

---

# "ENTÃO SE FORMA A HISTÓRIA BONITA" – RELAÇÕES ENTRE FOLHETOS DE CORDEL E LITERATURA ERUDITA\*

**Márcia Abreu**

*Universidade Estadual de Campinas – Brasil*

**Resumo:** *Autores de folhetos de cordel, muitas vezes, recontam em versos romances da literatura erudita nacional e internacional. Neste artigo é feito um estudo comparativo entre obras da literatura erudita e suas versões para folhetos de cordel, examinando-se as formas de ler e os critérios de avaliação próprios aos leitores de folhetos.*

**Palavras-chave:** *comparação, folhetos de cordel, leitura, romance.*

**Abstract:** *Brazilian popular poets, many times, retell consecrated novels in verse. The aim of this article is to compare some of these novels and its popular versions, examining the ways of reading and the evaluation criteria peculiar to popular readers.*

**Keywords:** *Brazilian popular literature (folhetos de cordel), comparison, novel, reading.*

A literatura de folhetos produzida no Nordeste brasileiro desde o final do século XIX coloca homens e mulheres pobres na posição de autores, leitores, editores e críticos de composições poéticas. Em geral, associam-se esses papéis a pessoas da elite – se não financeira, ao menos intelectual – , mas, no caso dos folhetos, gente com pouca ou nenhuma instrução formal envolve-se intensamente com o mundo das letras, seja produzindo e vendendo folhetos, seja compondo e analisando versos, seja lendo e ouvindo narrativas.

O sucesso dos folhetos deve-se a um conjunto de fatores, entre os quais se destaca a forte relação com a oralidade mantida por essas

---

\* Trabalho realizado com o apoio do CNPq.

composições. O poeta Manoel de Almeida Filho, entrevistado por Mauro Almeida, explica que

[...] a grande maioria dos nossos fregueses lê o livro cantando. Como a gente lê, eles aprendem as músicas dos violeiros, e eles cantam aquilo. [...] E, em casa reúnem uma família, três, quatro, e cantam aquilo, como violeiro mesmo [...] O folheto tem esta doçura do verso. E o povo nordestino se acostumou a ler o verso. Então o livro em prosa mesmo, ele não gosta e nem gosta do jornal, a notícia do jornal. [...] Ele não entende. [...] Porque está acostumado a ler rimado, a ler versado. [...] Aquela notícia não é boa para ele, o folheto sim, porque o folheto ele lê cantando. (Almeida, 1979, f. 202).

Os folhetos são eficazes, segundo Manoel de Almeida Filho (1963), por serem escritos em verso compostos segundo um padrão que favorece a realização de sessões coletivas de leituras em voz alta. Ainda que a forma seja efetivamente fundamental, a superioridade dos folhetos deve-se também ao fato de eles apresentarem as notícias interpretadas segundo os valores compartilhados pelo público. Por isso, eles parecem superiores aos jornais em que se apresentam notícias em prosa.<sup>1</sup>

Os leitores e ouvintes de folhetos importam-se com os conteúdos divulgados pela mídia, assim como têm interesse por narrativas eruditas, entretanto nada parece perfeito enquanto não está “rimado e versado”.

A distinção entre a composição e a recepção de folhetos nordestinos e a produção e a leitura de obras literárias eruditas fica clara quando se examinam versões para folheto de narrativas eruditas, fato relativamente comum no interior da literatura de folhetos, em que há versões de *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, de *Ubirajara*, Iracema, *A Viuvinha*, de José de Alencar, de *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, de Paulo e Virgínia, de Bernardin de Saint Pierre, de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, de *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, para citar apenas alguns exemplos.

Se o público deseja conhecer histórias produzidas no interior da chamada literatura erudita, por que não lê os originais e recorre aos

---

<sup>1</sup> Para uma análise de versões de textos jornalísticos para folhetos, ver Abreu (1997).

folhetos? Por que, dentre todas as obras literárias disponíveis, algumas foram selecionadas e outras não? Que critérios presidem essa escolha? O que é preservado e o que é alterado no momento da adaptação? Que critérios norteiam as alterações e preservações? A resposta a essas perguntas pode fornecer indícios sobre formas específicas de relação com a escrita e com a narração. Estudando-se as alterações introduzidas nas narrativas, percebe-se claramente que os dois grupos de textos – originais e adaptações – requerem habilidades bastante distintas para sua compreensão e apreciação.

A pequena lista de títulos mencionada acima permite perceber que o interesse não se dirige indistintamente para qualquer tipo de texto da literatura erudita, revelando uma lógica por detrás da seleção de textos a serem vertidos. Em geral, os poetas<sup>2</sup> escolhem narrativas cuja estrutura seja próxima à dos chamados “romances” de cordel – folhetos com 24 ou mais páginas, contendo narrativas ficcionais, em que se tomam por tema, basicamente, o amor e a luta. É possível subdividir os “romances” de cordel em três núcleos temáticos básicos: mulheres virtuosas perseguidas por perversos apaixonados; amores contrariados (devido a diferenças sociais ou religiosas ou a provações impostas pelo destino) e enfrentamentos entre poderosos e valentes.

Selecionam-se obras eruditas cujos enredos inserem-se em um desses temas básicos (ou mesclam seus elementos), privilegiando-se, portanto, histórias semelhantes às narrativas tradicionais da literatura de folhetos. Em alguns casos, os poetas preocupam-se em esclarecer, no início de seus textos, o eixo temático em que a história se insere: “Romance triste! página dolorosa onde o amor e o dever se interpõem entre dois jovens, luta terrível entre o afeto de uma mulher amada e o amor filial; história que comove os corações de quem ama.” Ao ler esse trecho, com o qual se inicia o folheto *Entre o Amor e a Espada*, adaptação de *El Cid*, realizada por José Camelo (1960), qualquer leitor habituado aos folhetos percebe que a narrativa insere-se no conjunto das histórias de amor contrariado, aquelas em que um

---

<sup>2</sup> O estabelecimento da autoria dos folhetos é matéria bastante controversa, pois, embora os poetas tenham interesse em se afirmar como autores de suas composições, existe a prática de vender os direitos sobre o texto para um editor que, com isso, passa a ter a prerrogativa de colocar seu nome no lugar do nome do autor. Como a maior parte dos editores é também poeta, torna-se difícil distinguir os folhetos compostos por eles daqueles editados por eles, especialmente quando se trata de folhetos antigos. A datação dos folhetos é também complicada, pois os editores, muitas vezes, não têm qualquer preocupação em indicar a data e o número da edição.

obstáculo externo impede a união de um casal apaixonado – nesse caso, o conflito entre o “amor filial” e o “afeto de uma mulher”.

Não basta, entretanto, uma história convencional. É preciso apresentá-la segundo as “regras” de composição de folhetos, já que o interesse pelo tema, ou pelo enredo, não é suficiente para que o público habitual dos folhetos aprecie um texto de literatura erudita.<sup>3</sup> A alteração mais fundamental é a transposição da prosa para o verso, adaptando-se a narrativa à forma poética dos folhetos. Mesmo quando há uma transcrição praticamente literal do texto-matriz, inserem-se cortes a fim de obter versos setissílabos e introduzem-se palavras – ou altera-se sua ordem – para criar rimas. João Martins de Athayde, por exemplo, ao recontar Amor de Perdição, de Camilo Castelo Branco, segue muito de perto o texto, mas segmenta-o para obter versos conformes ao padrão dos folhetos:

Amor de Perdição (Branco, 1977, p. 33)	Amor de Perdição (Athayde, 1951, p. 18-19)
– Não me respondes, Teresa?! – tornou Tadeu [...]	– Não me respondes Tereza tornou Tadeu calmamente
– E será o pai feliz com o meu sacrificio? [...]	– Se sente feliz meu pai com esse meu sacrificio?
Tadeu mudou de aspecto e disse irado [...]	Tadeu mudou de aspecto e disse com voz irada
Se és uma alma vil, não me pertences. [...]	– Se tu és uma alma vil como a serpe traiçoeira, não me pertences maldita
Tereza ergueu-se sem lágrimas [...]	Tereza ergueu-se sem lágrima

Em alguns trechos, basta partir a sentença para obter um verso de sete sílabas, em outros é necessário produzir uma pequena alteração para obter a métrica ou a rima esperada. A versificação é a mais fundamental das alterações introduzidas, pois acomoda textos produzidos no interior da cultura escrita aos padrões da literatura de folhetos, permitindo sua compreensão e

<sup>3</sup> As regras de composição dos folhetos estão apresentadas em Almeida (1979) e em Abreu (1999).

memorização por parte das comunidades nordestinas, envolvidas em práticas orais menos ou mais marcadas. Vertidas em versos, as histórias podem ser lidas oralmente ou cantadas segundo as práticas de leitura coletiva. As histórias originais pecam, do ponto de vista do público dos folhetos, por sua forma, de modo que sua apreciação requer a intervenção de um poeta para “traduzir em trovas/ o que ele em prosa falou”, como explicou o poeta no folheto Romance de Iracema – A Virgem dos Lábios de Mel (Lima, 1981, p. 1).

Alguns autores de folhetos explicitam a maneira pela qual interagem com os livros que tomam para ler (Almeida Filho, 1963, p. 1):

Já tomei por distração  
Ler romances de amor  
Onde bebo a poesia  
Da pena dum escritor  
Que sabe satisfazer  
A alma dum trovador.

Há poucos dias atrás  
Li um famoso romance  
Chamado: “A Noiva do Diabo”  
Decorei lance por lance  
Para transformá-lo em versos  
Como está no meu alcance.

Para Manoel de Almeida Filho, autor dos versos acima, a leitura de “romances de amor” é forma de “distração”. Até aí, suas idéias não diferem muito do que pensa a maioria dos leitores de romances. Entretanto, há alguma peculiaridade em seus objetivos: ele lê para aproximar-se de seus colegas de ofício – ele, um trovador, bebe poesia diretamente da pena de um escritor, autor do romance. Mais peculiar ainda é seu modo de ler, associando “leitura” e “memorização” – “li um famoso romance/ decorei lance por lance”. Segundo essa concepção de leitura, recorrente entre os autores e leitores de folhetos, ler é deslocar os conhecimentos fixados no papel para a memória. Eles comportam-se como o fazem comunidades iletradas em que todo o conhecimento tem que ser conservado no cérebro, já que não há formas exteriores de fixação de conteúdos. Os poetas de

cordel, ainda que saibam ler, não se sentem liberados da tarefa de armazenar conhecimentos e informações em sua “parte craniana”.

Manoel de Almeida Filho tem um objetivo específico ao realizar sua leitura de memorização: transformar em versos a história lida, “como está no meu alcance”. Esse verso final permite ao menos duas interpretações: o poeta está sendo modesto, dizendo que fez o que pôde, ou o poeta está afirmando sua competência poética, dizendo que fez versos segundo seu entendimento (portanto, seguindo a convenção da literatura de folhetos).

Transformar histórias em versos de cordel não significa apenas metrificicar e rimar um texto; é fundamental, também, adequar a sintaxe e o léxico. O poeta Apolônio Alves dos Santos,<sup>4</sup> ao recontar A Escrava Isaura, de Bernardo Guimarães, sentiu essa necessidade:

A Escrava Isaura (Guimarães, 1981, p. 9)	A Escrava Isaura (Santos, 1981, p. 1)
<p>Era nos primeiros anos do reinado de Sr. D. Pedro II. No fértil e opulento município de Campos de Goitacases, à margem do Paraíba, a pouca distância da vila de Campos, havia uma linda e magnífica fazenda.</p> <p>Era um edifício de harmoniosas proporções, vasto e luxuoso, situado em aprazível varedo ao sopé de elevadas colinas [...] A casa apresentava a frente às colinas. [...] Os fundos eram ocupados por outros edifícios acessórios, senzalas, pátios, currais e celeiros, por trás dos quais se estendia o jardim, a horta, e um imenso pomar, que ia perder-se na barranca do grande rio.</p>	<p>Quando reinou no Brasil Grande Dom Pedro Segundo No tempo da escravidão Se deu um drama profundo Que entre todos os dramas Foi o mais triste do mundo</p> <p>Em Campos de Goytacaz Havia a grande fazenda Do Comendador Almeida Com casa, engenho e moenda Que daquele lugar era A mais bonita vivenda.</p>

<sup>4</sup> Há duas versões do romance de Bernardo Guimarães, uma da autoria de Apolônio Alves dos Santos e outra, de Francisco das Chagas Batista.

O folheto é mais sucinto e direto, simplificando a estrutura dos períodos e privilegiando a ordem direta nas orações. A farta adjetivação de Guimarães é eliminada de modo a transformar trechos como “fértil e opulento município de Campos de Goitacases” simplesmente em “Campos de Goytacaz” ou a suprimir a minuciosa descrição da fazenda e da casa convertida em “havia a grande fazenda/ com casa engenho, e moenda/ a mais bonita vivenda”. Não se trata apenas de enxugar o texto, mas de aproximá-lo das referências dos leitores, razão pela qual o elenco de “edifícios acessórios, senzalas, pátios, currais e celeiros” é convertido em termos mais conhecidos: “engenho e moenda”.

Como a maior parte dos textos vertidos é anterior ao século XX, a atualização lexical é uma das preocupações dos poetas, pois os folhetos empregam, fundamentalmente, a linguagem contemporânea e cotidiana conhecida pelo público.

Não basta, entretanto, versificar e adaptar a linguagem das narrativas, uma vez que os folhetos são compostos segundo determinadas fórmulas de estruturação do enredo, conhecidas como “oração”. Os autores chamam de oração à coerência e coesão, ou seja, articulação dos fatos, opiniões e idéias tanto do ponto de vista lógico quanto da concatenação textual. Segundo o poeta Silvino Pirauá de Lima, entrevistado por Mauro Almeida (1979, f. 203):

É preciso um roteiro de história desembaraçada e que tenha muitos episódios. Desembaraçado é quando não tem muita complicação nos episódios, quando um não confunde com o outro, divididos. Então se forma a história bonita.

Para compor uma “história desembaraçada” é necessário evitar o acúmulo de personagens e de tramas, por isso é desaconselhável desenvolver enredos paralelos ou dar lugar a personagens secundários. Atendendo ao princípio da oração, suprimem-se ou condensam-se as informações alheias à trama central, como a farta descrição que abre *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, que se converte, na versão de Apolônio Alves dos Santos, em uma sucinta apresentação da localidade onde ocorre a ação.

José Galdino da Silva Duda (1982), por exemplo, ao adaptar *A Viuvinha*, de José de Alencar, “desembaraça” o enredo ao eliminar a duplicação do marido de Carolina. Como se sabe, Jorge, o marido, retorna

dos Estados Unidos sob o nome de Carlos, ocultando sua verdadeira identidade a fim de saldar as dívidas do pai e testar a fidelidade de sua esposa. Em *Os Martírios de Jorge e Carolina*, mantêm-se as intenções do rapaz, mas não se cria um duplo (Carlos). Apesar de diferente, depois de cinco anos de ausência, continua a ser referido pelo narrador pelo nome de Jorge. Sua nova aparência confunde os demais personagens, mas não o leitor, que, diferentemente do que ocorre na trama elaborada por Alencar, sabe claramente quem é o homem que paga as dívidas e escreve cartas de amor a Carolina.

Uma “história desembaraçada” requer também poucos personagens, de preferência separados entre bons e maus. Na versão de *O Corcunda de Notre Dame*, por exemplo, a galeria de personagens criada por Victor Hugo é reduzida pelo poeta Paulo de Aragão [s.d.] a apenas seis: Cláudio, Quasímodo, Flor de Lys, Phebo, Esmeralda e sua mãe. O folheto concentra-se na trama amorosa que envolve a cigana, o padre, o capitão e o corcunda, desprezando todas as informações alheias a estas relações. Curiosamente, Paulo de Aragão considerou relevante a menção a Djali, a cabra de Esmeralda:

Me esquecia de uma cabra  
Que a cigana possuía  
Era seu anjo da guarda  
O seu verdadeiro guia  
Para onde ela fosse  
A cabrinha também ia. (Aragão, [s.d.], p. 8).

A cabra ia sendo esquecida, provavelmente porque seu papel no desenrolar da narrativa é acessório, mas foi lembrada, talvez pelo apelo mnemônico de um animal capaz de indicar, por meio de batidas em um pandeiro, o dia, o mês e a hora. Esse fato deve ter impressionado o autor, no momento da leitura, mas, não sendo fundamental para o andamento da trama, não foi relatado no lugar adequado. Comportando-se como quem narra uma história oralmente, Paulo Aragão inseriu a informação no instante em que dela se recordou e não no momento em que aparece no romance. Em um texto escrito pode-se inserir o trecho esquecido onde se deseja, pois é possível reescrevê-lo tantas vezes quantas forem necessárias. Paulo



Aragão, possivelmente, tem mais afinidades com a oralidade do que com a escrita, pois não lhe ocorre reescrever o texto, parecendo mais adequado referir o esquecimento e mencionar a cabra no instante em que ela vem a sua mente.

Dar algum destaque para personagens acessórios, como a cabra Djali, é raro. Em geral, os folhetos fixam-se naqueles responsáveis pelas ações centrais. E mesmo esses conhecem transformações, pois o padrão de composição de folhetos prevê caracterizações bastante sucintas, indicando-se apenas alguns poucos atributos físicos e morais que permitam identificar a trajetória dos personagens na trama. A caracterização das heroínas, por exemplo, é quase sempre idêntica: belas, honestas, caridosas, fiéis. Apesar de serem necessariamente bonitas, não será a caracterização física o aspecto mais desenvolvido; o que interessa, realmente, é o fato de elas serem honestas, firmes, leais, corretas, generosas, caridosas. Esses atributos são indissociáveis, constituindo o perfil da heroína – bonita e virtuosa. O poeta pode dizer apenas que ela era “bela” ou era “firme e constante” e isso já será o suficiente para que se saiba que ela possui todos os predicativos morais e estéticos que caracterizam um personagem principal feminino. Não há possibilidade de uma mulher ser bonita e má, ou, ao contrário, feia e caridosa. Os atributos físicos e morais formam um todo, recuperável pela menção a uma de suas características.

A descrição dos protagonistas masculinos, embora menos desenvolvida, é também bastante uniforme: são valentes, honestos, inteligentes, justos e fiéis. Raramente se faz alguma menção à sua beleza: quando se trata de homens, o aspecto fundamental é o caráter. Os vilões, sobretudo, são caracterizados a partir de atributos morais: são “facinorosos”, “parasitas”, “bandidos”, “cruéis”, “carrascos”. Em alguns casos, o traço capaz de caracterizar um malfeitor é de natureza econômica – ser muito rico pode ser um indício de mau comportamento, por isso os vilões podem ser chamados de “potentado”, “capitalista”, “rico proprietário”, deixando clara a relação entre ser “rico” e ser “malvado de profissão”.

Além de caracterizar os personagens, essas descrições servem para traçar sua conduta no interior da narrativa. Se uma mulher é apresentada como bela e fiel, já se pode saber que ela resistirá a todas as adversidades, jamais faltará com a palavra empenhada, em momento algum trairá seu amado e conseguirá realizar seus desejos no final da história. Se um homem

é valente e honesto, ele lutará para obter o que deseja, sem jamais fugir às regras da boa conduta nem sequer se acovardar, obtendo merecida recompensa por seus esforços no final da narrativa. Se alguém possui “olhos de traidor”, pode-se esperar todo tipo de vilanias de sua parte, mas pode-se ter certeza, também, que ele não será bem sucedido e pagará pelos seus atos, cedo ou tarde.

Seguindo esse princípio, as versões para folheto omitem quase toda descrição dos personagens feita nos romances, atendo-se a uns poucos traços físicos e morais. A narrativa de *A Escrava Isaura*, feita por Apolônio Alves dos Santos (1981), restringe a apresentação dos personagens a:

A beleza de Isaura  
Era de admirar  
Morena clara simpática  
Capaz de impressionar  
Qualquer rapaz que a visse  
Tinha que se apaixonar.  
[...]  
[Leôncio era]  
Poderoso e impoluto  
Fazendo o que bem queria  
Por ser perverso e corrupto.  
[...]  
Então o dito feitor  
Que se chamava Miguel  
Era um senhor português  
De alma pura e fiel  
[...]  
Miguel que era um rapaz  
Disposto forte e de linha. (Santos, 1981, p. 3).

Condensando páginas e páginas de descrição do texto original, Apolônio Alves dos Santos resume a caracterização de Isaura, Leôncio e Miguel ao essencial – mesmo assim, deixa claro que tipo de gente eles são. Isaura e Miguel estão do lado do bem, opondo-se a Leôncio, o homem mau, caracterizado como “poderoso e impoluto”, “perverso e corrupto”. Provavelmente o adjetivo “impoluto” – que significa honesto, virtuoso, sem

mácula – deve ter sido empregado por uma questão de sonoridade e não de sentido. Rimando com corrupto, é mais um atributo negativo associado a uma série de termos pejorativos, entre os quais se inclui o adjetivo “poderoso” que não é, de forma alguma, um elogio. Os demais personagens são apresentados de forma ainda mais breve: Malvina é “uma jovem de classe”, “belo anjo adorado”; Henrique é apresentado apenas como o “irmão de Malvina” e Álvaro, personagem fundamental para a resolução da trama, é tão-somente “moço de rica família”.

Os personagens serão conhecidos menos por uma descrição do que por suas atitudes, a partir das quais se estrutura o enredo. Entretanto, nem sempre seu comportamento, em obras eruditas, parece adequado aos olhos dos poetas, exigindo modificações que suprimam alterações de personalidade, dúvidas e conflitos psicológicos. Por exemplo, o personagem Simão Botelho, de *Amor de Perdição*, faz coisas que não convém a um herói. Ele fora irresponsável e arruaceiro até apaixonar-se por Tereza, momento em que se converte no mais aplicado e sério estudante de Coimbra. Ao tomar conhecimento dos planos do pai de Tereza para casá-la com Baltasar, debate-se entre a necessidade de matar o rival e o medo das possíveis conseqüências. Acovarda-se e decide apenas ir a Viseu para encontrar-se com a amada. O Simão apresentado na versão nordestina de João Martins de Athayde (1951, 1954) tem um comportamento constante: as arruaças convertem-se em demonstrações de valentia, que terão continuidade após seu envolvimento com Tereza, o que levará ao enfrentamento com Baltazar e a seu julgamento e prisão, enfrentados com coragem e serenidade. Este Simão não conhece dúvidas, crises e tormentos, jamais tem problemas para saber que atitude tomar.

No desejo de torná-lo um herói nordestino, Athayde amplia passagens em que se revela a valentia de Simão, como a briga com os aguadeiros ou as disputas com adversários políticos em Coimbra. O rapaz passa a ter também uma participação mais ativa no namoro, que, no texto de Branco (1977), se resume a cartas e olhares. Na versão nordestina, o rapaz beija e abraça sua amada, prendendo-a “de encontro ao seu coração”. Como cumpre a um herói apaixonado, ele propõe à moça que fuja a cavalo, para longe do pai opressor.

Personagens ambíguos ou conflituosos não encontram lugar nessas composições. Não é de estranhar, portanto, que não haja versão nordestina

para Macbeth.

Algumas vezes as alterações têm que ser mais radicais do que apenas eliminar oscilações de personagens. Para adequar as histórias ao modo de narrar próprio aos folhetos em certos casos é necessário alterar drasticamente a narrativa, como acontece, por exemplo, no final da versão nordestina de O Corcunda de Notre Dame (Aragão, [s.d.]), em que Phebo e Esmeralda terminam juntos e felizes:

Agora Phebo consigo  
Levou ela pela mão  
Tendo como essencial  
Ir fazer nula a prisão  
Na primeira oportunidade  
Com ela casou-se o capitão. (Aragão, [s.d.], p. 36).

Como se sabe, no final do romance de Victor Hugo, Esmeralda morre enforcada e Phebo casa-se com outra. Morrem também o Padre Cláudio e Quasímodo, posteriormente encontrado sepultado junto à cigana. Nos folhetos de cordel, jovens casais apaixonados, depois de superar várias adversidades, vivem felizes. Certamente, Paulo de Aragão sentiu-se atraído pela narrativa de O Corcunda de Notre Dame – caso contrário não a teria recontado –, mas seu final deve ter parecido bastante inadequado, levando-o, portanto, a casar Esmeralda e Phebo. Os demais pretendentes, um padre e um aleijado, não eram absolutamente recomendados para o papel de esposo feliz. Dessa forma, a única solução capaz de adequar a narrativa aos padrões de composição de folhetos era promover o casamento entre o belo e jovem casal. A fraqueza de caráter do capitão havia sido convenientemente suprimida pelo poeta, que o faz se apaixonar profunda e sinceramente pela cigana, assim que a vê, sendo desde então correspondido.

Em outros casos, a situação é ainda mais delicada, como ocorre com a versão para folheto de A Dama das Camélias, de Alexandre Dumas. O poeta João Martins de Athayde (1938) deve ter se visto em dificuldades para narrar a história de amor de uma prostituta, uma vez que, como ficou dito, as heroínas de folhetos são invariavelmente puras, fiéis e honestas. O que fazer, então, com uma Marguerite Gautier que se entrega por dinheiro, desejando luxo e riqueza? Athayde converte-a em uma “pobre moça,

ignorante e inocente”, que “sem ter amigo ou parente”, dirige-se a Paris, buscando “ocupação decente”. Lá, emprega-se como costureira, mas é despedida por sua perversa patroa. Sem ter outro recurso, passa a viver com Prudência, “uma velhota madura”, que tinha “pouca decência”. São os “conselhos ruins” de Prudência que a fazem se tornar “amante dum barão”. Athayde preocupa-se em criar uma justificativa para a prostituição de Marguerite, mesmo que não haja qualquer informação a respeito no texto dumasiano.<sup>5</sup>

Contrariando o comportamento de Marguerite – chamada Margarida no folheto –, a heroína de Athayde apaixona-se por Armando assim que o vê:

Margarida até então,  
Não gostava de ninguém  
Na sua vida de orgias,  
A nada queria bem,  
Era fria, indiferente,  
A corte aquela gente,  
Ferindo com seu desdém.

Porém aquele rapaz  
Mudou o seu sentimento,  
Falava tanto de amor,  
Sem mentira ou fingimento,  
Que ela logo acreditou,  
Correspondeu e amou,  
Desde o primeiro momento. (Athayde, 1938, p. 6).

O envolvimento amoroso não é peculiar a essa narrativa; ao contrário, trata-se do deflagrador da maior parte dos romances de cordel que, em geral, se ocupam do amor entre dois jovens. Apesar de ser tema constante, o sentimento amoroso não é o foco principal dos textos: ele surge instantaneamente, assim que os personagens se vêem pela primeira vez, e

---

<sup>5</sup> José de Alencar, ao compor o enredo de *Lucíola*, deve ter se visto em dificuldade semelhante para modelar uma outra prostituta, *Lúcia*. Assim como Athayde, cria uma justificativa nobre para a prostituição: ela entrega-se por precisar de dinheiro para salvar a família doente.

torna-se irreversível e inalterável. Há casos extremos, como o Romance do Pavão Misterioso, um clássico da literatura de cordel, em que não é necessário sequer que o casal se conheça – o rapaz apaixonou-se ao ver um retrato da moça:

quando viu o retrato  
quis falar, tremeu a fala  
[...]  
pois meu irmão, eu te digo  
vou sair do meu país  
não posso ficar contigo  
pois a moça do retrato  
deixou-me a vida em perigo. (Silva, 1982, p. 8).

Depois de ver o retrato e apaixonar-se todo seu empenho foi no sentido de encontrar a moça, conhecê-la e desposá-la.

Uma vez configurado o sentimento amoroso, não se volta ao assunto, parecendo desnecessário descrever sensações, aflições e desejos dos apaixonados. Não há qualquer erotismo e praticamente nenhum lirismo nas histórias: o amor do casal é um dado que, uma vez afirmado, jamais será discutido ou posto sob suspeita. A situação amorosa serve apenas como desencadeadora do conflito, já que em nenhuma destas histórias o relacionamento afetivo pode transcorrer sem problemas. A superação das dificuldades será o ponto mais desenvolvido do texto, cujo eixo central será as ações dos personagens e não seus sentimentos.

Essa característica, própria aos romances de cordel, é seguida na elaboração das versões. Mesmo tendo selecionado, basicamente, histórias de amor, as passagens relativas à exteriorização do sentimento, às dúvidas e às ansiedades presentes nos textos originais são suprimidas. Os poetas concentram as narrativas no desenrolar de ações. E, já se sabe, os personagens agem sempre de maneira linear – uma vez definida sua conduta, ela será invariavelmente a mesma até o final.

Algumas das obras, entretanto, trazem problemas para esta concepção de enredo. A Dama das Camélias, por exemplo, não condiz com esse princípio. Como se sabe, o narrador do romance é o confidente de Armand Duval, que o conhece quando Marguerite já está morta. Esse narrador cede a palavra a diversos outros personagens, que se incumbem de reconstruir o

passado dos amantes. A narrativa é composta não linearmente pelos sucessivos relatos de Armand, pela reprodução das cartas escritas pelo casal e pela apresentação do diário dos últimos dias da cortesã, finalizado por sua amiga Julie Duprat. Essas diversas vozes narrativas são suprimidas na versão de Athayde (1938), que constrói um narrador onisciente, responsável pela ordenação cronológica da matéria narrada. Atendo-se ao essencial, o poeta apresenta o ingresso de Margarida no mundo da prostituição, sua presença em bailes, teatros e festas, seu envolvimento com Armando, a repercussão social negativa do caso amoroso, a decisão de Margarida de abandonar a cidade e viver no campo com seu amante, o conseqüente empobrecimento, a intervenção do pai de Armando (alegando que tal relação comprometeria noivado de sua filha e o futuro do rapaz), a decisão de Margarida de abandoná-lo, a loucura do rapaz, a doença de Margarida, seu retorno à prostituição, os ciúmes de Armando, a morte da cortesã. Athayde transforma o enredo multifacetado em uma série de ações articuladas, com causas e conseqüências.

Ater-se ao encadeamento de ações pode ser tarefa difícil, principalmente quando os personagens centrais não contracenam, sendo necessário acompanhar suas trajetórias independentes. Nesses casos, cabe ao narrador o cuidado para que o leitor não perca o fio narrativo, o que o obriga a alertar sobre essas mudanças de enfoque. Há grandes dificuldades, por exemplo, para recontar o enredo de Ubirajara, pois as trajetórias de Jandira, Ubirajara e Araci tomam caminhos independentes em alguns momentos. O poeta Francisco Sales ([s.d.]) lança mão do recurso de chamar a atenção do leitor para as mudanças:

Deixo aqui na grande festa  
chefe pagé e moacara  
para falar de Jandira  
com sua beleza rara  
filha do índio Magé  
a noiva de Ubirajara  
[...]  
Agora vamos deixar  
Jandira em procuração  
falamos de Ubirajara  
desde aquela ocasião

que avistou Araci  
guardou-a no coração  
[...]  
Deixamos ficar Jandira  
na mais profunda agonia  
seguimos Ubirajara  
que caminhando se ia  
a procura de Araci  
formosa estrela do dia  
[...]  
Portanto vamos deixar  
Jandira triste e magoada  
e falamos de Araci  
que também foi à caçada  
e encontrou-se com eles  
na mata escura e fechada  
[...]  
Deixamos ficar aqui  
as virgens lá na floresta  
e vamos voltar a tribo  
para falar sobre a festa  
dos servos de Araci  
para ganhar o amor desta. (Sales, [s.d.], p. 12).

Francisco Sales serve-se, como os demais autores de folhetos, de fórmulas que facilitam a composição e a compreensão da narrativa, marcando mudanças no núcleo da ação com expressões como “deixo aqui... para falar de...” intercambiáveis por “vamos deixar... falamos de...”, “deixamos ficar... seguimos...”. Essas fórmulas, empregadas em todos os folhetos em que mais de uma ação ocorre simultaneamente, permitem que o narrador sintetize e congele a informação relativa a um dos personagens e introduza os acontecimentos pertinentes a um outro.

Ao narrador cabe também interpretar as atitudes dos personagens e o sentido geral da narrativa, sobretudo no início e no final do texto, quando se dirige ao leitor para tecer considerações de ordem ética ou moral:



Deus é Grande e Poderoso  
Confio n’Ele e resisto  
Descrevendo em poesia  
Um enredo nunca visto  
O Verdadeiro romance  
Do Conde de Monte Cristo

A Verdade é um farol  
mas não se sabe onde mora  
A mentira também reina  
Estando a verdade fora  
Mas a verdade chegando  
A mentira vai embora

Aonde a mentira reina  
Vence a honra e o defeito  
Dá razão a quem não tem  
Castiga e produz efeito  
Porém no reino de Deus  
Só vence quem tem direito

Em 1815  
Num dia calmo e feliz [...] (Leite, 1964, p. 1).

Assim principia o Romance do “Conde de Monte-Cristo” na versão de José da Costa Leite (1964), comentando, antecipadamente, os valores exemplificados pela narrativa: o perigo da falsidade e o interesse da honestidade. Esses versos iniciais articulam-se às últimas estrofes, nas quais o narrador explicita a moral da história, reassumindo a primeira pessoa:

Já descrevi para o povo  
Como a história passou-se  
O conde de Monte Cristo  
Sofreu, mas depois vingou-se  
Tendo Suzete nos braços  
Amou, lutou e casou-se. (Leite, 1964, p. 36).

O papel do narrador – assim como os demais componentes da narrativa – é codificado. Em geral não há, nos folhetos, narrador-personagem, privilegiando-se o narrador onisciente, a quem cabe a função de apresentar as informações necessárias para o andamento da história, revelando pensamentos, desejos, sonhos, planos e, principalmente, as ações dos personagens. Como os diálogos são pouco freqüentes e o fluxo de consciência dos personagens inexistente, a história depende, basicamente, do narrador. Entretanto, ele não chama atenção sobre si, guardando sua voz para os momentos em que cabe uma análise do sentido da narrativa ou do comportamento dos personagens.

Portanto, naquele tempo  
quem fosse bonapartista  
a favor de Bonaparte  
ficava logo em vista  
odiado pelo povo  
pior do que comunista. (Leite, 1964, p. 3).

Temendo que seus leitores não entendessem o que era um “bonapartista”, o poeta explica o termo – “a favor de Bonaparte” – e, caso a explicação não tenha sido suficiente, faz uma analogia com uma situação de seu tempo – “odiado pelo povo/ pior do que comunista”.

As histórias veiculadas nos folhetos de cordel têm, em geral, caráter exemplar: apresentam um mundo organizado em que pessoas boas e más medem forças, para chegar a um desfecho em que, invariavelmente, prevalece a justiça: recompensam-se os esforços dos que agem corretamente; condenam-se os malfeitores ao sofrimento, à morte, ao abandono, à miséria. A narrativa, com seu caráter moral, pode ser proposta como um modelo de conduta:

Moços que amais nessa vida,  
O mundo é mau e falaz  
Amai a Deus sobre tudo,  
Honrai sempre vossos pais  
Só Deus é amor e vida  
Cristo é a imagem querida  
Do amor que o céu nos traz. (Athayde, 1938, p. 36).

As falas do narrador aproximam os folhetos de narrativas orais em que ele se encontra frente a frente com o público e pode interromper o relato para externar suas opiniões, assim como fazem os ouvintes, louvando os heróis, criticando vilões, torcendo pela felicidade de jovens namorados. A presença da oralidade manifesta-se também no emprego de fórmulas, na constituição de personagens sem conflito, na maneira de montar os enredos. Os folhetos demonstram, com clareza, que os limites entre escrita e oralidade entre letrados e iletrados estão muito além da possibilidade de decifração de um código gráfico e são muito menos simples do que se costuma pensar. Parte do público tradicional dos folhetos é capaz de reconhecer as palavras escritas nos romances eruditos, entretanto essa habilidade não é condição suficiente para que apreciem o texto.<sup>6</sup> Alguns poetas, por outro lado, lêem obras eruditas nacionais e estrangeiras, percebem seu interesse, mas reconhecem as especificidades do texto que o afastariam de seus leitores habituais. Identificando os momentos em que a produção escrita entra em conflito com os anseios de uma comunidade próxima do universo oral, interferem nas narrativas aproximando-as dos padrões nordestinos de composição. “Então se forma a história bonita.”

As adaptações de obras eruditas para a literatura de folhetos mostram o que todo antropólogo sabe, mas que nem todo crítico literário admite: não há beleza universal nem história boa para todos.

## Referências

ABREU, Márcia. Cangaceiros: história ou ficção. In: AGUIAR, F.; SEBE, J. C.; VASCONCELOS, S. (Org.). *Gêneros de fronteira: cruzamento entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997. p. 323-330.

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras: ALB, 1999.

ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Folhetos (a literatura de cordel no Nordeste brasileiro)*. Dissertação (Mestrado em Antropologia)–PPG do Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

---

<sup>6</sup> Para um estudo detalhado da leitura de folhetos e de suas relações com a oralidade ver Galvão (2001).

- ALMEIDA FILHO, Manoel de. *A noiva do Diabo*. São Paulo: Editora Prelúdio, 1963.
- ARAGÃO, Paulo de. *O Corcunda de Notre Dame*. Recife: [s.n.], [s.d.].
- ATHAYDE, João Martins de. *A dama das camélias*. Recife: [s.n.], 1938.
- ATHAYDE, João Martins de. *Amor de perdição*. Juazeiro: José Bernardo da Silva, 1951. v. 1.
- ATHAYDE, João Martins de. *Amor de perdição*. Juazeiro: José Bernardo da Silva, 1954. v 2.
- BRANCO, Camilo Castelo. *Amor de perdição*. São Paulo: Ática, 1977.
- CAMELO, José. *Entre o amor e a espada*. Juazeiro: José Bernardo da Silva, 1960.
- DUDA, José Galdino. *Os mártírios de Jorge e Carolina*. Juazeiro: Filhas de José Bernardo da Silva, 1982. Publicado sob o nome de João Martins de Athayde.
- GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Cordel: leitores e ouvintes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. São Paulo: Ática, 1981.
- LEITE, José da Costa. *Romance do "Conde de Monte-Cristo"*. Guarabira: Editor Proprietário José Alves Pontes, 1964. 2 v.
- LIMA, Alfredo Pessoa de. *Romance de Iracema – a virgem dos lábios de mel*. Juazeiro: Filhas de José Bernardo da Silva, 1981. Publicado sob o nome de João Martins de Athayde.
- SALES, Francisco. *O guerreiro Ubirajara*. [s.l.]: Editor Proprietário João José da Silva, [s.d].
- SANTOS, Apolônio Alves dos. *A escrava Isaura, a jovem sofredora*. [s.l.]: Editor Manoel Caboclo e Silva, 1981.
- SILVA, João Melquíades Ferreira da. *Romance do Pavão Misterioso: história completa*. Juazeiro: Editor Proprietário Filhas de José Bernardo da Silva, 1982.

Recebido em 23/06/2004

Aprovado em 02/08/2004