse processo de *busca* de uma memória. As músicas, instrumentos musicais, as vestimentas e alimentos remontam a figura de Benedito e exaltam seu caráter e seus feitos, tanto nas festas da Igreja quanto nas do tambor de crioula:

Tanto que é exaltado
Em permanente louvor

⁷³(CORRÊA, 2017, p. 17).

Pelo povo cultuado
Na igreja ou no Tambor⁷⁴

Para encerrar a abordagem analítica dos fenômenos mnemônicos cognitivos junto a obra *Um Cordel para São Benedito* (2017), fala-se da terceira dupla, *reflexividade* e *mundanidade*. Esse conjunto parte do princípio de que os indivíduos não lembram apenas de si, mas das situações do mundo. Tais situações envolvem a própria pessoa, como também segundos e terceiros, o espaço onde se viveu e etc. A *reflexividade*, por sua vez, está ligada ao interior, ao que uma pessoa específica experimentou. Isso pode ser evidenciado na presença dos participantes das festas para São Benedito, os quais “Com amor e piedade/Devotam-lhe gratidão” (CORRÊA, 2017, p. 17), porque seus pedidos foram atendidos. Esses sentimentos são individuais e subjetivos, variando entre cada pessoa, pois dependem da complexidade da prece que foi atendida, ou da fé e devoção que aquele determinado sujeito possui.

Sobre a *mundanidade*, pode-se dizer às memórias que estão ligadas a lugares, os quais relembram experiências, sentimentos e sensações que um indivíduo teve anteriormente. Essa faceta dos fenômenos mnemônicos cognitivos evidencia-se nos locais de festa onde os participantes se reúnem para celebrar. Os devotos do Santo têm um templo próprio em que se congregam, podem comungar de suas crenças e compartilhar testemunhos. Têm, também, as ruas da cidade de São Luís, por onde caminham, tal qual Benedito que “Pelas estradas desertas/Caminhava descalço” (CORRÊA, 2017, p. 34), transformando esses locais públicos em templos a céu aberto onde podem professar sua fé:

Da capela do Rosário
Parte o cortejo entre loas
E luzes em candelária
Passa pela João Lisboa.
Todo o Carmo é solidário
Na fé, no mesmo ideário.
O sino da igreja soa...⁷⁵

No contexto do tambor de crioula, não há um local específico para suas celebrações, e isso se dá pelo aspecto sagrado da brincadeira. Segundo Ferreira, Carvalho e Brussio (2019), as rodas de Tambor podem acontecer em qualquer lugar. Segundo os autores, “desde que haja espaço para parelha de tambores tocar, os cantadores cantarem e a dança circular se propagar com as coreiras, qualquer lugar se torna sagrado com o tambor de crioula” (p. 151). Isso porque, para os brincantes, aquele espaço comum é demarcado como “sagrado” quando “a fogueira

⁷⁴(CORRÊA, 2017, p. 19).

⁷⁵(CORRÊA, 2017, p. 42).

acende, os couros esquentam, os tambores soam e os primeiros gritos e cantos ecoam, [e] o círculo se forma” (idem).

Atualmente existem dezenas de grupos independentes em atividade, os quais recebem incentivos fiscais do Governo do Estado do Maranhão, bem como são contratados para apresentações particulares em diversos eventos. Contudo, pode-se certificar que as rodas onde os tambozeiros e coreiras executam sua arte configuram-se como esse local responsável por criar, resguardar e reativar lembranças:

Lá dentro da grande roda
 Uma... duas... dançadeiras.
 As brincantes ficam em volta
 Bailando com ar fagueiro
 O tambor rufa e sacode
 Cachaça corre aos ‘grodes’
 Desce e sobe a mão ligeira⁷⁶

Tendo abordado os fenômenos mnemônicos cognitivos, serão apontados a partir de agora, os fenômenos ditos pragmáticos. Ricoeur (2007) compreende que lembrar-se não consiste somente em apanhar uma imagem do passado, mas também em buscá-la, o que denota ação, exercício, tornando-se, portanto, o uso dessa memória. Para ele, esse uso pode conter abusos, resultando em uma “mimética” incorreta, colocando a memória em risco. Diante disso, durante a exploração dos fenômenos pragmáticos da memória baseados na análise da obra *Um Cordel para São Benedito* (2017), apontar-se-ão possíveis abusos que o uso dessa memória em ação pode conter.

A primeira representante dessa memória em ação é a memorização. Ela faz parte da chamada memória artificial e explora recursos de fixação na memória, tornando certos conhecimentos disponíveis no repertório de um indivíduo para a efetuação fácil e espontânea. Diante dessas características, a memorização pode ser relacionada à memória-hábito, fenômeno mnemônico cognitivo abordado anteriormente e, no contexto da obra de Dinacy Corrêa, ela pode estar evidenciada nas toadas de tambor e nos hinos entoados pelos seus devotos nas festas da Igreja, em forma de música, que é uma expressão de arte antiga. Antes da literatura escrita, os artistas utilizavam-se de melodias para contar suas histórias, tornando-as mais compreensíveis e memorizáveis. Esse processo facilitava a transmissão dessas narrativas, popularizando-as. As estrofes a seguir demonstram a utilização da música nessas festas:

Meu São Binidito
 Eu sou seu iscravo

⁷⁶(CORRÊA, 2017, p. 20).

S'eu Morrê a seus pés
Eu sei que me salvo⁷⁷

As devotas de marrom
Velas sob o quebra-vento
Vozes erguem em mesmo tom
Num audível encantamento
Cantando hinos ao som
Da orquestra, entoando com
Firmeza e devotamento⁷⁸

Nesses trechos da obra, têm-se dois recortes das festas em celebração a Benedito. A primeira estrofe é uma transcrição de uma toada cantada durante as reuniões do tambor de crioula. Assim, nota-se a devoção à figura de Benedito, que é levada ao extremo, uma vez que o eu-lírico se põe como seu escravo, uma possível referência ao passado do Santo. A informalidade dos cantadores ao chamá-lo de “Binidito” denota a relação de proximidade e identificação que se tem com ele. A estrofe seguinte descreve o uso de música na procissão organizada pela Igreja e, mesmo que não haja transcrição do que é cantado, o “encantamento” e “devotamento” dos participantes, assim descrito pela autora, associado ao que se conhece sobre hinos sacros, os quais dedicam-se a exaltar os atributos de uma divindade, é possível inferir que o que é cantado sobre Benedito são suas qualidades, poderio e feitos. Diante dessas informações, tem-se um vislumbre das características de Benedito que são admiradas por cada um desses grupos: pelos brincantes do tambor de crioula, a memória dele como escravo sofredor, mas resistente e confiante em Deus; já pelos devotos da Igreja, um homem resiliente e bondoso que, por sua fidelidade, alcançou a glória. Essas características serão acentuadas quando os demais fenômenos mnemônicos da memória em ação forem abordados, viabilizando uma compreensão mais ampla e clara dessa questão.

No entanto, a memorização dessas músicas, que podem carregar e transmitir a tradição das festas pelas gerações, pode também esconder abusos inerentes ao seu uso, justamente no ponto em que elas cristalizam determinadas características de São Benedito, as quais seriam pertinentes às questões ideológicas que cada um deles carrega. O tambor de crioula, por exemplo, por ter origem entre os africanos escravizados, em suas celebrações exaltam características de Benedito que se relacionam com sua história e, por se tratar de uma festa que também propicia a diversão, está cercada de uma atmosfera informal. As festas da Igreja, por

⁷⁷(CORRÊA, 2017, p. 25).

⁷⁸(CORRÊA, 2017, p. 42).

sua vez, são baseadas na fé católico-cristã, que celebram e valorizam o sagrado, possuindo padrões mais formais em suas celebrações.

Em efeitos práticos, a transmissão desses ideais, através de música, determina o que se deve lembrar e, conseqüentemente, o que esquecer. O aprendizado dessas canções consiste em uma economia do esforço de reaprender tudo sobre quem foi Benedito, tal qual crianças aprendem parlendas, fábulas, poemas (RICOEUR, 2007). As novas gerações recebem essas informações predeterminadas sobre o Santo, que por sua vez reproduzem-nas em suas reuniões, e repassam-nas a diante. As repercussões da memorização no âmbito individual vão de determinar o que e no que essa pessoa deve crer a construir hábitos, influenciando seu modo de viver. Essas reverberações são potencializadas na coletividade, pois assim essas convicções são validadas e motivadas mutuamente pelos membros do grupo que esse indivíduo está incluído.

Essa validação e motivação potencializadas na coletividade levam à discussão do próximo fenômeno mnemônico pragmático a ser discutido, a memória manipulada. Esse é um dos tópicos trazidos por Ricoeur (2007) sobre os usos e abusos da memória natural, que está ligada à rememoração, mas no sentido limitado da evocação de fatos singulares, de acontecimentos passados. Ela está relacionada à construção da identidade e, nas festas de tambor, por exemplo, esse fenômeno remonta às origens desse folguedo. Embora não haja clareza de quando e onde o tambor de crioula tenha sido criado, é comumente transmitido que ele teve seu início entre os pretos escravizados, como descrito nos versos “Invento de Preto escravo/Par’o mato foragido/A esquecer maus tratos” (CORRÊA, 2017, p. 20).

O fenômeno também remonta à forma como a festa é celebrada. Os elementos, tais como os tambores, os tambozeiros e coreiras, bem como os demais componentes que constituem a festa (roupas, alimentos, música), são utilizados e legitimados pelos próprios membros do grupo, mas diante da problemática desse uso da memória, que pressupõe o seu abuso, cabe a problemática: quem os legitimou? Os grupos de negros escravizados que deram início às festas do Tambor que instituíram tais elementos e os costumes que circundam essas celebrações, os quais foram perpetuados pelas gerações, ou algumas pessoas influentes na comunidade negra, no processo de criação do que se tornaria esse folguedo e no decorrer dos anos, quem determinaram esses detalhes?

Por sua vez, a festa para São Benedito em São Luís do Maranhão, que é organizada pela Irmandade de São Benedito, também pode ser analisada sob essa perspectiva da manipulação da memória. Esse festejo, “Que já se faz centenário” (CORRÊA, 2017, p. 38), também não tem sua origem bem definida, mas possui sua influência inicial no serviço de catequização dos colonizadores portugueses. Os elementos que a compõem são bem definidos

e, no festejo anual, a mesma ordem é seguida nos nove dias de celebração, iniciando-se na capela do Rosário e culminando em uma procissão que percorre as principais ruas da capital ludovicense.

Da mesma forma como acontece no processo de memorização das músicas na memória artificial, a memória exercida pelos participantes de ambos os grupos que celebram São Benedito pode ser condicionada por questões ideológicas, principalmente por meio da função narrativa. Ricoeur (2007) explica que a ideologização da memória é possível pelo recurso de variação ofertado pelo trabalho de configuração narrativa, quando os personagens da narrativa são colocados na trama paralela da história narrada, o que ajuda a moldar a identidade dos protagonistas da ação concomitantemente aos contornos da própria ação. Isto é, os brincantes do tambor de crioula e os devotos da Igreja Católica têm suas vidas atreladas à história do próprio Benedito e vice-versa. Aqui reside a justificativa para a devoção ao Santo: identificar-se com sua história, seus ideais e, a partir daí, associar à sua figura a fé para que causas impossíveis sejam resolvidas. Fé essa que está baseada naquilo que se ouve sobre ele.

Contudo, é perceptível que cada grupo tem sua forma de reverenciar o Santo, o que leva a questionar o porquê disso, uma vez que se trata da mesma figura canonizada, fazendo crer que as linhas narrativas adotadas por esses grupos não seguem o mesmo roteiro. A solução para essa problemática é anterior à figura de Benedito, considerando o viés histórico. Ela se inicia e prossegue nas questões que fazem cada grupo único, tal como crenças, interesses, compreensão e participação no mundo. Dessa forma, infere-se que ambos os grupos foram introduzidos a Benedito graças aos colonizadores portugueses, todavia, a forma como cada um passou a se relacionar com ele foi distinta. Os negros escravizados encontraram em Benedito uma figura com quem podiam se identificar devido à cor de pele e seu passado como escravo, e também o utilizaram para esconder o culto aos orixás, criando sua própria forma de reverenciá-lo. Por sua vez, os devotos da igreja seguiram os padrões sacros de culto aos Santos, reunindo-se em templos, orando e louvando imagens que representam essas figuras, feitas de madeira ou barro, por exemplo, e manifestando sua fé publicamente nas procissões que viraram tradição na cultura maranhense.

No entanto, o fenômeno da distinção da forma como cada grupo se relaciona com a figura de Benedito também pode ser explicado pelas teorias da memória, sobretudo no tocante à memória coletiva. Para que uma memória individual seja recordada com frequência, é preciso que ela faça sentido para o grupo ao qual ela alimenta e do qual se alimenta. Dessa forma, faz-se necessário que os indivíduos pertencentes a cada um desses grupos em questão, e que tiveram uma experiência pessoal com a figura do santo ou que apenas relacionam a ele um

acontecimento pontual, estejam de acordo com os critérios daquilo que Cordeiro (2017) define como “fluxo do pensamento coletivo”, o qual seria como um inventário virtual das memórias que povoam o pensamento de um grupo. Para que uma memória alcance o *status* de coletiva, ela precisa corresponder aos critérios tacitamente definidos pelos membros daquele grupo.

Isso justificaria o porquê de cada um dos grupos em questão ter maneiras tão singulares de celebrar Benedito. A resposta repousa tanto em questões históricas quanto em questões mnemônicas, as quais elucidam o motivo pelo qual algumas narrativas permanecem através das gerações, mas outros fios de memória são descartados por não serem tão bem aceitos pelas massas devido ao não encaixe desses testemunhos pessoais às configurações que caracterizam esses agrupamentos.

Essas configurações têm sido ajustadas no decorrer das décadas, muito provavelmente autenticada por líderes que, devido à sua posição de autoridade, determinavam o que deveria ser ratificado e o que deveria ser retificado, alterando, paulatinamente, no fio da história, bem mais do que a trajetória das festas em si, mas de todo o processo de preparo para elas. Sobre isso, pode-se trazer à discussão o processo de feitura dos tambores para as rodas de tambor de crioula. Existe um protocolo em comum adotado pelos grupos de tambor para a fabricação dos instrumentos que compõem a parelha da celebração. O tipo de madeira utilizada, o período para a extração, o preparo do couro para o tambor e sua afinação, por exemplo, são processos repetidos no decorrer dos anos, e que para os brincantes têm um significado especial. O mesmo vale para as vestimentas, as músicas cantadas e até a comida consumida. A festa não seria a mesma com a ausência desses componentes tão característicos, os quais são marcas registradas dos grupos de tambor.

De igual modo é observado nas festas organizadas pela Irmandade de São Benedito um protocolo que se reproduz ano após ano, tendo a presença de pessoas de idades variadas, vestidos à semelhança de Benedito, outros vestidos como anjos, Franciscanos e Terezinhas, como descreve Dinacy Corrêa em sua obra, em uma festa repleta de balões e flores multicoloridos. Embalada ainda por música de orquestra, murmúrios de preces e gritos de louvor ao Santo. Infere-se, portanto, que esses arranjos sejam estruturados por essa entidade, a qual determina o que é repetido todos os anos, bem como o que deve ser reorganizado para melhoria do evento.

Portanto, o processo que relaciona as questões de ideologia e as festas em homenagem a São Benedito está firmado nas questões de poder, pois ideologia gira em torno do poder (RICOEUR, 2007), principalmente no tocante às lideranças responsáveis por essas festas. A elas estão atribuídas, tacitamente, o dever tanto de preservar quanto de manter essas

celebrações, o que culmina também na preservação das características da festa em si, refletindo o conjunto de atributos do santo que contemplem seus interesses.

Por fim, compreende-se que não é somente no interior desses grupos que essa influência ideológica ocorre, mas também no contato desses grupos que celebram Benedito com a comunidade. Ambas as festas, tambor e festejo, fazem parte do calendário festivo do estado do Maranhão e têm ampla divulgação nas mídias. O tambor de crioula, por exemplo, tem recebido atenção nas últimas décadas por sua representatividade da cultura afro-brasileira, resultando em seu reconhecimento como Patrimônio Imaterial da Humanidade. A festa já foi alvo de críticas, sendo proibida de acontecer. Atualmente, ela tem o respeito e o incentivo necessários para se manter, como descrito nos versos a seguir:

Tambor de Crioula, enfim,
Hoje merece respeito
Ninguém mais o discrimina
Nem mesmo o ‘Senhor Prefeito’
Hoje em dia, já domina
Ao turista fascina
Ninguém lhe bota defeito

Até na porta da Igreja
Atualmente é dançado
Acabou-se o preconceito
A intolerância votada
O clero já aceita
Com bons faros o fareja
Não o vê com descaso⁷⁹

O festejo para São Benedito também recebe sua devida atenção. A festa que dura nove dias é tradicional no estado do Maranhão. O cronograma festivo é convidativo para o público em geral por suas cores, músicas e alimentos disponíveis para consumo. É possível notar que a expressão de fé dos devotos do Santo que aproveitam a ocasião para pagar as promessas feitas, para clamar por milagres e para louvá-lo, torna-se um espetáculo a céu aberto para toda a comunidade que tem a oportunidade de assisti-los, como Dinacy Corrêa aponta a seguir:

Também vestidas de anjo
Crianças seguem o cordão
Na pureza dos arcanjos
Ornamentam a procissão
Num flagrante que se expande
Em fotos, vídeos, num alcance
Para além do Maranhão⁸⁰

⁷⁹(CORRÊA, 2017, p. 27).

⁸⁰(CORRÊA, 2017, p. 42).

Assim, têm-se as especificidades de cada grupo sendo expostas ao público em geral, que os apreciam por suas características. No tambor, tem-se o frenesi do som dos tambores, produzido pelos tambozeiros, que embala os movimentos circulares das coreiras, que dançam livremente com suas companheiras, em celebração ao escravizado negro que conheceu os terrores da privação de sua liberdade, mas que agiu fielmente a Deus, resistindo com bondade e esperteza, justificando a informalidade e o teor profano pelo qual a festa é reconhecida. Para os devotos que participam do festejo da Igreja, Benedito faz parte do panteão de figuras canonizadas, as quais intercedem junto a Deus pelos homens que ainda residem na terra. Isso justifica a representação de figuras bíblicas, tais como anjos, no evento, assim como outras figuras populares por sua fé em Deus. O teor sagrado da festividade é refletido nos hinos cantados, ladainhas e preces feitas. A devoção dos fiéis também é demonstrada através de seu empenho em fazer essa solenidade tão extensa em dias acontecer por tantos anos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caminho discursivo percorrido por este trabalho culminou nas respostas aqui apresentadas para os questionamentos norteadores propostos no início. A análise da obra *Um Cordel para São Benedito* (2017), de Dinacy Corrêa, junto ao suporte teórico referente à literatura de cordel, que envolveu sua gênese, manifestação no Brasil, características métricas e temáticas, e à memória, que apresentou as bases dos estudos mnemônicos e suas repercussões cognitivas e pragmáticas, auxiliou na identificação e seleção dos trechos que descrevem as festas em homenagem ao santo, cujos aspectos demonstram a memória coletiva relacionados às festas ao santo, no núcleo dos grupos em questão, bem como na discussão dos elementos que cooperam para a perpetuação da memória coletiva do Santo.

Entende-se, portanto, que as festas realizadas pelos membros da Igreja e pelos brincantes do tambor de crioula cooperam de maneira ativa na perpetuação da memória coletiva do Santo, pois possuem, como interesse inicial, celebrar e manter viva a memória daquilo que Benedito fez como homem escravizado, como também os milagres que tem operado atualmente na vida de seus fiéis. Essas reuniões festivas têm como propósito compartilhar entre os membros dos grupos em questão as bênçãos alcançadas, as preces atendidas e os pedidos que estão sendo feitos. Mesmo que as experiências com o Santo digam respeito a um indivíduo específico, é na coletividade que ela ganha validação, passando a ser uma experiência de todos os participantes, as quais são evocadas sempre que os encontros acontecem.

Aqui se tem a manifestação de fenômenos mnemônicos cognitivos e pragmáticos no tocante ao desenrolar das festas em si. Nas festas do Tambor, por exemplo, Benedito é evocado nas toadas que descrevem suas benfeitorias. Esse processo de *evocação* através de músicas auxilia na manutenção da presença do Santo no dia a dia de seus admiradores. Já sua *memorização* transmite que se sabe e o que se deve saber sobre ele. As rodas de Tambor também fazem alusão à sua gênese, que estaria relacionada aos negros escravizados que a utilizavam como forma de divertimento e, também, utilizavam a adoração a Benedito como forma de esconder o culto a outras figuras espirituais. Assim, sempre que os brincantes do Tambor se juntam, eles rememoram esse período histórico, do qual Benedito fez parte.

Já no contexto do festejo promovido pela Irmandade de São Benedito, que tem amplas repercussões devido a sua tradicionalidade e legitimação conferida pela sociedade (por se tratar de uma festa promovida pela Igreja Católica), reflete no fenômeno da *mundanidade*, que aponta memórias ligadas a lugares que remetem às experiências, sentimentos e sensações vivenciados por indivíduos, mas que são compartilhadas com o grupo, tornando-se, portanto, coletivas.

Dessa forma, pode-se citar o templo onde começam as comemorações do festejo para o Santo, e as principais ruas da cidade de São Luís, no Maranhão, por onde passa o cortejo composto por centenas de fiéis que louvam e agradecem-no com orações e música, mas que podem apresentar indícios de uma *memória manipulada*, que se preocupa em apagar os vestígios atroztes do período escravocrata.

Porém, não é somente na culminância da festa que a memória de Benedito é trazida à tona. Todo o processo de preparação dos grupos que homenageiam o Santo faz referência à sua figura. Dessa forma, tem-se também os fenômenos mnemônicos cognitivos e pragmáticos em operação durante o processo de preparo para a realização dos eventos. Para as festas de Tambor, o processo de produção dos tambores que compõe a parelha, sendo eles o “tambor grande”, o “meião” e o “crivador”, remonta a uma tradição que rememora a figura de Benedito, pois, segundo o costume, teria ensinado os negros a fazerem-no. Dessa maneira, sempre que os tambozeiros estão produzindo os instrumentos, Benedito é revivido em suas próprias existências. Na festa da Igreja, por sua vez, a Irmandade responsável pelos nove dias de festejo se organiza de forma a preparar a programação, as vestimentas para os fiéis, a comida para ser vendida e o itinerário da procissão, buscando as autorizações necessárias para que o evento aconteça. Essas autorizações concedidas certificam a relevância da solenidade para a cidade de São Luís, o que aponta a importância da memória do Santo, de sua comunidade de fé e dessa celebração para o povo.

Dessa maneira, cada vez que a figura de Benedito é evocada pelos participantes dos grupos do tambor de crioula e dos fiéis relacionados às atividades da Igreja Católica, sua memória é revitalizada. As atividades festivas que ocasionam os fenômenos cognitivos e pragmáticos apontados são basilares para que a memória do Santo permaneça viva no seio dessas comunidades que comungam de valores e preceitos em comum. Mesmo que cada um tenha sua forma de celebrá-lo, e considerando as possíveis desproporcionalidades de ambas as festas, as quais são decorrentes dos abusos da memória, Benedito tem sido honrado através das gerações com dedicação, que se comprometeram em não deixar cair no esquecimento suas benfeitorias por gente humilde e necessitada.

Por fim, compreende-se que este trabalho chega a uma conclusão, mas ela não se constitui como um término definitivo das possíveis abordagens do tema. A obra *Um Cordel para São Benedito* (2017), de Dinacy Corrêa, ainda possui vários aspectos relevantes a serem abordados, tais como suas propriedades literárias e intertextuais. Ainda existem questões relativas à memória que podem ser ampliadas em futuros trabalhos acadêmicos, igualmente questões culturais relacionadas ao tambor de crioula e ao festejo em homenagem a São

Benedito. Dessa forma, aponta-se que a obra aqui analisada pode oferecer os recursos necessários para a elaboração de investigações científicas que evidenciem como a produção contemporânea de cordel mantém características tradicionais as quais tornaram-na popular e academicamente relevantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado das Letras, 1999.
- AGOSTINHO. **Confissões**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.
- AGUIAR, Vera. Leitura literária e escola. In: EVANGELISTA, Aracy et al. (orgs). **Escolarização da leitura literária**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- ALBUQUERQUE, Maria Elizabeth Baltar Carneiro de. **Literatura popular de cordel: dos ciclos temáticos à classificação bibliográfica**. Tese (Tese em Letras) – UFPB. Paraíba, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6183>>. Acesso em: 04/05/2022.
- ALMEIDA, Átila. **Notas sobre poesia popular**. Campina Grande: s/ed./ 1984.
- AMORIN, Mariana dos Santos. **A xilogravura na literatura de cordel: apontamentos teóricos visando a dialogicidade**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – UNB. Brasília, 2015. Disponível em: <<https://www.bdm.unb.br/handle/10483/13275>>. Acesso em: 21/05/2022.
- ARAÚJO, Alceu Maynard de. **Folclore Nacional**. V. III. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1964.
- ARAÚJO-MELLO, Fabiola P. **A troca de São Benedito por Nossa Senhora de Lourdes na cidade de Encruzilhada-BA: uma “memória subterrânea”**. Dissertação (Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade). Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Bahia, 2012.
- ARISTÓTELES. **Metafísica**. São Paulo: Edipro, 2006.
- ATHAYDE, João M. **História de Juvenal e o Dragão**. [1974]. In: LOPES, Ribamar. **Literatura de cordel: antologia**. 3ª edição. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil S.A, 1994.
- AZEVEDO, Carlos Alberto. O heroico e o messiânico na literatura de cordel (III). In: **Revista de Cultura Vozes**. Petrópolis, ano. 67, n. 9, p. 51-54, nov. 1973.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BESSA, Bráulio. **Sobre mim**. Ceará. 2018. Disponível em: <<https://www.brauliobessa.com/>>. Acesso em: 08/02/2022.
- BISEL, Can. Architecture and the social frameworks of Memory: a postscript to Maurice Halbwachs’ “Collective Memory”. **ICONARP International Journal of Architecture and Planning**, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 01–09, 2017. Disponível em: <DOI: 10.15320/ICONARP.2017.14.>. Acesso em: 6 set. 2022.
- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do Ensino Fundamental: Língua Portuguesa/ Secretaria de Educação Fundamental**. Brasília: MEC/SEF, 1998.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da Câmara. **Antologia do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Martins Pena, 1994.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário de termos folclóricos**. São Paulo, Global, 2000.

CÂMARA CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. São Paulo: Global, 2^a ed, 2009.

CÂMARA CASCUDO, Luís da Câmara. **Os cinco livros do povo**. João Pessoa: Universitária/UFPB, 1994.

CAMÊLO, Julia Constança Pereira. **Os poetas populares de cordel e seu público: na trajetória da poesia do Nordeste ao Rio de Janeiro (1960 – 1990)**. Dissertação (Dissertação em História) – UNESP/ASSIS. Assis, 2000.

CAPES. **Catálogo de teses e dissertações da CAPES**. Disponível em: <<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>>. Acesso em: 20/02/2022.

CARVALHO, Gilmar de. **Xilogravura: doze escritos na madeira**. Fortaleza: Museu do Ceará, 2001.

CARVALHO NETO, João Pedro de. **João Pedro de Carvalho (João Pedro do Juazeiro)**. [14 dez 2016]. Entrevistadora: Rosilene Alves de Melo. Fortaleza, CE: IPHAN, 2015. Entrevista concedida ao IPHAN para o Dossiê de Registro da Literatura de Cordel.

CHARLES, Taylor. **Sources of the self**. Harvard University Press. 1989.

CORDEIRO, José. Visita de Lampião a Juazeiro. [s.d.] In: LOPES, Ribamar. **Literatura de cordel: antologia**. 3^a edição. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil S.A, 1994.

CORDEIRO, Veridiana Domingos. **De Maurice Halbwachs à Filosofia da Mente: repensando a memória a partir de abordagens externalistas**. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 33, n. 3. 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/0103-2070.ts.2021.174971>>. Acesso em: 12 ago. 2022.

CORDEIRO, Veridiana Domingos. **Groups as a product of individual and collective memory: the hardcore of Maurice Halbwachs theory**. Protosociology Journal, 1: 1-19. 2017. Disponível em: <<http://www.protosociology.de/Rubrum/Cordeiro-Groups.pdf>>.

“CORDEL ENCANTADO”. **GLOBO**, São Paulo, 11 de abr. de 2011. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/cordel-encantado/>>. Acesso em 05/02/2022.

CORRÊA, Dinacy Mendonça. **Um cordel para São Benedito: o santo “pretinho” da cultura maranhense**. 3^a ed. São Luís: Eduema, 2017.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. **Festa de santo na cidade: notas sobre uma pesquisa etnográfica na periferia de Belém, Pará, Brasil**. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 6, n. 1, p. 197-216, jan.-abr. 2011.

DAUSS, Ronald. **O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

D’ALMEIDA FILHO, Manoel. A Guerra dos Passarinhos. [s.d.]. In: HAURÉLIO, Marco. **Antologia do cordel brasileiro**. São Paulo: Global, 2012.

Dicionário brasileiro de literatura de cordel/ Academia Brasileira de Literatura de Cordel. 1^a ed. Rio de Janeiro: Rovellet, 2013.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Ciclos temáticos na literatura de cordel. In: Diversos: **Literatura popular em versos**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. In: Literatura popular em verso. **Estudos**. Manuel Diégues Júnior (et. al). Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

DURKHEIM, Émile. 1996. **As formas elementares da vida religiosa**. O sistema totêmico na Austrália. Martins Fontes. São Paulo.

FERREIRA, Daciléia Lima; CARVALHO, Conceição de Maria Belfort; BRUSSIO, Josenildo Campos. **Da África ao Brasil: o sagrado e o profano no imaginário do tambor de crioula no Maranhão**. In: Revista Labirinto, Porto Velho (RO), ISSN 1519-6674, Amo XIX, Vol. 31 (jul-dez), n. 1, 2019, p. 144-159. Disponível em: <<https://periodicos.unir.br/index.php/LABIRINTO/article/view/4880/3227>> Acesso em: 03 mai. 2023.

FERRETTI, Sergio. Cultura popular e patrimônio imaterial: o contexto do tambor de crioula no Maranhão. **Revista de Políticas Públicas**, São Luís, n. especial, p. 173 – 179, ago. de 2010.

FERRETTI, Sergio. **Registro do Tambor de Crioula: política de salvaguarda de bens da cultura imaterial do Brasil**. In: GT 38, 29ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 2014, Natal. Disponível em: <[http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401145554_ARQUIVO_TambordecrioulaII\(artigorevisado\).pdf](http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401145554_ARQUIVO_TambordecrioulaII(artigorevisado).pdf)>. Acesso em: 08/02/2022.

FERRETTI, Sergio (org.). **Tambor de Crioula: ritual e espetáculo**. São Luís, FUNC/SIOGE, 1977.

FERRETTI, Sérgio; SANDLER, Patrícia. **Tambor de crioula**. Boletim da Comissão Maranhense de Folclore, n. 3, ago. 1995.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. **Obras completas**, ESB, v. XV. Rio de Janeiro: Imago. (1996)

FREUD, Sigmund. Rememoração, repetição, perlaboração. **Obras completas**, ESB, v. XV. Rio de Janeiro: Imago. (1996)

FILHO, Joaquim. [s.d.]. In: SILVA, Gonçalo Ferreira. **Vertentes da literatura de cordel**. Rio de Janeiro: Rovel, 2011.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. **Ler/ouvir folhetos de cordel em Pernambuco (1930-1950)**. Belo Horizonte: Biblioteca Digital UFMG, 2000. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/FAEC-84NPAE>. Acesso em: 15/05/2022.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (orgs.). **Métodos de Pesquisa**. Coordenado pela Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS e pelo Curso de Graduação Tecnológica – Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GRAEFF, Lucas; GRAEBIN, Cleusa Maria Gomes. Maurice Halbwachs: dos quadros sociais à memória coletiva. In: BERND, Zilá; GRAEBIN, Cleusa Maria Gomes. **Memória social: revisitando autores e conceitos**. Unilasalle, Rio Grande do Sul, 2018.

GIL, A.C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6º ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GRILLO, Maria Ângela de F. **A arte do povo: histórias na literatura de cordel**. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **As condições sociais de produção das lembranças entre imigrantes ucranianos**. V. 14, n. 2. 2008. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-93132008000200004>>.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **On collective memory**. Chicago, The University of Chicago Press. 1992.

HAURÉLIO, Marco. **Antologia do cordel brasileiro**. São Paulo: Global, 2012.

HAURÉLIO, Marco. **Literatura de cordel: do sertão à sala de aula**. São Paulo: Paulus, 2013.

HUSSERL, Edmund. **Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo**. Rio de Janeiro: Editora Via Verita, 2017.

Irmandade Imperial de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos. Disponível em: <<https://www.facebook.com/insrsbhp>>. Acesso em 20.03.2023.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LESSA, Orígenes. **Literatura popular em versos**. São Paulo: Anhembi, 1955.

LOCKE, John. **Ensaio acerca do entendimento humano**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

LONDRES, Maria José F. **Cordel: do encantamento às histórias de luta**. São Paulo: Duas cidades, 1983.

LUYTEN, Joseph M. **O que é Literatura Popular**. São Paulo: Brasiliense. 2º ed. 1984.

MAGALHÃES, Celso Tertuliano da Cunha. **A poesia popular brasileira**. Maranhão: Departamento de Cultura do Estado, 1966.

MATOS, C. N. de. Cultura popular e literatura nacional: os inícios das pesquisas folclóricas no Brasil e a contribuição de Sílvio Romero. **Revista do IPHAN**, nº 28, Brasília: IPHAN, 1999. pp. 14-39

MAXADO, Franklin. **O que é cordel na literatura popular**. Mossoró: Queima-Bucha, 2012.

MELO, Rosilene Alves de. Literatura de cordel: conceitos, intelectuais, arquivos. **Projeto História**, São Paulo, v. 65, pp. 66-99, mai.-ago. de 2019

MELO, Veríssimo. Literatura de cordel: visão histórica e aspectos principais. In: LOPES, Ribamar. **Literatura de cordel: antologia**. 3ª edição. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil S.A, 1994.

MEYER, Marlyse. **Autores do cordel: seleção de textos e estudo crítico**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MINISTÉRIO DA CULTURA – IPHAN. **Registro do Tambor de crioula no Maranhão**. Brasília, 2007.

MINISTÉRIO DA CULTURA – IPHAN. **Tambor de Crioula do Maranhão**. Brasília, DF: IPHAN, 2016.

MORAIS, Francinaldo de Jesus. **Ecos da escravidão: memória e “imagens identitárias” de indivíduos negros em Caxias-MA. (1980-2000)**. Imperatriz-MA. Ética Editora, 2008.

- NEVES, Francisco Paiva. **Literatura de cordel** – origens e perspectivas educacionais. Trabalho de conclusão de curso em Letras – Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.ufc.br/ri/handle/riufc/40537>>. Acesso em: 06/05/2022.
- NOGUEIRA, Thiago. FERRETTI, Sergio. O calor do tambor: análise do discurso das cantigas e toadas do Tambor de Crioula em São Luís no Maranhão. **Cad. Pesq.**, São Luís, v. 19, n. especial, jul. de 2012.
- OLLICK, Jeffrey; VINITZKY-SEROUSSI, Vered & LEVY, Daniel. **The collective memory reader**. Nova York, Ed. Oxford. 2011.
- PATATIVA DO ASSARÉ. **O que é folclore: cante lá que eu canto cá**. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.
- PEREIRA, Pedro Henrique Gomes. **A festa de São Benedito: o rito e a sociabilidade em uma comunidade negra**. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais/ Antropologia) – Universidade de Brasília. Brasília, 2016.
- PLATÃO. **Filebo**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 1974.
- PLATÃO. **O Sofista**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 1980.
- PLATÃO. **Teeteto/Crátilo**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 2001.
- PROENÇA, Ivan Cavalcanti. **A ideologia do cordel**. 2.ed. Rio de Janeiro: Brasília/Rio, 1977.
- QUADROS, Elton Moreira. **Memória, Reconhecimento de si e Alteridade no pensamento de Paul Ricoeur**. Tese (Doutorado em Memória: Linguagem e Sociedade). Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2016.
- QUADROS, Elton Moreira; FONSECA-SILVA, Maria da Conceição. **Platão, Aristóteles e a questão da memória: uma leitura ricoeuriana**. In: Revista Memória em Rede, Pelotas, v.8, n.15, Jul./Dez. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/Memoria/article/view/8843>> Acesso em: 03 mai. 2023.
- ROCHA, José P. Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho Tucum. [1982]. In: LOPES, Ribamar. **Literatura de cordel: antologia**. 3ª edição. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil S.A, 1994.
- REI, João C. O velho que enganou o diabo. [s.d.]. In: LOPES, Ribamar. **Literatura de cordel: antologia**. 3ª edição. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil S.A, 1994.
- RICOEUR, Paul. **A Memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.
- ROMERO, Silvio. **Estudos sobre a poesia popular no Brasil**. Petrópolis: Vozes. 1977.
- ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias**. São Paulo: UNESP, 2010.
- SANTOS, Manoel. Viagem a São Saruê. [s.d.]. In: LOPES, Ribamar. **Literatura de cordel: antologia**. 3ª edição. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil S.A, 1994.
- SARAIVA, Arnaldo. O início da literatura de cordel brasileira. In: **Estudos em literatura popular**. João Pessoa: Editora UFPB, 2004.
- SILVA, Gonçalo Ferreira. **Vertentes da literatura de cordel**. Rio de Janeiro: Rovellet, 2011.

SLATER, Candance. **A vida no barbante: a literatura de cordel no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. **A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural**. Educação & Sociedade, ano 21, n.71, p. 166-193, jul. 2000

SOBRINHO, Manoel Pereira. O Tempo em que os Bichos Falavam. [s.d.]. In: HAURÉLIO, Marco. **Antologia do cordel brasileiro**. São Paulo: Global, 2012.

SOUZA, Liêdo Maranhão. **Classificação popular da literatura de cordel**. Petrópolis: Vozes, 1976.

SUASSUNA, Ariano. Nota sobre a poesia popular nordestina. **DECA**, Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística, Recife ano 4, nº 5, 1962.

TAVARES JÚNIOR, Luiz. **O mito na literatura de cordel**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

VIANNA, Arievaldo. Literatura de cordel na escola. Ano XX, Boletim 16, outubro 2010. **Programa Salto para o futuro, TV Escola**. Disponível em: <<http://portaldoprofessor.mec.gov.br/storage/materiais/0000015231.pdf>>. Acesso em: 24/05/2022.

WALL, Karin. **Famílias no Campo: passado e presente em duas Freguesias do Baixo Minho**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

WEITZEL, Antônio H. **Folclore literário e linguístico**. 3ª ed. Belo Horizonte: UFJF, 2013.

YATES, Frances Amelia. **A arte da memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.