



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

O FOLHETO NO CENÁRIO DAS ADAPTAÇÕES LITERÁRIAS: releituras do conto
Chapeuzinho Vermelho

IRANY ANDRÉ LIMA DE SOUZA

JOÃO PESSOA
FEVEREIRO DE 2018

IRANY ANDRÉ LIMA DE SOUZA

O FOLHETO NO CENÁRIO DAS ADAPTAÇÕES LITERÁRIAS: releituras do conto
Chapeuzinho Vermelho

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFPB como requisito necessário para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura, Cultura e Tradução

Linha de Pesquisa: Estudos Literários da Idade Média ao Século XIX

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Daniela Maria Segabinazi

JOÃO PESSOA
FEVEREIRO DE 2018

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S729f Souza, Irany André Lima de.

O folheto no cenário das adaptações literárias :
releituras do conto chapeuzinho vermelho / Irany André
Lima de Souza. - João Pessoa, 2018.

104 f. : il.

Orientação: Daniela Maria Segabinazi.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Letras. 2. Literatura infantil. 3. Literatura de
cordel. 4. Contos populares. I. Segabinazi, Daniela
Maria. II. Título.

UFPB/BC

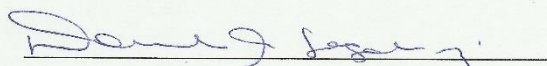
IRANY ANDRÉ LIMA DE SOUZA

**O FOLHETO NO CENÁRIO DAS ADAPTAÇÕES LITERÁRIAS:
RELEITURAS DO CONTO *CHAPEUZINHO VERMELHO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB como requisito necessário para qualificação e obtenção do grau de Mestre em Letras.

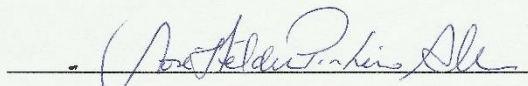
Data da aprovação: 20/02/2018

Banca examinadora



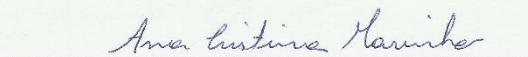
Prof.^a Dr.^a Daniela Maria Segabinazi

Orientadora



Prof. Dr. José Hélder Pinheiro Alves

Examinador



Prof.^a Dr.^a Ana Cristina Marinho Lúcio

Examinadora

Dedico esta dissertação aos meus pais, *Vanivaldo Ferreira e Ivete André*, meus exemplos de honestidade e generosidade, por me ajudarem a realizar mais este sonho em minha trajetória acadêmica.

AGRADECIMENTOS

Num percurso como o do Mestrado, que envolve, naturalmente, muitas contribuições, a gratidão é o sentimento mais eminente. Mais do que isso, é preciso reconhecer as pessoas que Jeová, com sua infinita bondade, permitiu que eu encontrasse nessa trajetória, as quais contribuíram para que essa pós-graduação fosse realizada e essa pesquisa se efetivasse. Os meus agradecimentos...

Aos amigos e a minha família, em especial aos meus pais, *Ivete* e *Vanivaldo*, pelo apoio e incentivo para que eu pudesse me dedicar aos estudos.

À querida amiga *Angélica Linhares*, maior incentivadora de meu ingresso nesse Mestrado, quando eu não acreditei. A nossa torcida é mútua!

Agradeço aos componentes da banca, dos quais reconheço a autoridade do conhecimento e, mais ainda, admiro a forma generosa com que o compartilham. Sou grata pela leitura atenta e pelas contribuições pertinentes para o aperfeiçoamento deste trabalho, inclusive com o empréstimo de livros:

A minha orientadora *Daniela M. Segabinazi*, incansável defensora da formação docente, da formação leitora e da Literatura Infantil e Juvenil. Talvez nem perceba o quanto abre janelas e incentiva voos, mas é impossível não se entusiasmar com tanta dedicação e compromisso. Por isso, como sua aluna, orientanda e estagiária, eu agradeço as oportunidades de aprendizagens que possibilitaram a compreensão das inquietações constantes e producentes na vida do professor-pesquisador. Gratidão pela postura ética e comprometida, assim como pela compreensão e direcionamentos em todas as fases desta pesquisa. Obrigada pela confiança de seguir junto...

À professora *Ana Cristina Marinho*, que tem participação em toda a minha formação acadêmica na UFPB (inclusive na minha iniciação à pesquisa) e a quem recorro mais uma vez à leitura do meu trabalho, pela confiança, respeito e admiração que a dedico. Gratidão por tudo!

Ao professor *José Hélder Pinheiro*, a quem agradeço a acolhida nas suas aulas na UFCG, sempre inspiradoras e que proporcionaram experiências poéticas diárias. Entre um caso e um poema, sua fala mansa nos fisga para a poesia da docência.

Na certeza de que concluir esta fase é uma realização, mas muito gratificante também foi o que conquistei em todo o percurso, minha sincera gratidão aos amigos que suavizaram essa caminhada: *Analide Mineia*, *Ana Paula Serafim* (com quem mais dividi tantos medos, planos,

conquistas e muitas risadas, claro!), *Cristina Rothier, Francinilda Brito, Jhennefer Macedo, Raquel Sousa, Siomara Lucena, Uélida Dantas, Valnikson Viana*. Muito obrigada a todos por me permitirem aprender com vocês e não me deixarem esmorecer nessa caminhada acadêmica. Agradeço-lhes os estudos compartilhados, as trocas literárias, as ajudas com a minha dissertação, as viagens, as comemorações, as conversas...

Às colegas *Jaine Barbosa* e *Nadilza Farias*, também agradeço os diálogos proporcionados pelas pesquisas sobre Literatura.

À professora *Girlene Formiga*, pela oferta de base teórica para este trabalho.

Aos colegas e professores do Grupo de Pesquisa em Estágio, Ensino e Formação Docente, por compartilharem leituras e experiências pedagógicas.

Agradeço aos professores que tiveram participação em todo o meu Mestrado: *Liane Schneider* (UFPB), *Sávio Roberto* (UFPB), *Expedito Ferraz* (UFPB), *Daniela Segabinazi* (UFPB), *Hélder Pinheiro* (UFCG) e *Renata Junqueira* (UNESP).

À *Rosilene Marafon*, pela assistência, presteza e gentileza que nos salva das burocracias acadêmicas.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo financiamento da pesquisa.

Aos colegas de curso da UFPB e da UFCG e a todos os que compartilharam comigo aulas, leituras, eventos, os quais enriqueceram minha trajetória acadêmica.

RESUMO

Nascidos de narrativas orais populares, os contos de fadas/maravilhosos mais conhecidos chegaram até nós pela propagação de geração a geração promovida, antes, pelos(as) contadores(as) de histórias, e há tempo vêm ganhando inúmeras adaptações desde sua primeira compilação em livro. Dentre as diferentes releituras para as diferentes mídias, a que nos chamou atenção foi a da Literatura de folhetos, que mantém forte relação com as histórias infantis, por preservarem algumas características em comum. Em três capítulos, discutimos nesta dissertação, sucessivamente, sobre as interseções entre o folheto e a Literatura Infantil, sobre o fenômeno histórico da adaptação literária e que lugar o folheto ocupa nesse contexto. Além disso, selecionamos o conto popular *Chapeuzinho Vermelho* em adaptações para folhetos publicados no século XXI como *corpus* principal de nossa análise. Nesse sentido, a nossa pesquisa recai sobre a materialidade e a textualidade dessas adaptações, a fim de perceber o que esses textos mantêm ou alteram do conto clássico, tendo as versões de Perrault e dos irmãos Grimm como hipotextos principais. Com esse objetivo, lançamos mão de uma pesquisa de cunho qualitativo e interpretativo dos folhetos *O casamento de Chapeuzinho Vermelho com o Pequeno Polegar* (2006), de Costa Senna, *Chapeuzinho Vermelho* (2009), de Evaristo Geraldo da Silva, *Chapeuzinho Vermelho – versão versejada* (2010), de Manoel Monteiro e *O casamento da Chapeuzinho Vermelho* (2010), de Cleusa Santo. Desde os títulos, é perceptível a indicação para uma nova forma na qual o texto será apresentado, o que já pressupõe mudanças significativas para o texto envolto nas especificidades do folheto. Há, inclusive, certa tendência ao moralismo nas adaptações, como um resgate de uma das características presentes nos contos dos irmãos Grimm. Mais do que isso, há alterações que precisaram ser analisadas, a exemplo da nova configuração do texto verbal em diálogo com as ilustrações, o que acarreta novos sentidos para a leitura do conto tradicional *Chapeuzinho Vermelho*. A fim de embasar nossa discussão, recorreremos à seguinte bibliografia básica: Abreu (1999, 2004, 2006), Ayala (1988, 2016), Burke (2010), Cascudo (1955, 1984), Darnton (1986), Carvalho (2006), Formiga (2009), Galvão (2001), Hutcheon (2013), Marinho e Pinheiro (2012), Traça (1998) e Zumthor (1997, 2007).

Palavras-chave: Contos Populares; Chapeuzinho Vermelho; Adaptação; Folhetos.

ABSTRACT

Born of popular oral narratives, the most well-known fairy tales/ marvels have come to us by the generation to generation propagation promoted by storytellers, and have long been gaining numerous adaptations since their first compilation in book. Among the different re-readings for the different media, the one that called us attention was the Booklet Literature, which maintains a strong relationship with children's stories, because they preserve some characteristics in common. In three chapters, we discuss in this dissertation, successively, the intersections between the booklet and the Children's Literature, about the historical phenomenon of literary adaptation and what place the booklet occupies in that context. In addition, we selected the popular short story Little Red Riding Hood in adaptations for leaflets published in the 21st century as the main corpus of our analysis. In this sense, our research relies on the materiality and textuality of these adaptations, in order to perceive what these texts maintain or alter from the classic tale, with the versions of Perrault and the Grimm brothers as main hypotexts. To this end, we have used qualitative and interpretative research on the booklets *The Marriage of Little Red Riding Hood* (2006), by Costa Senna, *Little Red Riding Hood* (2009) by Evaristo Geraldo da Silva, *Little Red Riding Hood* (2010) by Manoel Monteiro and *The Wedding of Little Red Riding Hood* (2010) by Cleusa Santo. From the titles, it is noticeable the indication for a new form in which the text will be presented, which already presupposes significant changes for the text wrapped in the specificities of the leaflet. There is even a certain tendency toward moralism in adaptations, as a resurrection of one of the characteristics present in the tales of the Grimm brothers. More than that, there are changes that needed to be analyzed, such as the new configuration of the verbal text in dialogue with the illustrations, which entails new meanings for reading the traditional Little Red Riding Hood story. In order to base our discussion, we used the following basic bibliography: Abreu (1999, 2004, 2006), Ayala (1988, 2016), Burke (2010), Cascudo (1955, 1984), Darnton (1998), and Zumthor (1997, 2007). In this paper, we present the results of the study.

Keywords: Popular Tales; Little Red Riding Hood; Adaptation; Brochures.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 LITERATURA INFANTIL E LITERATURA DE FOLHETOS: INTERSEÇÕES	15
1.1 Gêneros inscritos entre a escrita e a oralidade	15
1.1.1 Versões do conto Chapeuzinho Vermelho.....	24
1.1.2 O conto popular e sua mutabilidade.....	30
1.2 Folhetos e Literatura Infantil: adaptações em duas vias.....	36
2. ADAPTAÇÃO: UMA FORMA DE LEITURA DOS CLÁSSICOS.....	43
2.1 Confrontando indícios teóricos	43
2.2 O espaço do folheto nas adaptações literárias	56
3. CHAPEUZINHO VERMELHO: IMPLICAÇÕES DO CONTO TRANSPOSTO PARA FOLHETOS.....	62
3.1. <i>Chapeuzinho Vermelho – versão versejada</i> (2010), de Manoel Monteiro.....	63
3.2 <i>O casamento da Chapeuzinho Vermelho</i> (2010), de Cleusa Santo.....	71
3.3 <i>O casamento da Chapeuzinho Vermelho com o Pequeno Polegar e outras duas histórias</i> (2006), de Costa Senna.....	77
3.4 <i>Chapeuzinho Vermelho</i> (2009), de Evaristo Geraldo da Silva	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
REFERÊNCIAS.....	91
APÊNDICE	96

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Contes de ma mère l'Oye</i>	24
Figura 2 - Reprodução fotográfica da capa e contracapa do folheto <i>Chapeuzinho Vermelho – versão versejada</i> (2010).....	64
Figura 3 – Ilustração da cena em que a mãe adverte Chapeuzinho	67
Figura 4 – Ilustração da cena em que o Lobo engana a vovó	68
Figura 5 – Ilustração que acompanha o diálogo clássico entre Chapeuzinho e o Lobo	69
Figura 6 - Reprodução fotográfica da capa e contracapa do folheto <i>O casamento da Chapeuzinho Vermelho</i> (2010).....	72
Figura 7 - Reprodução fotográfica da capa e contracapa do folheto <i>O casamento da Chapeuzinho Vermelho com o Pequeno Polegar e mais 2 histórias</i> (2006).....	78
Figura 8 – Reprodução fotográfica da capa e contracapa do folheto <i>Chapeuzinho Vermelho</i> (2009)	82
Figura 9 – Folha de rosto de <i>Chapeuzinho Vermelho</i> (2009)	83
Figura 10 – Última ilustração de <i>Chapeuzinho Vermelho</i> (2009).....	83
Figura 11 – Vinheta que pontua o início do texto	84
Figura 12 – Vinheta que pontua o fim da história	84
Figura 13 – “Pra que essa boca tão grande?”	86
Figura 14 – O caçador salva Chapeuzinho.....	86

INTRODUÇÃO

O interesse nessa pesquisa tem relação com o meu envolvimento com os estudos da Literatura Infantil e Juvenil (LIJ) e, dentro desse campo, das adaptações literárias. Por tanto termos ouvido interpretações pejorativas, que criavam uma ideia negativa – de certa forma internalizada – em relação à adaptação enquanto gênero menor se comparado ao texto fonte, tivemos a oportunidade, em uma disciplina da Pós-Graduação, de conhecer bibliografias que ajudaram a nos distanciar desse pensamento, ao perceber o texto adaptado como independente das amarras do texto que o antecede, embora mantenha com ele relações intertextuais. Há adaptações literariamente bem construídas, muitas das quais podem ser consideradas obras clássicas.

A Literatura teve, ao longo de sua história, obras validadas como clássicas por diferentes agentes – críticos literários, editores, instituições acadêmicas, premiações etc., com base em ideologias e valores vigentes em cada época. Essas obras são tidas como uma herança cultural, enquanto conjunto de obras de referência. Ítalo Calvino já atestava em *Por que ler os clássicos* (2007), que “[u]m clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha pra dizer.” (CALVINO, 2007, p. 11). Nesse sentido, são obras que atravessam gerações, sem perder sua carga de significação, que é sempre renovada a cada (re)leitura.

Ainda recorrendo a Calvino, “[d]izem-se clássicos aqueles livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado; mas constituem uma riqueza não menor para quem se reserva a sorte de lê-los pela primeira vez nas melhores condições para apreciá-los.” (CALVINO, 2007, p. 10, grifo nosso). Desse modo, entendemos que os clássicos constituem um acervo que não deve ser negado aos leitores contemporâneos que, por diferentes motivos, podem não apresentar condições para a leitura dos textos conforme foram registrados pela primeira vez, sentido em que adotaremos o termo texto “original”. Por isso, é importante não só oferecer essas obras, mas dar condições para que elas possam ser lidas, mediante alguns mecanismos que as tornem legíveis pelo novo público, distante, muitas vezes, dos leitores daquele texto primeiro. Uma dessas formas historicamente praticada e legitimada é a adaptação, na maioria das vezes destinada ao público escolar, mas que, na verdade, pode funcionar como mediadora entre o texto primeiro – normalmente um clássico – e o leitor real de diferentes faixas etárias, em distintos contextos.

Essa adaptação de um texto pode acontecer em diferentes suportes e gêneros textuais, entre os quais muitos já são amplamente estudados, como a adaptação fílmica e a arte sequencial dos quadrinhos. No entanto, a modalidade de adaptação de obras clássicas para o

folheto literário, conforme pesquisamos no Banco de teses e dissertações da Capes, não obteve merecida atenção acadêmica. Além disso, o fato de saber que encontraríamos boa quantidade de adaptações em circulação no mercado nos fez escolher o folheto como alvo de nossa pesquisa sobre adaptações literárias. Nesse intuito, como escolha para os limites desta dissertação, selecionamos o conto popular *Chapeuzinho Vermelho* em transposições para folhetos publicados no século XXI, como *corpus* principal de nossa análise. Isso se deve ao fato de ter sido desse texto o maior número de adaptações que encontramos, o que nos proporcionou maiores possibilidades de discussão.

Para fins de ilustração, só desse conto encontramos um número expressivo de adaptações: no campo da literatura, há exemplos como *O gatinho Nicolau, Chapeuzinho vermelho e o Lobo* (1995), de Aurélio de Oliveira; *Fita verde no cabelo* (1988), de Guimarães Rosa; *A verdadeira história da Chapeuzinho Vermelho* (2008), de Agnese Baruzzi e Sandro Natalini; *Chapeuzinho Anuncie aqui! Vermelho* (2011), de Alain Serres; o romance juvenil *A garota da Capa Vermelha* (2011), de Sarah Blakley-Cartwright, transformado em filme, em 2011, por Catherine Hardwicke. Há, ainda, versões para letra de música, como *Lobo bobo*, de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli; para história em quadrinho, como a versão incluída no livro *Contos de fadas em quadrinhos* (2015), antologia organizada por Chris Duffy, com tradução de Rosa Amanda Strausz; para a televisão, a exemplo de *Once Upon a Time* (2011), série americana criada por Adam Horowitz e Edward Kitsis; o campo hipermediático também recebeu adaptações do conto, n’*A interminável Chapeuzinho* (2004), de Angela Lago, e no aplicativo *Chapeuzinho vermelho* (2013) que deu origem ao livro homônimo (2013), de Mariana Massarani. Muitas dessas versões já ganharam destaque em pesquisas acadêmicas, revelando a atualização do clássico conto em suportes midiáticos distintos.

Contudo, mais do que essa amostra em diferentes formatos, também identificamos algumas adaptações desse conto para a Literatura de cordel. Além de versões divulgadas em páginas virtuais como o Recanto das Letras, caso de *Chapeuzinho Vermelho*, de Sírila Lima¹ e *Chapeuzinho Vermelho*, de Rosa Regis²; há versões em formato de livro, como *A peleja de Chapeuzinho Vermelho com o Lobo Mau*, de Arievaldo Viana³; versões digitalizadas de folhetos, como *Chapeuzinho Vermelho em cordel (s/a)*⁴, de Lucia Costa Carvalho ou as adaptações para folheto popular nos moldes tradicionais, caso de *O casamento de*

¹ Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/cordel/2824427>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

² Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/cordel/153457>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

³ Conforme averiguamos com o autor, antes de ser editado em livro pela editora Globo, esse texto foi publicado inicialmente em folheto, numa tiragem pequena, já esgotada.

⁴ Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cordel&pagfis=90013>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

Chapeuzinho Vermelho com o Pequeno Polegar e mais 2 histórias (2006), de Costa Senna; *Chapeuzinho Vermelho* (2009), de Evaristo Geraldo da Silva; *Chapeuzinho Vermelho: versão versejada* (2010), de Manoel Monteiro e *O casamento de Chapeuzinho Vermelho* (2010), de Cleusa Santo. Esses quatro últimos exemplares serão o foco de nossa análise, por terem sido os únicos a termos acesso em seu suporte original.

Partimos da hipótese de que a Literatura de folhetos, funcionando como adaptação dos contos de fadas clássicos, permite sua perpetuação, ao mesmo tempo em que os atualiza numa nova linguagem e contextos de produção e recepção diferentes. Com base nisso, traçamos como meta investigar as relações adaptativas entre algumas versões do conto *Chapeuzinho Vermelho* e suas adaptações em folhetos. Para isso, temos por objetivos específicos: contextualizar a Literatura Infantil e a Literatura de folhetos, traçando pontos de encontro entre esses gêneros e apresentando a leitura de alguns folhetos adaptados ou que geraram adaptações; A seguir, abordar os aspectos teóricos fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa, a partir das noções de adaptação; Por fim, realizar uma análise comparativa entre os gêneros estudados, a partir das contribuições que as adaptações em folheto acrescentam à leitura do conto *Chapeuzinho Vermelho*. Após a pesquisa bibliográfica de materiais que auxiliaram na leitura dos textos literários escolhidos, além da análise dos textos teóricos de nossa bibliografia básica, partimos para a escrita desta dissertação, dividida nas seguintes etapas:

No capítulo um, recorreremos às histórias da Literatura Infantil e Juvenil e do folheto literário, a fim de mostrar como esses segmentos literários se constituíram como textos legitimados pela tradição e, dessa forma, perpetuados em diferentes épocas. Interessa-nos mostrar como esses segmentos, ambos alicerçados nas tradições orais, apresentam pontos em comum, permitindo que haja uma constante circulação de textos no interior desses domínios literários, inclusive no segmento das adaptações. Baseamo-nos na concepção de que há um folheto brasileiro – diferente do modelo português – defendido por Márcia Abreu (1999). Para embasar a análise feita no capítulo 3, comparamos algumas versões do conto *Chapeuzinho Vermelho*, escolhido como *corpus* desta pesquisa, a fim de mostrar as alterações significantes que o texto ganhou em diferentes contextos em que foi produzido e divulgado. Como fundamentação para nossa escrita, tomamos como norte os textos de Peter Burke (2010), Robert Darnton (1986), Maria E. Traça (1998), Gérard Genette (2010), Nelly N. Coelho (2010), entre outros.

Na parte seguinte, dissertamos sobre uma forma de leitura historicamente desenvolvida e legitimada nos discursos, sobretudo, sobre educação e ensino de literatura: a

adaptação literária. Com base em teses (CARVALHO, 2006; FORMIGA, 2009) sobre o processo de adaptação no Brasil, sob complementares perspectivas teóricas, foi possível conhecer um panorama desse recurso de aproximação a textos validados como clássicos e canônicos, em geral, no país. Essa construção histórica e conceitual implica nas condições para que comecemos a entender como o folheto passou a fazer parte do cenário nacional de adaptações. Embora não estivesse em nossos objetivos iniciais, a trajetória de escrita desta dissertação nos exigiu uma pesquisa quantitativa. Assim, com a finalidade de identificar as adaptações na Literatura de folhetos/cordel, iniciamos um mapeamento das obras disponíveis nas páginas eletrônicas de algumas editoras, que nos permite visualizar quais são os textos e os autores mais adaptados, além de quem são os agentes responsáveis por essas formas de adaptações. Esse levantamento mostrou obras publicadas entre os anos de 2000 e 2017, indicando quais os títulos que se mantêm nos horizontes dos leitores do século XXI, apresentados sob formas e linguagem distintas dos textos primeiros, originais. Além das teses mencionadas, utilizamos como referência teórica basicamente: Lauro Amorim (2005), Linda Hutcheon (2013), Regina Zilberman (2003), Ana Maria Machado (2002), além de Benedito Antunes e Luís Ceccantini (2004).

Em nosso terceiro capítulo, trazemos a análise da materialidade e da textualidade de quatro adaptações do conto clássico *Chapeuzinho Vermelho*; os já mencionados folhetos *O casamento de Chapeuzinho Vermelho com o Pequeno Polegar e mais 2 histórias* (2006), de Costa Senna; *Chapeuzinho Vermelho: versão versejada* (2010), de Manoel Monteiro, *O casamento de Chapeuzinho Vermelho* (2010), de Cleusa Santo e *Chapeuzinho Vermelho* (2009), de Evaristo Geraldo da Silva. Para realizar nossa interpretação desses impressos, tomamos como principais referências Roger Chartier (2002) e Ana Maria Galvão (2001). Termos escolhido o folheto popular para análise sob essa fundamentação teórica sinaliza a exclusão, nesta dissertação, da análise da Literatura de cordel publicada em livros, o que demandaria análise diferenciada em função do objeto cultural, com suas características também distintas a configurar outros protocolos de leitura (CHARTIER, 1990). Por fim, ressaltamos que a ortografia utilizada pelos autores será mantida em todos os textos citados.

1 LITERATURA INFANTIL E LITERATURA DE FOLHETOS: INTERSEÇÕES

Ao longo dos séculos, as diferentes civilizações construíram suas histórias, difundidas naturalmente entre os povos, com funções diferentes, conforme a época e o lugar. É dentro do contexto das práticas culturais conhecidas como populares que recorreremos a um breve percurso da constituição de dois segmentos literários aqui estudados: Literatura de folhetos (mais conhecidos como literatura de cordel) e Literatura Infantil, com ênfase nos contos maravilhosos/de fadas.⁵

As pesquisas mostram que essas literaturas trazem características que perpassam uma linha comum: a origem associada às tradições orais. É essa relação que veremos neste capítulo.

1.1 Gêneros inscritos entre a escrita e a oralidade

Antes de chegarmos ao ponto central de nossa pesquisa – as adaptações – falaremos um pouco dos gêneros imersos no processo adaptativo estudado neste trabalho: a Literatura Infantil e o folheto literário.

Adotaremos o termo *folheto* para as produções comumente conhecidas como Literatura de cordel. Essa terminologia é defendida por Márcia Abreu (1999) e traz consigo todo um percurso histórico da constituição de um segmento literário que se afirma em oposição ao de outros materiais impressos, como o cordel, unificados pela “fórmula editorial” (CHARTIER, 1998), enquanto tal, encontrada em vários países⁶. Diferente de autores como Joseph Luyten (2005) e Manuel Diégues Júnior (2012), Abreu defende que o cordel europeu não originou os livretos nordestinos. E, para materiais diferentes, nada mais natural do que nomeações distintas: a autora mantém o termo cordel para o produto lusitano, enquanto o folheto é o termo atribuído às produções brasileiras. Foram motivações externas ao texto literário que tornaram o termo cordel⁷ mais conhecido entre nós. Somente com a pressão de acadêmicos, os poetas nordestinos passaram a adotar esse termo (AYALA, 2016). É o que podemos confirmar em Abreu (1999):

⁵ Tomamos o termo *conto maravilhoso* como sinônimo de *conto de fadas* – ainda que não haja fadas no conto, haverá um elemento encantador, mágico ou maravilhoso.

⁶ Temos os *pliegos sueltos* castelhanos, os *chapbooks* ingleses e a *bibliothèque bleue*, na França, representando uma “fórmula editorial” responsável por tornar acessível, para uma clientela de baixo poder aquisitivo, os textos restritos, até então, aos afortunados. (CHARTIER, 1998).

⁷ A expressão “cordel” remete às formas de venda desses impressos em Portugal, quando expostos em barbantes nos lugares públicos. No Brasil, as formas mais comuns de venda são mediante a exposição dos folhetos em bancas ou malas abertas.

Desde o início desta produção, referiam-se a ela como “literatura de folhetos” ou, simplesmente, “folhetos”. A expressão “literatura de cordel nordestina” passa a ser empregada pelos estudiosos a partir da década de 1970, importando o termo português que, lá sim, é empregado popularmente (p.17).

A fim de que fique clara a dissociação entre esses impressos, traçaremos algumas características que os diferenciam substancialmente, a partir da pesquisa de Márcia Abreu (1999).

Intrigada com as pesquisas, mas a falta de provas da correlação entre os cordéis de Portugal e as publicações do Brasil, a autora estudou esse tema durante 10 anos, que resultou, em 1993, na tese de doutorado *Cordel Português/Folhetos Nordestinos: confrontos – um estudo histórico-comparativo*, transformada no livro *Histórias de cordéis e folhetos* (1999), suporte para esta pesquisa. A autora fez um estudo diacrônico das duas produções culturais, comparando seus textos para, depois, discutir as características particulares de cada uma. Resumidamente, as principais diferenças entre os textos analisados – em suas origens – foram as seguintes: os cordéis lusitanos publicavam, geralmente, textos do domínio público e podiam ser escritos em prosa (exemplo da maioria enviada ao Brasil) ou versos, materializando qualquer gênero (notícia, peça teatral, sátira etc.). Já os folhetos são, necessariamente, escritos em versos e em algumas modalidades (romances, histórias, folhetos de circunstância etc.). Autores e públicos dos cordéis são de classes sociais heterogêneas, em sua maioria da burguesia; os do folheto são, prioritariamente, de classes populares. A temática dos cordéis mostra as classes sociais distintas em harmonia, enquanto nos folhetos, é comum ver a luta entre classes (a vida nordestina está presente nos textos). O cordel é fruto da cultura escrita. Já os folhetos surgem de poéticas orais, que ajudaram a moldar algumas de suas características, mantidas nos textos impressos. Logo, a nossa produção com características tão específicas se distancia muito dos cordéis lusitanos.

No entanto, a semelhança encontrada entre essas produções, quando o cordel chega ao Brasil, é o registro de uma pequena quantidade de histórias comuns aos dois países, conforme o acervo a que a autora (1999) teve acesso durante a pesquisa. Para Diégues Júnior, “[...] [f]oi assim, na maioria dos casos, que histórias como a da *Imperatriz Porcina*, ou da *Princesa Magalona*, ou do *Soldado Jogador*, por exemplo, se divulgaram no Nordeste.” (DIÉGUES JÚNIOR, 2012, p. 37). Assim, o fato de defender o folheto como uma produção nacional não o priva de estabelecer trocas culturais com outras tradições literárias.

Sabe-se que a arte de narrar é milenar e uma prática de todos os povos, embora possa ter formas características de cada lugar. No Nordeste oitocentista, essa prática se dava pela perpetuação oral de histórias que compunham a memória do povo e, em certo momento, passaram a ser registradas por escrito em livretos que vieram a integrar a literatura de folhetos, que surge, pois, como um amálgama de tradições populares orais, entre as quais, as cantorias. Quanto a isso, alguns pesquisadores da cultura popular divergem nitidamente: Maria Ignez Ayala (1988) acredita ser um equívoco teórico o de considerar o folheto uma derivação das cantorias, pois analisa essas modalidades como distintas. Sugere que a confusão pode ter surgido do fato de muitos repentistas utilizarem folhetos durante suas cantorias. Já Manuel Diégues Júnior (2012) afirma o contrário, ao incluir a cantoria como um dos ciclos temáticos divulgados pelo cordel. Apesar das diferentes visões, é possível entendermos o folheto como oriundo de poéticas orais.

Esses textos, divulgados em espaços abertos (feiras, mercados) eram produzidos sempre em algumas estruturas fixas, sendo a sextilha setissilábica a predominante. Tal característica era imprescindível para a manutenção dos textos relevantes entre as comunidades orais, pois, saber em quais versos haveria rimas, por exemplo, facilitava a memorização dos que se apresentavam e dos que ouviam. O público, conhecedor da linguagem poética, não se mostrava passivo diante da recepção dos textos, mas apreciava criticamente a dinâmica das histórias versejadas, impulsionando a manutenção da prática da poética popular. Dessa maneira, o público também contribuía para que o poeta cumprisse sua função: fazer “[...] do verso a expressão que se quer mais direta, portadora de maior força, [de seus] próprios recursos rítmicos, e conseqüentemente mnemônicos, [dos] andamentos acentuados, que levam a maior índice de intensidade comunicativa e incisiva.” (FERREIRA, 1993, p.26). Depreende-se que a conservação das histórias era papel de todos na comunidade, e a irregularidade dos versos traria prejuízo para a oralidade e para a preservação da memória.

“No final dos anos oitocentos, parte do universo poético das cantorias começa a ganhar forma impressa, guardando entretanto fortes marcas de oralidade.” (ABREU, 1999, p.91). Contudo, as cantorias e outras poéticas cantadas continuam se perpetuando, principalmente no Nordeste brasileiro. Embora alguns autores resistissem ao impresso, houve muitas publicações de folhetos, configurados como uma literatura impressa. O autor Leandro Gomes de Barros⁸ (1865-1918), de Pombal/PB, tem sido apontado como o responsável por iniciar as publicações sistemáticas, por volta de 1893. Além dele, Francisco das Chagas

⁸ Alguns de seus folhetos mais conhecidos são: *História da princesa da pedra fina*, *História de Juvenal e o dragão*, *O cavalo que defecava dinheiro* etc.

Batista⁹, de Teixeira/PB (1882-1930) e João Martins de Athayde¹⁰ (1880-1959), de Ingá/PB, tiveram destaque na produção dos folhetos. Esse último contribuiu para fixar as formas de edição desse impresso.

A prática se mostrou rentável, pois muitos autores deixaram suas atividades anteriores para se dedicarem à produção, edição e venda de folhetos. Muitos participavam de todo o processo, da composição à venda, o que revela uma autonomia editorial. Senão, delegavam as funções de editores e revendedores para outros. É importante destacar que o caráter de oralidade não se desvinculou desses impressos. Uma estratégia de venda muito comum era baseada na oralização de fragmentos das histórias, a fim de atrair a atenção do público, que precisaria comprar os folhetos para conhecer o resto da história. Poemas impressos em folhetos também eram inseridos nas cantorias, o que revela a conexão das poéticas de modalidade oral e escrita/oralizada. Servia, principalmente, como uma forma de aproximar os leitores não alfabetizados dos textos. Essa grande parcela da população também comprava folhetos para outros, alfabetizados, lerem. Apesar de, prioritariamente, os autores e leitores serem das camadas pobres, a elite econômica também tinha no folheto uma fonte de lazer. Tal como nas cantorias, as estruturas fixas eram conhecidas pelo grande público, que as cobrava veementemente, mantendo a tradição poética. Se não podiam alterar o percurso da história escrita e oralizada, pelo menos evidenciavam seus interesses para novas histórias.

Nessa relação com o público, também era comum os poetas se afirmarem como autores do folheto, imprimindo sua foto e seu nome na capa e também acrósticos nos versos finais. Muitas dessas marcas foram apagadas com o surgimento, no século XX, da figura do editor-proprietário – geralmente um poeta – que comprava o que hoje corresponde aos direitos autorais de outro(s) poeta(s), tendo o direito, inclusive, de suprimir o nome do autor e colocar o seu no lugar. Chagas Batista e João Martins de Athayde foram importantes nessa função. Athayde, que atuou como editor de 1909 a 1949, foi responsável por introduzir alterações significativas para a produção sistemática de folhetos.

Athayde vinculou a criação poética a um número determinado de páginas, sempre em múltiplos de quatro, atendendo a demandas tipográficas e econômicas, pois os folhetos são compostos a partir de folhas de papel jornal dobradas ao meio duas vezes. Assim, conseguiam-se brochuras de 8, 16, 24, 32 páginas [...] (ABREU, 1999, p. 104).

⁹ Responsável pela edição e venda de folhetos de muitos poetas por sua “Livraria Popular Editora”, fundada em 1930 (MARINHO; PINHEIRO, 2012). Escreveu: *A vida de Antônio Silvino, A morte de Cocada e a prisão de suas orelhas* etc.

¹⁰ Publicou os folhetos: *O balão do destino ou A menina da ilha, Batalha de Oliveiros com Ferrabraz, Branca de Neve e o soldado guerreiro*, entre outros.

Além disso, sob sua influência, apenas uma história passou a ser publicada por folheto, constituindo mais um padrão, pois “[o] número de páginas define, também, o conteúdo da publicação.” (ABREU, 1999, p.113). Assim, as características dos folhetos nordestinos se consolidaram entre fins do século XIX e os anos da década de 1920. As regularidades¹¹ desse impresso, elaboradas pelos próprios poetas populares, perpetuam uma tradição que regula como devem ser os folhetos, auxiliando, por sua vez, no processo de sua criação e perpetuação. O folheto trata de qualquer temática, desde que sob formas clássicas, exigindo técnica dos autores, os quais devem seguir um padrão estrófico com versos bem delineados: sextilhas com rima ABCBDB, septilhas em ABCBDDDB e décimas com rima ABBAACCCDDC (comumente para glosas¹² construídas a partir de motes¹³). Para tanto, a formação de sintaxe fácil e a seleção vocabular é tarefa imprescindível, fazendo com que as rimas e outras sonoridades surjam em função da coerência temática, dando unidade ao texto. Toda a estrutura formal do poema auxiliava na memorização e na performance dos poetas, responsáveis por incorporar o texto e transmitir o tom apropriado. A estrutura estava, pois, a serviço de uma função social no grupo: conservar a memória coletiva via histórias, transmitindo práticas e reiterando valores para a audiência. Algumas das características do folheto expostas até aqui estão ilustradas nas estrofes a seguir, no folheto de 8 páginas *Origem da literatura de cordel e sua cultura nas letras de nosso país* (1984, p. 1-2), de autoria de Rodolfo Coelho Cavalcante:

[...] No Brasil é diferente
O Cordel-Literatura
Tem que ser todo rimado
Com sua própria estrutura
Versificado em sextilhas
Ou então em septilhas
Com a métrica mais pura.

Neste estilo o vate escreve
Em forma de narração
Fatos, Romances, Histórias
De realismo, ficção;
Não vale Cordel em prosa,
E em décima na glosa
Se verseja no sertão.

Pode o mote ser glosado
Em sete sílabas também
Isso depende do ouvinte

¹¹ Hoje, predominam os folhetos de 8 páginas. (MARINHO; PINHEIRO, 2012).

¹² Glosas são os textos que surgem a partir de um tema previamente estabelecido.

¹³ Mote é o tema, em versos, proposto para a construção do texto. Semelhante a um refrão.

O mote rimado bem,
Sem a métrica perfeita
A glosa será mal feita
Que não agrada a ninguém. [...].¹⁴

Ficam evidentes algumas especificidades do folheto no Brasil, sua rigidez formal e a participação do público. Intrinsecamente vinculados à oralidade, os folhetos transitavam entre o conservadorismo próprio daquela modalidade – visto que era imprescindível a manutenção de aspectos que serviam de recursos mnemônicos para perpetuação das histórias – e a novidade, mais exigida no meio escrito, já que não precisa se limitar a repetição para se perpetuar, pois está registrado pela palavra escrita. Portanto, há uma persistência da oralidade, visto que, além de haver até hoje práticas de ler o folheto em voz alta ou cantar o poema narrativo, também há marcas de oralidade no material impresso. É, verdadeiramente, “[...] uma literatura que se quer oral [...]” (AYALA, 2016, p. 14) e de recepção coletiva, prioritariamente. Pela vinculação a essa modalidade oral, é comum encontrar características constantes ou fórmulas nos folhetos: expressões ou até episódios que se repetem identicamente ou com sutis variações. É uma produção construída num ir e vir entre tradição e modernidade, numa conservação da memória coletiva partilhada por pessoas das diferentes culturas envolvidas no mesmo sistema. Contudo, à medida que preserva a tradição, também a literatura oral/oralizada pelos poetas torna-se única em cada apresentação, diferenciada pela performance oral do mediador entre o texto e o público.

É o admirável da criação popular: as transformações que a memória vai realizando, modificações de tempo e de espaço, que não se precisam, senão pelo que há de espírito criador e inventivo, a fazer acréscimos ou alterações em cada transmissão oral de conto ou de narrativa (DIÉGUES JÚNIOR, 2012, p. 78).

Outro aspecto relevante adquirido por essa “fórmula editorial” é a ilustração. Ruth Terra (1980 apud AYALA, 2016, p. 14) diz:

Nos folhetos publicados até os anos 20 predominam as capas com vinhetas. As xilogravuras, utilizadas a partir dos anos 30, concorriam com as capas ilustradas com clichês de cartões postais ou fotos de artistas de cinema, apenas nos últimos anos aparecem em maior número de capas. Pesquisa realizada em 1978 revela que as fotografias e os desenhos são preferidos às xilos. O xilógrafo Stênio Diniz relata que começou (por influência do público universitário) a trocar as capas de desenho por xilogravura. Ao substituir na reedição de um folheto o desenho de uma princesa recebeu

¹⁴ Disponível no acervo de Literatura de Cordel na internet: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=CordelFCRB&PagFis=50622&Pesq=>> Acesso em: 04 abr. 2018.

reclamação dos revendedores que alegavam a queda na saída daquele folheto, em virtude da alteração da capa.

Assim como a interferência dos pesquisadores sobre o termo “cordel” adotado pelos poetas, vemos, mais uma vez, a influência dos acadêmicos ao sugerirem a alteração de forma de ilustração para os folhetos. No entanto, a primeira reação do público frente à alteração nas versões da capa de um mesmo texto revela algo interessante para se entender a relação entre esses textos e leitores e/ou ouvintes dessa literatura. A princípio, de recepção prioritariamente de não alfabetizados de diferentes faixas etárias, a ilustração da capa do folheto tradicional era o elemento central de identificação de uma história. A troca tendia a causar desconfiâncias nesses consumidores, que poderiam pensar que se tratava de outra história, ainda que, muitas vezes, comprassem do próprio autor. (AYALA, 2016). No entanto, mais tarde, a xilogravura¹⁵ foi tão aceita que algumas gravuras ganharam vida autônoma, sendo expostas até em museus fora do país (LUYTEN, 2005). O público dos folhetos vai se alterando – assim como o próprio folheto –, atingindo públicos escolarizados na década de 60 e modificando sua forma de relação com esses receptores dentro do mercado editorial. A recepção por um público cada vez mais diversificado não poderia deixar de acarretar mudanças substanciais à Literatura de folhetos produzida no Brasil. A inter-relação entre a cultura oficial (escolarizada) e a não oficial, as contribuições de um público pertencente à camada erudita, que se relacionava de forma diferente com a produção popular dos folhetos, certamente traria alterações para essa “fórmula editorial”.

As produções artesanais tradicionais permaneceram divulgadas junto a outras mídias. Houve, em alguns momentos, uma queda na venda dos folhetos, como, por exemplo, entre a década de 1960 e 1980, por motivos de crise financeira, mas a produção resistiu e hoje é considerada a maior em número de poetas e obras desse tipo de projeto editorial (LUYTEN, 2005). Além dos poetas continuarem produzindo e divulgando seus próprios folhetos em suas cordelarias, há as publicações de editoras especializadas nesse segmento, como a Luzeiro e a Tupynanquim. Adequando-se aos novos tempos, muitos poetas e seus trabalhos são divulgados via internet, em páginas que contribuem para ampliar o acesso a esse bem cultural, como a da Casa Rui Barbosa¹⁶ e a da própria Academia Brasileira de Literatura de Cordel¹⁷.

¹⁵ Técnica antiga que consiste em talhar uma gravura numa matriz de certos tipos de madeira (imburana, pinho, cedro). Tem como um dos pioneiros, na inserção nos folhetos, o Mestre Noza, de Juazeiro do Norte. Outros importantes gravadores foram Abraão Batista (Juazeiro do Norte), José Costa Leite (Condado, PE) e J. Borges (Bezerros, PE), conforme Luyten (2005, p. 56).

¹⁶ Acervo disponível em: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/acervo.html>> Acesso em: 23 nov. 2017.

¹⁷ Disponível em: <<http://www.ablc.com.br/>> Acesso em: 23 nov. 2017.

Assim como vimos sobre o folheto, a Literatura Infantil surgiu em um contexto semelhante: o das práticas populares orais. Se partirmos dos contos maravilhosos que se tornaram sinônimo de Literatura Infantil, teremos alguns indícios da trajetória dessa forma literária até a contemporaneidade. Uma das primeiras antologias de contos de fadas de que se tem notícia no Ocidente é o *Pentameron* (1634-36), de Giambattista Basile¹⁸. Interessado pelas narrativas maravilhosas, ele foi responsável por recolher narrativas folclóricas (anônimas) contadas oralmente na região de Nápoles, na Itália, e registrá-las por escrito. Dessa maneira, abriu caminho para outros compiladores, como Perrault (1628-1703) e os irmãos Grimm – Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859).

Os contos populares, “palavra enraizada numa voz e num corpo” (TRAÇA, 1998, p.38), eram perpetuados de geração a geração para um público indiscriminado, pois era uma prática comum entre culturas eruditas e populares (que interagiam entre si até certa época) e entre pessoas de qualquer faixa etária. Essa transmissão se dava de forma ativa, com participação dos ouvintes, os quais interagiam com os contadores – pediam a correção e precisão na transmissão de contos conhecidos –, guiando modificações nas suas performances: gesticulações, movimento do corpo e modalizações da voz para dar vida aos diferentes personagens. Nessa situação de oralidade, tudo converge para o momento da percepção, “[...] [t]odas as funções desta (ouvido, vista, tato...), a inteligência, a emoção se acham misturadas simultaneamente em jogo, de maneira dramática que vem da presença comum do emissor da voz e do receptor auditivo”. (ZUMTHOR, 2007, p. 66).

Essa interação é inerente à necessidade de ficcionalizar e de perpetuar valores e memórias coletivas que sempre esteve na base do ato de narrar. Para cada época e lugar, poderia haver funções diferentes para a perpetuação dos contos, como confirma Traça (1998), ao dizer que em algumas sociedades agrárias europeias, por exemplo, as funções eram promover o lazer e acompanhar o trabalho. Dessa maneira, os contos expressavam verdades e valores de cada época.

Um dos fatos que perturbavam os folcloristas era a recorrência de muitos contos e de motivos comuns em diferentes países e culturas que, não necessariamente, tiveram contato. Mesmo assim, era notável a coerência na tessitura heterogênea de contos. Anti Aarne (1867-1925), seguido por Stith Thompson (1885-1976), identificou 2300 constantes temáticas

¹⁸ Antes de Basile, houve outro coletor de narrativas folclóricas na Itália: Giovanni Straparola, com a publicação da coletânea *As noites agradáveis*, entre 1550 e 1553 (GRIMM, 2012).

(motivos)¹⁹, sistematizando os contos populares segundo as constantes de cada folclore. Os episódios que constituem um conto se combinam de formas diferentes e viajam entre países, ganham novos hábitos. Como exemplo, temos o conto *Dois Irmãos*, tido como o mais antigo de que se teve conhecimento. Escrito num papiro pelo escriba Anana para o príncipe Seti Merneftá, descendente do faraó Ramsés Miamum, este conto foi encontrado, em 1852, na Itália. Ainda que haja vestígios de mais de três mil e duzentos anos, seus elementos continuam circulando em histórias de vários países, inclusive do Brasil (CASCUDO, 1955; CORSO; CORSO, 2006). Isso é possível porque os contos de tradição oral possuem motivos incontáveis que se cruzam dando a ilusão de textos originais. Todavia, os fios narrativos permanecem os mesmos, o que, porém, não atesta falta de inventividade no interior da Literatura Popular.

Como um gênero de tradição oral, há modificações do enredo central que se aclimata às regiões em que os contos folclóricos são difundidos. O grau de aproximação entre os enredos ou outros elementos das narrativas constituem suas variantes. “Essas variantes são os mesmos enredos com diferenciações que podem trazer as cores locais, algum modismo verbal, um hábito, uma frase, denunciando, no espaço, uma região, e no tempo, uma época.” (CASCUDO, 1984, p. 34). Entre essas, algumas fórmulas ficaram consagradas, como o “Era uma vez” para iniciar as narrativas e o clássico final “E foram felizes para sempre”. Além de introduzirem o ouvinte na fantasia, atestam a possibilidade de a história poder ter acontecido em qualquer lugar e tempo. Mais do que isso, essas e outras variantes contribuem para o processo de fixação oral.

Muito do que julgávamos se tratar de inventividade do narrador é, na verdade, indício de modos de vida e da mentalidade dos povos. Robert Darnton (1986) percebeu que os contos populares revelam muito das aspirações dos camponeses que, em suas formas de vida, podem justificar algumas ações das narrativas. Os contos populares são, portanto, documentos vivos, indicando mentalidades e costumes desaparecidos. “Num dado momento, produzem-se rupturas, o contador transforma-se em contadora ao mesmo tempo que o conto vê alterada a sua função social.” (TRAÇA, 1998, p. 30). Essa modificação na voz de quem conta já pode ser vista por um dos títulos mais famosos: *Les contes de ma mère l’Oye – Histoires ou Contes Du temps passé* (Contos da mamãe gansa ou histórias do tempo antigo) – 1697, de Charles

¹⁹ A classificação Aarne-Thompson foi adotada por muitos folcloristas, como o brasileiro Câmara Cascudo, e aceita por estudiosos do conto maravilhoso, como o casal Diana e Mário Corso. Na linha de oposição está o formalista Vladimir Propp (2001), que considera a classificação meio fictícia. Ao invés de partir do nível temático, prefere pensar em constantes estruturais. De qualquer forma, essa classificação traz a vantagem de mapear as semelhanças entre contos maravilhosos de todo o mundo.

Perrault (1628-1703). Nessa obra, o autor “apresenta os seus contos como se tivessem sido contados por uma velha ama a seu filho, o qual os teria, por sua vez, voltado a contar.” (JOLLES, s/d, p. 190). A ilustração de Gustave Doré (1832-1883) para o frontispício da primeira edição do livro retrata bem o momento de contação:

Figura 1 - *Contes de ma mère l'Oye*



Fonte: DARNTON (1986, p.20).

Perrault foi responsável por dar um acabamento literário aos contos orais para adequar ao público da corte. Escreveu, entre 1691 e 1694, seus primeiros três contos em versos – poética que constituía um hábito também dos contadores – dentro de um contexto de disputa com outros intelectuais na “Querela dos Antigos e dos Modernos”. Em tal disputa, Perrault visava provar o valor da literatura moderna para os intelectuais presos aos valores clássicos. No seu livro citado, publicou oito contos em prosa, mas manteve, ao fim de cada um, uma moral em versos. Mais tarde, o escritor acrescentou as três histórias pioneiras ao livro, a saber: “*Grisélidis* [Grisélida], *Peau d’Âne* [Pele de Asno] e *Les Trois Souhairs ridicules* [Os Três Desejos Ridículos].” (JOLLES, s/d, p. 190)²⁰. Portanto, registrou apenas onze contos maravilhosos que trouxeram considerável protagonismo feminino, desde o título da obra, que também faz referência a uma personagem do folclore francês, representando a contadora de histórias num contexto doméstico.

²⁰ Os contos de Perrault aqui mencionados pertencem à publicação da editora Cosac Naify (2015), responsável pela tradução direta da primeira versão francesa do livro publicado em 1697. Por esse motivo, não há mais os contos em versos, restando apenas os versos moralizantes, acrescentados pelo autor no fim dos contos.

Além dessa representação feminina, em sua obra há temas como morte e sexualidade (*Chapeuzinho Vermelho*), abandono de crianças pelos pais, principalmente se ainda são improdutivas (*João e Maria*; *O Pequeno Polegar*) e incesto (*Pele de Asno*). Seus contos caíram no gosto do público infantil, num período em que crianças e adultos compartilhavam, indiscriminadamente, das mesmas atividades: jogos, brincadeiras, trabalho etc. (ARIÈS, 2014). Os contos de Perrault trazem o cruzamento entre realidade e fantasia, à medida que ilustram fragmentos da vida no século XVII. Por exemplo, o tema do abandono dos filhos para morrerem na floresta ilustra a presença da mortalidade infantil nas sociedades camponesas da França do século XVII que, de tão recorrente, não causava tanto espanto. O país enfrentava uma crise demográfica, em que pestes e a fome dizimavam a população. A fome também aparece, até de forma burlesca, no conto *Os desejos ridículos*, no qual um lenhador, tendo a garantia de realizar três desejos, opta por comida. No período de casos de subnutrição, o desejo real dos camponeses era por alimentação. Desse modo, o que parece fantasia revelava uma questão de sobrevivência e, muitas vezes, projeção dos desejos de transformação social (DARNTON, 1986).

Segundo o prefácio da primeira edição do livro, a autoria é atribuída ao filho de Charles Perrault, o jovem Pierre Perrault D'armancour (1678-1700), a quem foi concedido o direito de impressão. Em seu prefácio, há uma dedicatória à Mademoiselle Elisabeth-Charlotte d'Orléans, sobrinha do Rei da França, Luís XIV: “Senhorita, não acharão estranho que um menino tenha tido prazer em compor os contos desta coletânea, mas causará espanto que ele tivesse a ousadia de dedicá-los a vós.” (PERRAULT, 2015, s/p). O prefácio ainda traz informações sobre a natureza dos contos: “Todos eles contêm uma moral muito sensata, que se descobre mais ou menos conforme o grau de perspicácia de seus leitores.” E ainda: “[...] estes contos transmitem uma imagem do que ocorre nas famílias mais simples.” (PERRAULT, 2015, s/p). Não obstante as várias discussões sobre isso, pode-se pensar no jovem como um dos coletores das histórias, já que ouvia muitas delas de sua ama. Aliás, as mulheres eram importantes intermediárias entre a elite a que pertenciam e a cultura da não elite – cabia-lhes a função de adormecer os filhos. Além disso, muitos nobres eram criados por amas camponesas, que transmitiam as histórias orais, ou até mesmo mães, irmãs divulgavam essas histórias ouvidas na infância (BURKE, 2010). As mulheres intelectuais (as “preciosas”) também divulgavam os contos de fadas nos salões literários franceses da época, nos quais Perrault transitava facilmente. Mme. D'Aulnoy (1650/1651-1705) foi uma “preciosa” importante na divulgação dos contos de fadas para os adultos da corte (COELHO, 2010).

Entre o final do século XVII e início do século XIX, houve o fenômeno conhecido como a “descoberta do povo” pelos intelectuais, em regiões de “periferia cultural” da Europa, trazendo consequências para as artes (BURKE, 2010). Esse interesse pelas produções inerentes às culturas populares se deu num momento em que esse material estava ameaçado pelas produções em massa. Também faziam parte de um movimento nacionalista que acreditava que as representações culturais do povo constituíam parte de uma unidade nacional. Conforme Peter Burke (2010), havia razões estéticas, intelectuais e políticas – que poderiam variar nas diferentes partes da Europa – para esse interesse no povo. Renato Ortiz ratifica essa visão: “Os costumes, as lendas, a língua, são arquivos de nacionalidade, e formam o alicerce da sociedade. [...] O estudo da cultura popular é o reatamento com o que havia se perdido, ele é a ponte para se pensar a unicidade nacional.” (1992, p. 22-23).

Nesse contexto do século XIX, com a redescoberta da cultura popular por intelectuais, emerge a figura do folclorista, como pioneiro “a sistematizar uma reflexão sobre a tradição popular.” (ORTIZ, 1992, p.6). Com essa função, os irmãos Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) coletaram histórias folclóricas, na Alemanha, e publicaram, entre 1812 e 1857, aproximadamente, 200 contos e 10 lendas²¹ na coletânea *Kinder – und Hausmärchen* (Contos maravilhosos infantis e domésticos).²² “Os Irmãos Grimm, vivendo numa Alemanha com o orgulho minado pela vastidão do Império Napoleônico, viram a sua vocação como parte dum movimento para reforçar o espírito nacional alemão.” (TRAÇA, 1998, p.54). Tiveram a contribuição de colaboradores, entre os quais camponeses. “Com algumas exceções registradas, tudo foi coletado na tradição oral na região de Hessen, e nas redondezas dos rios Meno e Kinzig, no condado de Hanau, de onde descendemos.” (GRIMM, 2012, p.26). Não é possível saber até que ponto essas histórias já chegaram modificadas para os irmãos. Além disso, tendo contato com diferentes versões do mesmo conto, os folcloristas precisaram unir as histórias onde elas se complementavam. Mas, o fato de chegarem em dialetos, gerou a necessidade de uma alteração para a língua alemã padrão da época, tendo em vista a adequação ao público alvo do livro.

[...] Como os livros se endereçavam a leitores de classe média, foi necessária uma tradução da fala popular, seja ao nível da sintaxe, seja do conteúdo; onde as histórias poderiam chocar, eles corrigiam as “grosserias” que eventualmente existissem; diante de duas versões possíveis de um mesmo conto, eles eliminavam a que estivesse em desacordo com os critérios da

²¹ A obra completa de contos maravilhosos dos irmãos Grimm pode ser apreciada na coleção: GRIMM, Irmãos. *Contos e lendas dos Irmãos Grimm*. Tradução de Ísida M. Bonini. São Paulo: Edigraf, 1961, 8 volumes.

²² Para André Jolles (s/d), “O Conto só adotou verdadeiramente o sentido de forma literária determinada” (p. 181) com essa publicação dos irmãos Grimm.

espontaneidade. Curiosamente, a própria ideologia da unidade e do anonimato da criação lhes permitia tais intervenções (ORTIZ, 1992, p. 24).

Podemos atestar isso no direcionamento do prefácio da primeira edição²³ ao leitor feito pelos Grimm: “Se tivéssemos sido tão felizes em poder contá-los no respectivo dialeto, sem dúvida teriam ganho muito.” (GRIMM, 2012, p. 33). Nessa espécie de tradução, a fim de uniformizar as narrativas e adequar aos valores de sua época, algumas histórias tiveram seu teor de violência e sexualidade atenuado. Dessa forma, é impossível ter acesso à versão original de um conto que surgiu e se perpetuou por práticas orais, visto que, entre transcrições e adequações, muito se perde e se cria (BURKE, 2010).

Os irmãos republicavam alguns contos, modificando-os aos sabores da época e até excluíaam algumas histórias. Isso é possível, pois, “como os contos são anônimos, e nenhuma versão é preferível a outra, pode-se corrigir ou remanejar esta ou aquela expressão literária, desde que se respeite, religiosamente, o fundo sobre o qual elas se apoiam; justifica-se assim a supressão das passagens licenciosas e das alusões satíricas.” (ORTIZ, 1992, p. 25). No período em que trabalharam como bibliotecários, tiveram acesso, provavelmente, a outras antologias de contos maravilhosos, o que pode justificar a releitura de contos publicados, no século XVII, por Perrault, a exemplo de *Chapeuzinho vermelho*, *O barba azul*, *O gato de botas*. Durante a vida dos irmãos Grimm, sua coletânea de contos foi reeditada sete vezes. (TRAÇA, 1998). Tais modificações trouxeram implicações para os contos, pois sabemos que nenhuma adequação é inocente e imparcial, o que demonstraremos na seção seguinte, por meio da leitura do conto *Chapeuzinho Vermelho*.

1.1.1 Versões do conto *Chapeuzinho Vermelho*

Uma leitura comparativa entre versões de um mesmo conto revela semelhanças e, sobretudo, modificações regidas por demandas historicamente situadas. Entre as versões que analisamos do conto *Chapeuzinho Vermelho*, *corpus* de nossa dissertação, a mais antiga foi a registrada por Robert Darnton no livro *O grande massacre dos gatos* (1986), semelhante ao texto contido no livro *Fadas no divã*, de Diana e Mário Corso (2006). Para o casal, trata-se de um “conto recolhido na França, por Charles Perrault, da tradição oral camponesa do século XVII.” (CORSO; CORSO, 2006, p. 15). No entanto, a narrativa traz elementos diferentes do

²³ Referimo-nos à tradução de Christine Röhrig, do original alemão, feita para a editora Cosac Naify, em 2012, em comemoração ao bicentenário da primeira publicação de Jacob e Wilhelm Grimm, em 1812.

conto registrado por Perrault na primeira edição de *Contos da mamãe gansa* (1697). Vejamos, na íntegra, o mesmo texto trazido por Darnton (1986):

Certo dia, a mãe de uma menina mandou que ela levasse um pouco de pão e de leite para sua avó. Quando ia caminhando pela floresta, um lobo aproximou-se e perguntou-lhe para onde se dirigia.

– Para a casa de vovó – ela respondeu.

– Por que caminho, o dos alfinetes ou o das agulhas?

– O das agulhas.

O lobo seguiu pelo caminho dos alfinetes e chegou primeiro à casa. Matou a avó, despejou seu sangue numa garrafa e cortou sua carne em fatias, colocando numa travessa. Depois, vestiu sua roupa de dormir e ficou deitado na cama, à espera.

Pam, pam.

- Entre, querida.

- Olá, vovó. Trouxe para a senhora um pouco de pão e de leite.

- Sirva-se também de alguma coisa, minha querida. Há carne e vinho na copa.

A menina comeu o que lhe era oferecido e, enquanto o fazia, um gatinho disse: “menina perdida! Comer a carne e beber o sangue da avó!”

Então, o lobo disse:

– Tire a roupa e deite-se na cama comigo.

– Onde ponho meu avental?

– Jogue no fogo. Você não vai precisar mais dele.

Para cada peça de roupa – corpete, saia, anágua e meias – a menina fazia a mesma pergunta. E, a cada vez o lobo respondia:

– Jogue no fogo. Você não vai precisar mais dela.

Quando a menina se deitou na cama, disse:

– Ah, vovó! Como você é peluda!

– É para me manter mais aquecida, querida.

– Ah, vovó! Que ombros largos você tem!

– É para carregar melhor a lenha, querida.

– Ah, vovó! Como são compridas as suas unhas!

– É para me coçar melhor, querida.

– Ah, vovó! Que dentes grandes você tem!

É para comer melhor você, querida.

E ele a devorou (DARNTON, 1986, p. 21-22).

Vemos nessa versão, talvez uma das mais próximas da contada entre os camponeses na França²⁴, situações distintas das versões mais divulgadas entre nós: a menina não é nomeada e tampouco é identificada por usar um chapeuzinho vermelho. Há a presença do caminho dos alfinetes – provavelmente o mais curto – e o das agulhas. O teor de violência fica bastante marcado na descrição do assassinato da avó – que não tem direito à fala – e, posteriormente, do canibalismo cometido pela menina, ao comer a carne e beber o sangue da avó, apesar de ser alertada por um gato, que é desprezado ou não é ouvido. Nessa narrativa,

²⁴ Segundo Maria Tatar (GRIMM et al., 2013), há uma história mais antiga entre os camponeses: “A História da Avó”, contada por Louis e François Briffaut, em Nièvre, 1885, e publicada apenas no século XX.

não há muito detalhamento das cenas, priorizam-se as ações, sem preocupação em disfarçar a violência. Outra imagem que nos chama a atenção é o desnudamento da menina diante do lobo travestido de avó. Isso fica claro na cena descrita pelo narrador: “Para cada peça de roupa – corpete, saia, anágua e meias – a menina fazia a mesma pergunta. E, a cada vez o lobo respondia: – Jogue no fogo. Você não vai precisar mais dela.” (DARNTON, 1986, p. 22). Essa última frase, sugestiva de um fim trágico, não impede a menina de ir para a cama de seu almoz. Ao que segue o diálogo clássico desse conto, a fim de promover a tensão e causar suspense para o leitor/ouvinte, que já infere o desfecho problemático. À última pergunta, segue o final rápido: “E ele a devorou”. (ibidem, p. 22). Portanto, não há final feliz para a protagonista.

Nesse conto, o narrador observador sintetiza algumas cenas, enquanto é o diálogo da menina com o lobo que direciona as ações. Não percebemos nenhuma função moralista e pedagógica aparente. Nesse sentido, os aspectos sexuais e de canibalismo são colocados de forma explícita, visto que a narrativa era divulgada entre a população francesa do século XVII sem delimitar um público específico. A realidade cruel de muitos camponeses, marcada por mortes, era naturalmente inserida em narrativas orais, que embalavam a labuta diária e os momentos de lazer dos povos.

Já na versão registrada no livro *Contos da mamãe gansa* (1697), de Perrault, há alterações desde a apresentação da situação inicial do conto:

Era uma vez uma menininha do campo, a mais bonita que já se tinha podido ver; sua mãe era louca por ela, e a avó, mais louca ainda. Essa boa senhora tinha mandado fazer para a menina um chapeuzinho vermelho que lhe caía tão bem que, por toda parte, só a chamavam de Chapeuzinho Vermelho. (PERRAULT, 2015, p. 3).

Além da inserção da fórmula clássica de iniciar o conto – “Era uma vez...” – o narrador agora lança mão de muitos detalhes sobre a protagonista, a fim de enfatizar sua bondade e beleza, que a torna querida por todos. Também sabemos que “a boa senhora”, sua avó, dá de presente para a neta o objeto que será a sua marca: o chapeuzinho vermelho, que substitui o nome próprio da menina. Segue o pedido de sua mãe para que Chapeuzinho leve alimentos (bolinhos e um pouco de manteiga) para a avó, que se encontra enferma. Para exercer essa função, foi preciso passar pela floresta – espaço de descobertas – a fim de chegar ao lugarejo em que morava a avó. Nesse percurso, a menina encontra o famigerado “lobo mau, que teve muita vontade de comê-la, porém não se atreveu, por causa de alguns lenhadores que estavam na floresta”. (PERRAULT, 2015, p. 4). Vê-se, explícita, a intenção

do lobo, embargada pela presença de lenhadores. Era preciso cautela e esperteza para atingir seu objetivo, por isso apelou para a conversa, querendo descobrir o destino de Chapeuzinho. A ingenuidade da menina é enfatizada: “a pobre menina, que não sabia como é perigoso parar e dar atenção a um lobo” (ibidem, p. 4) dá detalhes do caminho até a casa da avó. Ela sabe que o lobo seguirá o mesmo destino, pois ele responde: “eu também quero ir visitá-la; então eu vou por este caminho e você vai por aquele, e vamos ver qual de nós dois chegará primeiro.” (ibidem, p. 4). O jogo proposto a Chapeuzinho é negligenciado, pois a menina se distrai com os encantos da floresta, ao seguir o caminho mais longo indicado pelo lobo.

A narrativa segue para o assassinato da avó, como a anterior. Mas, antes, há um curto diálogo com o lobo, que se passa pela neta para entrar na casa e devorar a “boa vovó”, frágil pela doença. A morte da avó é sutilmente justificada: “ele se jogou sobre a bondosa mulher, devorando-a num instante, porque havia mais de três dias que não comia nada.” (ibidem, p. 8). Ao chegar ao seu destino, Chapeuzinho fala com a “avó” e desconfia de sua voz rouca, mas segue atendendo aos desígnios do lobo, vestido de avó. Ele a convida para juntar-se a ele na cama e, sem que nada mais seja pedido, Chapeuzinho tira a roupa e deita-se ao lado do lobo: “leva um susto tremendo ao notar a aparência de sua avó, vestindo um penhoar.” (ibidem, p. 13). Segue-se o diálogo clássico, apontando para quatro dos sentidos utilizados pelo lobo para atrair e tomar posse da menina: tato (Que braços/pernas grandes você tem, vovó!), audição, visão e paladar, que leva ao nefasto fim para a protagonista.

Nessa história, Chapeuzinho e sua avó se mostram vulneráveis. Aquela porque se atrai pelas belezas da floresta, desviando-se do caminho; esta, por estar doente. Já o lobo se mostra ágil, traiçoeiro e estratégico, ao planejar a hora certa de atacar a menina. O narrador onisciente lança mão de muitos adjetivos para marcar a dualidade bem x mal: “pobre menina” e “bondosa mulher” em oposição ao “lobo mau” (apesar da justificativa de sua fome). O fim continua trágico, como na versão de Darnton, mas justificável pela ingenuidade da menina em dar confiança ao estranho lobo. Para enfatizar esse tom moralizante, Perrault traz uma moral explícita em versos:

Aqui se vê que os inocentes,/ Sobretudo se são mocinhas/ Bonitas, atraentes,
meiguinhas,/ Fazem mal em ouvir todo tipo de gente./ E não é coisa tão
estranha/ Que o lobo coma as que ele apanha./ Digo o lobo porque nem
todos/ São da mesma variedade;/ Há uns de grande urbanidade,/ Sem grita
ou raiva, e de bons modos,/ Que, complacentes e domados,/ Seguem as
jovens senhorinhas/ Até nas suas casas e até nas ruínas;/ Mas todos sabem
que esses lobos tão bondosos/ De todos eles são os mais perigosos
(PERRAULT, 2015, p. 16).

O alerta para que mocinhas não se deixem enganar por estranhos, principalmente os que se passam por bondosos, não impede que Perrault mantenha muito do teor sexual e de violência presente no conto que circulava entre os camponeses. Os contos de Perrault também se destinaram ao grande público – sobretudo à corte –, mas caíram no gosto das crianças, provavelmente pela transmissão oral/oralizada por suas babás e mães. Mas, como não havia uma concepção sobre a infância como uma fase pueril no século XVII, não havia necessidade de adequação das narrativas a um público de faixa etária específica.

No século XIX, temos a versão escrita pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm. A primeira grande mudança diz respeito às orientações da mãe para que Chapeuzinho leve bolo e uma garrafa de vinho para a avó adoentada: “Seja boazinha e mande lembranças a ela. Ande direitinho e não desvie do caminho, senão você vai cair e quebrar a garrafa e sua avó ficará sem nada”. (GRIMM, 2012, p. 137). Tal advertência não existia nas versões anteriores, mas já indicia uma adequação às novas demandas de um público que ia cada vez mais se reduzindo ao infantil. A menina promete cumprir as recomendações, mas, como das outras vezes, desvia-se do caminho. Dessa vez, com a mesma intenção de devorar a menina, é o lobo que chama a atenção das belezas da floresta para que Chapeuzinho desfrute: “Olhe aqui, Chapeuzinho, você não viu as lindas flores que existem na floresta. Por que não dá uma olhada por aí? Acho que você nem está ouvindo o lindo canto dos passarinhos. Está andando como se estivesse na vila indo para a escola. É tão divertido passear pela floresta”. (ibidem, p. 138). A narrativa segue quase como a anterior, mas dando mais detalhes das cenas. Após o lobo devorar avó e neta, vem a maior modificação dos Grimm:

Depois de ter saciado o apetite, o lobo voltou para a cama, adormeceu e começou a roncar, fazendo um barulho fenomenal. Um caçador, que naquele momento estava passando em frente à casa, ouviu o barulho e pensou: “Como pode uma velhinha roncar desse jeito? Melhor verificar”. Então ele entrou na casa e, ao chegar à cama, deparou-se com o lobo, a quem procurava havia tempo. Ele deve ter comido a avó, pensou, e talvez ainda seja possível salvá-la, por isso é melhor não atirar. Então, buscou a tesoura e cortou a barriga do lobo (GRIMM, 2012, p. 139).

Com essa espécie de cesariana, o caçador surge como o herói da história, salvando Chapeuzinho e sua avó, que saem vivas da barriga do lobo. Logo a seguir, Chapeuzinho resolve buscar pedras para todos encherem a barriga do lobo. Quando acordou e quis ir embora, caiu com o peso e morreu. Assim, restitui-se a harmonia e Chapeuzinho promete para si: “De agora em diante, não vou mais sair do caminho nem entrar na floresta sozinha, quando

a minha mãe não deixar” (GRIMM, 2012, p. 139). Esse trecho evidencia bem a moral passada pelo conto.

Há uma segunda parte da história, em que Chapeuzinho retorna até a casa de sua avó e, novamente, encontra um lobo na floresta. A menina, mais experiente, já percebe os olhares insinuosos do animal. “Se eu não estivesse na estrada aberta, ele teria me devorado.” (GRIMM, 2012, p.140). Não desvia do caminho e conta o ocorrido para a sua avó, que pressupõe que o lobo não desistiria de seguir a menina. O animal já havia tentado a estratégia do antigo lobo e não conseguiu entrar na casa. Decide esperar Chapeuzinho em cima do telhado, para devorá-la na sua volta à noite. A avó, não mais enferma, tem energia para tramar uma armadilha. Pede para que Chapeuzinho derrame no cocho, em frente a sua casa, a água que sobrou das salsichas cozinhadas na véspera. “O lobo sentiu o cheiro de salsicha e espichou tanto o pescoço atrás do cheiro que perdeu o equilíbrio, começou a escorregar do telhado e acabou caindo no cocho e se afogando.” (*ibidem*, p.140). Assim, mais uma vez, a protagonista tem um final feliz, enquanto o lobo, pela intenção maldosa, é castigado com a morte. Fica mais evidente a dualidade entre o bem (recompensado) e o mal (punido), numa busca de passar um ensinamento moral, conforme os preceitos de uma sociedade burguesa em ascensão, que já dava evidência à fase da infância. Por isso também some da história a passagem em que Chapeuzinho tira a roupa e deita na cama com o lobo.

O conto ainda foi sofrendo modificações não só nas diferentes publicações dos irmãos Grimm, como também nas versões de outros autores que retomam o conto clássico até hoje, tendo como base a versão dos irmãos Grimm, prioritariamente, pelos motivos já citados de adequação à infância. No Brasil, a versão registrada pelo folclorista Câmara Cascudo (1955) também traz o final feliz com o heroísmo do caçador. No entanto, a protagonista tem nome, Laura, e ganha o apelido de Chapeuzinho Vermelho por usar sempre uma sombrinha de cor vermelha – presente da avó na comemoração do aniversário de dez anos.

A história narrada pelos Grimm parece ter sido a que influenciou a versão em português incluída na coletânea brasileira *Contos da Carochinha*, publicada pela primeira vez em 1894, por Alberto Figueiredo Pimentel (1869-1914). O exemplar a que tivemos acesso, inserido na 25ª edição da Editora Quaresma, de 1958, mostra a menina conhecida por seu chapéu de veludo vermelho, presente de sua avó, mas que tinha nome, Albertina, e apelido, Naná. Repetem-se as cenas de advertência da mãe: “Toma cuidado: não quebres a garrafa, nem te divirtas em correr pela floresta. Segue sossegada pelo caminho, e volta depressa.” (PIMENTEL, 1958, p. 79). A menina também desobedece, mas, dessa vez, porque o Lobo sugere que ela colha plantas medicinais para a vovó doente, indicando-lhes apenas plantas

venenosas. O discurso clássico dos questionamentos de Chapeuzinho ao Lobo é reduzido, antecipando a aflição da menina, que é devorada. Também há a presença da figura heroica do caçador, que encontra o Lobo adormecido, corta sua barriga e salva as vítimas. É ele, e não Naná, quem decide colocar duas pedras na barriga do animal e coser sua pele, enquanto o animal mantinha-se adormecido. Somente ao acordar com sede, segue para um tanque e cai, devido ao peso das pedras, morrendo afogado – punição por sua maldade. Embora com pequenas diferenças, Pimentel, como um dos antologistas pioneiros de contos de fadas no Brasil, guiou-se, provavelmente, pela versão alemã, mais coerente com as demandas de seu tempo.

Todas essas releituras do conto *Chapeuzinho Vermelho* e as que ainda veremos nesta pesquisa só evidenciam o quanto esse texto possibilita sentidos plurais e permite diferentes leituras, conforme adequação a distintos contextos e públicos.

1.1.2 O conto popular e sua mutabilidade

Ultrapassado o século XIX, vemos que os contos populares/de fadas perpetuados até hoje ainda produzem sentidos à criança (e para o público em geral). Com suas fórmulas conhecidas (“Era uma vez”, “Foram felizes para sempre”), motivos e tipos recorrentes, ficam na memória do povo. No entanto, parece ser o caráter de universalidade, ao trabalhar com situações comuns e conflitos existenciais que atingem pessoas de qualquer época e lugar através de uma linguagem simbólica, que fazem esses textos sobreviverem por tanto tempo. Dessa maneira, são efetivamente “formas vivas”, conforme assegura Maria Emília Traça (1998). Segundo a autora, “[...] quando um conto resiste ao tempo [...] na maior parte dos casos, não é pura evasão – conduz-nos ao âmago da vida e dos grandes problemas do homem.” (1998, p.47). No entanto, o conto é moldado a cada época e lugar em que é publicado, mas mantêm algumas referências ao texto que o antecede.

“Sem dúvida, o processo de transmissão afeta as histórias de maneiras diferentes, em culturas diferentes.” (DARNTON, 1986, p.35). Embora seja uma redução simplista, é possível perceber variações no contexto de transmissão dos contos italianos, franceses e alemães, atestando não só o tom conferido às histórias, mas indícios de suas mentalidades e formas de interagir com o mundo. “Enquanto os contos franceses tendem a ser realistas, grosseiros, libidinosos e cômicos, os alemães partem para o sobrenatural, o poético, o exótico e o violento.” (*ibidem*, p.75). Já as versões italianas tendem ao burlesco.

Quando há um distanciamento da situação oral do conto, que passa da narração por homens e mulheres direcionada a um público indiscriminado para a contação por amas no espaço doméstico, geralmente, altera-se a função social desses textos e o público das narrativas – primordialmente adulto – torna-se a criança, privilegiadamente. Esse deslocamento também resulta de uma nova concepção política e social. Com a decadência dos sistemas de parentesco herdadas no feudalismo, houve a ascensão da burguesia e de novos valores. Há valorização da família burguesa unicelular, na qual a criança ocupa um papel fundamental, visto que se torna o centro das atenções, devendo receber uma educação diferenciada. Dentro desse contexto, a escola tem função primordial na educação formal e muitos textos literários como contos de fadas e fábulas, por terem forte moralismo, serviram de base para o ensino. A Literatura Infantil surge neste contexto: “[...] seu nascimento, porém, tem características próprias, pois decorre da ascensão e da reorganização da família burguesa, do novo *status* concedido à infância na sociedade e da reorganização da escola.” (ZILBERMAN, 2003, p. 33).

Entre os séculos XVIII e XIX, obras publicadas originalmente para o público adulto, como *As aventuras de Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe (1660-1731) e *Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift (1667-1745), caíram no gosto das crianças, tendo em vista que não havia material impresso destinado a esse público. Só no século XIX, houve publicações pensadas para a infância, a exemplo de *Alice no país das maravilhas* (1865), de Lewis Carrol, escrito para a menina Alice, filha de amigos do autor. Mais tarde, não só esse, mas outros textos ganharam proporções maiores e conquistaram o público infantil em geral. (COELHO, 2010). Foi nesse século que a infância ganhou um *status* diferenciado, exigindo um tratamento especial para as crianças da burguesia. Esse novo público ganha uma literatura especializada e os contos maravilhosos serão uma fonte perene da Literatura Infantil: “[...] fomos assistindo a um deslocamento: essas formas de narrativa mágica foram sendo empurradas para o domínio infantil.” (CORSO; CORSO, 2006, p. 25). A amenização da carga de violência dos contos, feita nas diversas versões escritas pelos irmãos Grimm, já demonstra a adequação a esse público em formação. Contudo, o livro não suprimiu a oralidade, pois os contos continuaram circulando oralmente. “Há uma continuidade na transmissão das histórias orais sem prejuízo da fixação culta que também é divulgadora.” (CASCUDO, 1984, p. 17).

Como exemplo da circularidade de textos entre as culturas, citamos a *Bibliothèque Bleue* (uma coleção de livros populares, semelhante aos folhetos, enquanto material barato e de fácil circulação entre as camadas populares), de Troyes, que publicou do século XVII em diante em várias regiões da França. Alguns livretos podem ter chegado aos camponeses e

artesãos franceses e, assim, terem servido de base para a tradição oral: “[...] a versão que Perrault deu aos contos tornou a entrar no fluxo da cultura popular, através da *Bibliothèque Bleue* [...]”. (DARNTON, 1986, p. 90). Os textos permanecem circulando entre o impresso e o oral.

Jacques Barchillon chama a atenção para o facto de uma boa parte da produção de Perrault, de Madame d’Aulnoye, de Madame de Murat e de Madame Jubert terem passado para a literatura popular graças ao “cordel” e à “Bibliothèque Bleue”, o que prova que esses contos podiam satisfazer os sonhos dos camponeses e dos burgueses do Antigo Regime que ansiavam poder tornar-se príncipes e princesas por magia (TRAÇA, 1998, p. 43).

Assim, percebe-se que a literatura popular e a erudita estão em constante diálogo, visto que os contos de fadas, muitos dos quais colhidos do repertório de narrativas orais do povo, passam para a escrita por folcloristas, às vezes, burgueses. Dos salões em que eram declamados e dos livros publicados, voltam para as camadas populares através do cordel, da oralização das histórias. Também é perceptível uma troca mútua entre os cordéis e a Literatura Infantil, contribuindo, inclusive, para que muitas obras permanecessem vivas devido à perpetuação pela literatura de cordel.

Conforme mostrado, muitos são os pontos de cruzamento entre a Literatura de folhetos e a Literatura Infantil: surgiram de tradições orais, divulgadas pela performance de poetas e contadores que interagiam com o público, divulgando valores e saberes de suas épocas. O público ativo costumava exigir a manutenção de características rígidas na forma de transmissão dos textos, contribuindo para manter a memória coletiva dos grupos. Os textos traziam, desde sua origem, marcas constantes que serviam de recursos mnemônicos e também constituíram características dos textos orais, muitas das quais mantidas na transposição desses textos para o meio impresso. Apesar de essa passagem para a palavra escrita instaurar mudanças significativas para os gêneros e para a relação de mediação entre o público e os autores/transmissores dos textos, os gêneros mantiveram traços de oralidade (principalmente os folhetos) e, mais do que isso, não desapareceram das práticas orais.

Outra modalidade literária na qual os folhetos e a Literatura Infantil interagem é a adaptação. Muitos são os casos em que há transposição (e suas implicações) de um gênero para outro, nas duas direções, como veremos a seguir.

1.2 Folhetos e Literatura Infantil: adaptações em duas vias

Linda Hutcheon em seu livro *Uma teoria da adaptação* (2013, p. 9), define a adaptação como “uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro”. Conforme o contexto traçado, os contos populares que conhecemos surgiram de adaptações, seja dos diversos contadores que atualizavam suas narrativas a cada interação com o público proporcionada pelas contações, seja, depois, pelos registros escritos pelos folcloristas de diferentes épocas.

Conforme Márcia Abreu (1999), muitos dos cordéis que foram enviados de Portugal para o Brasil foram escritos, antes, em livros que circularam no interior da cultura letrada – muitos dos quais nem sequer tiveram sua primeira publicação em Portugal – também são, portanto, frutos de adaptações. Só depois foram adequados ao sistema gráfico do cordel e ao público português. Termos desvinculado, neste trabalho, a origem do folheto nordestino/brasileiro do cordel europeu não apaga o fato de ter havido adaptações do material português para os folhetos. Pelo contrário, “[...] é prática comum a adaptação de narrativas oriundas de outras tradições para o interior da literatura de folhetos”. (ABREU, 1999, p. 129). Conforme a autora, antes da consolidação das características do folheto nordestino, somente três histórias – do material a que teve acesso em sua pesquisa –, chegadas de Portugal, circularam em versão brasileira: *História da Donzela Teodora*, a *História de Pierre e Magalona* e a *História da Imperatriz Porcina*²⁵. Isso pode ter confundido pesquisadores a associarem o cordel ao folheto, mas não atesta nenhuma dependência entre esses projetos.

Desse pequeno repertório – ainda muito divulgado, pois facilmente se encontram exemplares nas bancas que revendem folhetos (pelo menos no Nordeste) –, a *História da Donzela Teodora* foi reescrita em folheto de 32 páginas, por Leandro Gomes de Barros²⁶. Já nos primeiros versos, o poeta revela que retoma uma história para recontá-la:

Eis a real descrição
Da história da donzela
Dos sábios que ela venceu
E aposta ganha por ela
Tirado tudo direito

²⁵ “[...] A mais antiga história da Imperatriz Porcina é conservada em um manuscrito de Gautier de Coinci, produzido entre 1218 e 1222. A história da Donzela Teodora parece ser de origem árabe, tendo sido traduzida para o castelhano em fins do século XIII ou começo do XIV.” (ABREU, 1999, p. 54). Para Cascudo (1953), essa história chegou ao Brasil por volta do século XVIII, e sua origem remonta às *Mil e uma noites*.

²⁶ O folheto digitalizado para o acervo da Casa Rui Barbosa atesta a apropriação do editor João Martins de Athayde desta publicação de Leandro Gomes de Barros, suprimindo o nome do “autor”. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=RuiCordel&pasta=&pesq=LC0956>> Acesso em 02 abr. 2017.

Da história grande dela. [...] (BARROS, s/d, p. 1, grifo nosso).

O processo adaptativo certamente vai além da transposição da prosa – comum nos cordéis portugueses – para os versos do folheto. Nossos poetas perceberam que narrativas chegadas de Portugal, como a citada, poderiam agradar ao público brasileiro, desde que moldadas ao padrão poético dos folhetos. Isso atesta o porquê de, mais do que em Portugal, esses folhetos adaptados terem se tornado clássicos no Brasil.

Uma narrativa como a de Teodora era garantia de aceitação. A história fala de uma espanhola prestes a ser vendida como escrava, mas que é comprada por um negociante húngaro que, junto a sua esposa, passa a cuidar da moça como filha. Por perceber nela “formato de fidalguia”, investe em sua educação, ao passo que a donzela se torna a pessoa mais inteligente da região: “Admirou todo mundo/ O saber dessa donzela/ Tudo que era de ciência/ Podia se encontrar nela/ O professor que ensinou-a/ Depois aprendeu com ela.” (BARROS, s/d, p. 3). Quando seu dono perde toda a riqueza e busca conselhos com Teodora, ela pede para que lhe compre vestimentas e lhe venda ao rei Amansor, dizendo ser ela muito inteligente. O rei decide testá-la. Convoca seus três melhores sábios para fazerem perguntas a Teodora, mas ela supera a todos. Com o último, o sábio Abraão de Trabador, fechou uma aposta – confirmada pelo rei: quem perdesse, deveria ficar nu como veio ao mundo e entregar as roupas ao vencedor. Ao ser derrotado, para não ficar nu, Abraão prefere indenizar a moça com dinheiro. Até o rei deseja agradá-la: “O rei então disse a ela:/ - Donzela podes pedir/ Dou-te palavra de honra/ Fazer-te o que exigir/ De tudo que pertencer-me/ Poderás tu te servir.” (ibidem, p. 31) A essa fala, Teodora concretiza sua pretensão de salvar seu senhor da pobreza e a si mesma: “Ela beijando-lhe a mão/ Lhe disse: - Peço que dê-me/ A quantia do dinheiro/ Que meu senhor quer vender-me/ Deixando eu voltar com ele/ Para assim satisfazer-me.” (ibidem, p. 31). Teodora vence grandes sábios, torna-se admirada pelo seu conhecimento e perspicácia, consequentemente, consegue salvar o seu dono da pobreza, além de ter o direito de decidir o próprio destino. Uma história como essa, com exaltação da inteligência e, sobretudo, da esperteza da mulher é sucesso entre os amantes da literatura.

Leandro finaliza o folheto com os seguintes versos: “Caro leitor, escrevi/ Tudo que no livro achei/ Só fiz rimar a história/ Nada aqui acrescentei/ Na história grande dela/ Muitas coisas consultei.” (BARROS, s/d, p. 32). Vemos, mais uma vez, a preocupação do poeta em informar ao leitor que a história não é de sua autoria e, ainda, que ele manteve o enredo “original”, ainda que fizesse as adaptações formais.

Com esse exemplo, vimos ser comum a prática de apropriação de histórias de outras tradições literárias para serem adaptadas – sobretudo no aspecto formal – para os folhetos. Podemos confirmar o que diz G. Genette: “[u]m texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos” (2010, p. 5). As histórias mais do que se repetirem, transformam-se e atualizam-se no tempo, em novos contextos culturais. Declaradamente um texto adaptado, subentende-se sua relação com outro(s) texto(s)-fonte, com os quais mantem relações mais ou menos explícitas. “Trabalhar com adaptações como adaptações significa pensá-las como obras inerentemente “palimpsestuosas” [...], assombradas a todo instante pelos textos adaptados.” (HUTCHEON, 2013, p. 27).

Apesar de ser uma prática antiga, o estudo feito por Ana Marinho e Hélder Pinheiro (2012) mostra que as adaptações para o folheto ganharam ênfase no século XXI. E o que é interessante: há uma troca mútua entre Literatura de folhetos e Literatura Infantil, pois as adaptações partem de ambos os lados. Entre os autores que se aventuraram a adaptar clássicos da Literatura Infantil, e em particular contos de fadas, estão: Leandro Gomes de Barros e Manoel Monteiro (1937-2014).

Esse último, de Campina Grande/PB, escreveu alguns folhetos adaptando contos maravilhosos, entre os quais *A dança das 12 princesas: um cordel contando contos* (MONTEIRO, 2012). É comum Manoel Monteiro revelar, desde o título, a natureza de seu folheto: “um cordel contando contos”, logo, uma adaptação. Somente a leitura do folheto permite reconhecer que, mais do que adaptar ao formato do folheto (o que já é muito), Monteiro modifica características do conto de nº. 47 dos irmãos Grimm, *Os sapatos gastos de tanto dançar* (GRIMM, 2012, p. 218-221), o qual se propõe a recontar. Trata-se da história de um rei, que tinha doze filhas. Todas dormiam no mesmo quarto, vigiado durante a noite. Mesmo assim, toda manhã, os sapatos das princesas aparecem gastos, sem que ninguém saiba para onde e como as moças fogem para gastar os sapatos. Para resolução desse conflito, o rei convoca cavalheiros que se comprometam de, em três dias, descobrirem o mistério. A recompensa seria o tradicional casamento com uma das princesas; o castigo, caso o candidato não resolvesse o problema, seria a forca. Muitos morrem na empreitada, até que aparece um novo pretendente. Eis como os dois textos o apresenta: “Aconteceu que um pobre soldado, que fora ferido e não podia mais servir no exército, foi até a cidade onde vivia o rei. No caminho, encontrou uma velha, que lhe perguntou aonde queria ir.” (GRIMM, 2012, p. 219). Ao mostrar pretensão em ir ao castelo para cumprir a tarefa, a velha aconselha-o: “‘Ora’, disse a velha, ‘isso não é tão difícil assim, basta que você não tome o vinho que lhe servem à noite

e finja que está dormindo profundamente.” (ibidem). A seguir, a velha presenteia o rapaz com um casaco que tem a função de deixá-lo invisível.

Já no folheto de Manoel Monteiro: “Lá nos fundos da floresta/ Onde pouca gente ia/ Uma bruxinha feiosa/ E um bruxo feio vivia/ Com um filho que, com certeza,/ Dos jovens da redondeza/ Era o mais feio que havia.” (MONTEIRO, 2012, s/p). Apesar de sua feiura, é honesto e generoso, por isso, as pessoas costumavam gostar dele. Como o rapaz decidiu casar, é sua mãe-bruxa quem o aconselha a ir ao castelo do rei para desvendar o mistério, aconselhando-o: “Faça assim: Pegue essa capa,/ Vista quando chegar lá,/ Eis que ao vesti-la, invisível,/ A todos parecerá [...]”. (MONTEIRO, 2012, s/p). E ainda: “Elas vão te oferecer/ De vinho mais de uma taça,/ Faz que bebe, mas, não beba,/ Tem sonífero na “cachaça”,/ Finge-se de embriagado,/ Veste a capa, e, fica ao lado/ Pra descobrir a trapaça.” (ibidem).

É perceptível que a alteração feita pelo poeta não se limita à forma, com acréscimo da métrica adequada ao poema. Enquanto no conto as moças escapam por uma passagem secreta embaixo da cama e vão ao encontro de príncipes, dispostos em doze barcos que os levam a um castelo, há alteração no folheto, pois saem, sem artifício, para dançar num castelo vizinho, onde há um rei com doze filhos. Nesse momento, há mais modificações consideráveis. O conto dos irmãos Grimm diz: “Elas dançaram até as três horas da madrugada, quando todos os sapatos ficaram com a sola furada, obrigando-as a parar.” (GRIMM, 2012, p. 221). Depois, despedem-se dos príncipes e voltam para o quarto. Isso se repete durante três noites, nas quais o soldado as segue. No folheto, a saída misteriosa só acontece uma vez, antes da resolução do conflito, e as meninas vão a uma “rave” no castelo vizinho: “Era um castelo vizinho,/ Este, de um Rei muito mal,/ Pai de DOZE FILHOS HOMENS,/ Para quem era normal/ Toda noite promover/ Uma “rave” pra fazer/ Uma bagunça infernal.” (MONTEIRO, 2012, s/p). Em seguida, o eu poético tece uma crítica a esse tipo de festa. Desse modo, o poeta atualiza o texto ao seu tempo, tanto na linguagem quanto na inclusão da festa “rave”.

A seguir, quando o herói desmascara as princesas na frente de todos, a palavra do rei é mantida: o herói poderá se casar com uma das moças. No conto, temos: “O rei então perguntou qual das filhas ele escolheria para desposar. E ele respondeu: ‘Como já não sou mais tão jovem, escolho a mais velha’.” (GRIMM, 2012, p. 221). No entanto, no folheto temos um final inusitado: “Era, meu Rei, mas, agora/ Vi que devo recusar,/ Voltarei para a floresta/ Onde encontrarei meu par/ Por que casar sem amor/ É como jardim sem flor/ E noite sem ter luar.” (MONTEIRO, 2012, s/p). O herói rejeita a recompensa e o casamento deixa de ser uma forma de ascensão social para ele, que prefere casar por amor.

Vemos uma retomada do conto tradicional dos irmãos Grimm com modificações. Ainda que mantenha o enredo do conto, Monteiro altera algumas personagens e suas características. O herói é muito feio e se mostra mais ágil para resolver o conflito, mas não aceita o casamento como recompensa, por não haver amor na relação, desconstruindo, assim, a tradição que revelava comportamento comum na Idade Média, de que muitos contos descendem. Esse fim não usual nos contos de fadas, além de ser a maior modificação da narrativa anterior, revela a moralidade exposta pelo poeta, imerso num tempo e lugar de produção bem distintos dos vividos pelos Irmãos Grimm.

Esses mecanismos de adaptação também acontecem no processo inverso, pois também há adaptações de folhetos para as narrativas para o público infantil, como “[...] a recontagem de *Juvenal e o dragão*, de Leandro Gomes de Barros, por Rosinha (2011) e a adaptação de *O romance do pavão misterioso*²⁷, de José Camelo Rezende, feita por Ronaldo Correia de Brito e Assis Lima (2004)”. (MARINHO; PINHEIRO, 2012, p. 119). Esse último já havia sido adaptado e ilustrado por Jô Oliveira, em 1996.

O romance do pavão misterioso é um clássico da Literatura de folhetos que apresenta um dos temas universais: o amor proibido. Ao retornar de uma viagem à Grécia, o turco João Batista traz de presente para o único irmão mais jovem, Evangelista, um retrato de uma linda moça, filha única de um soberbo conde, que a mantém enclausurada no castelo. A menina, Creuza, de dezoito anos, só aparece uma vez por ano para ser apreciada pelo público, que não poderia dirigir a palavra à moça. Todos os anos, este é um evento na região. O jovem fica tão encantado, que faz questão de dividir logo a herança deixada por seu pai e segue para a Grécia. Lá, vive disfarçando sua riqueza e, só após oito meses, chega o dia de ver a filha do conde: “Às duas horas da tarde,/ Creuza saiu à janela,/ Mostrando sua beleza/ Entre o conde e a mãe dela./ Todos tiraram o chapéu,/ Em continência à donzela.” (REZENDE, s/d, p. 9).

Na obra adaptada para a Literatura Infantil por Jô Oliveira (1996), a multidão se une, durante a manhã, para o grande momento de aparição da moça. Evangelista, que na adaptação não é turco, mas um fazendeiro do Nordeste, havia partido com seu cavalo e seu cachorro (Corisco). O rapaz, que esperava pelo momento desde a véspera, fica deslumbrado: “A figura real da princesa deixou o moço mais apaixonado. Naqueles poucos minutos, ele sentiu seu amor crescer e prometeu a si mesmo que não regressaria, à sua terra, sem levar consigo a bela donzela.” (OLIVEIRA, 1996, p. 7). É o suficiente para a grande ideia: Evangelista procurou

²⁷ Esse romance teve sua primeira edição em 1923. Desde então, vem sendo reescrito por diversos autores, a exemplo de Ana Maria Machado, que recontou “O Pavão Misterioso”, contido no livro *Histórias à brasileira: o pavão misterioso e outras* (2008).

alguém que pudesse construir um instrumento que o levasse até Creuza. No folheto, encontra o engenheiro Edmundo; no livro, o inventor Mohamed. Em seis meses, estava pronta a máquina: “Eu fiz um aeroplano/ Da forma de um pavão,/ Que se arma e se desarma,/ Comprimindo um botão./ E carrega doze arrobas/ Três léguas acima do chão.” (REZENDE, s/d, p. 12). Além do aeroplano, o engenheiro deu para Evangelista uma serra “Que arriava caibro e ripa/ E ao fazia zoadá” (REZENDE, s/d, p. 13) e “um lenço enigmático./ Que quando Creuza gritava/ Chamando pelo pai dela,/ Então o moço passava/ Ele no nariz da moça/ Com isso ela desmaiava.” (ibidem). Não há lenço entregue pelo inventor no livro de Jô Oliveira, mas: “Evangelista já havia previsto a reação de Creusa e, para este momento, tinha preparado um lenço contendo uma poção mágica.” (OLIVEIRA, 1996, p. 18).

Com o pavão misterioso, Evangelista visitou o quarto de Creuza durante três noites, para propor casamento a ela. No folheto, consegue entrar no quarto usando a serra para abrir caminho pelo teto; no livro, desce até a janela com auxílio de uma escada e com apoio da vigilância de seu cão. Como a moça se assustava com o intruso, gritava pelo conde (sultão, no livro), que armou uma estratégia para capturar o rapaz misterioso: “Minha filha, eu já pensei/ Em um plano bem sagaz:/ Passe essa banha amarela/ Na cabeça desse audaz/ Só assim descobriremos/ Esse anjo ou satanás!” (ibidem, p. 18.). A menina corresponde ao pedido do pai, mas logo se arrepende, por já estar gostando do rapaz. Evangelista é capturado por soldados, mas, consegue enganá-los e fugir no pavão voador. Insistente, Evangelista volta ao quarto de Creuza para jurar-lhe o seu amor: “Todo o meu sonho doirado/ É vê-la minha senhora/ Se quiser casar comigo/ Se arrume, vamos embora. Se não o dia amanhece/ E se perde a nossa hora!” (REZENDE, s/d, p. 24). No livro, a ação se passa mais rápida: “Evangelista viera buscá-la! Sem perder um só minuto, ele a tomou nos braços e a carregou até o pavão.” (OLIVEIRA, 1996, p. 23). Contra a vontade do pai, enfurecido, a moça, conquistada pelo jovem, parte para a casa de Evangelista, onde são bem recebidos pelo irmão João Batista: “Logo que Evangelista/ Foi chegando na Turquia/ Com a condessa da Grécia,/ Fidalga da monarquia,/ Em casa de João Batista/ Casou-se no mesmo dia.” (REZENDE, s/d, p. 27).

O desfecho é diferente nos dois textos: no folheto, os noivos receberam um telegrama da mãe de Creuza, chamando-a para buscar a herança do pai falecido. Com o retorno da filha, “Disse a velha: - Minha filha,/ Saíste do cativeiro!/ Fizeste bem em fugir/ E casar no estrangeiro!/ Tomem conta da herança/ Meu genro é meu herdeiro!” (ibidem, p. 30). No livro, os noivos recebem a notícia de que o sultão perdoara a princesa e os esperava para nova comemoração do casamento: “Repentistas de todo o Nordeste vieram animar a festa. Um

deles, mais afoito, escreveu um cordel contando as façanhas de um jovem audaz, que enfrentou a fúria de um sultão, raptando sua filha num Pavão Misterioso!” (OLIVEIRA, 1996, p. 27).

Jô Oliveira opta por manter o enredo amplamente divulgado pelo folheto, mas altera alguns aspectos, como o espaço de origem de Evangelista, que passa a ser o Nordeste, o nome de personagens e alguns instrumentos que ajudam o imigrante a invadir o castelo do sultão. As maiores modificações se concentram no desfecho e na introdução de elementos da cultura nordestina, desde o vocabulário (ex.: afoito) até a inclusão de repentistas na festa de casamento, um dos quais escreve um cordel.

Portanto, as histórias comentadas até aqui revelam a transitoriedade dos textos entre os folhetos e os livros destinados ao público infantil, atestando a antiga e contínua relação entre essas literaturas responsáveis por perpetuar textos orais em materiais impressos variados, mantendo vivas as histórias no meio dos diversos grupos de leitores que compartilham memórias e culturas, promovendo, naturalmente, alterações na transmissão das histórias, permitindo a renovação e atualização dos textos. Tanto no folheto quanto na Literatura Infantil, há a permanência da conquista de um prêmio pelo herói, o tradicional casamento.

No capítulo seguinte, recorreremos a muitas vozes que nos ajudarão a compreender melhor as relações intrínsecas ao processo e produto da adaptação. Ainda, lançaremos mão de uma pesquisa quantitativa, a fim de evidenciar um panorama das publicações de literatura de cordel no campo das adaptações.

2. ADAPTAÇÃO: UMA FORMA DE LEITURA DOS CLÁSSICOS

Na busca de formar leitores, muitas são as estratégias que pretendem facilitar esse processo. Concordamos com Ana M. Machado (2002) que não se deve negar a leitura dos clássicos da literatura universal aos jovens, mas também essa não deve ser imposta como garantia de apropriação de uma herança cultural. Sabemos que, com o desenvolvimento do mercado editorial, há uma vasta produção de Literatura Infantil e Juvenil contemporânea de qualidade – inclusive, já canônica nesse segmento –, que pode servir aos interesses das novas gerações de leitores. Somente conhecendo um grupo específico de leitores se pode ter uma noção das histórias individuais de leitura de cada sujeito, do interesse e das condições que o permitirá fazer a leitura de uma obra considerada clássica, pertencente ao cânone literário, como *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis (1839-1908), ou *Ulisses* (1922), de James Joyce (1882-1941). Pode haver jovens que consigam realizar a leitura diretamente do livro original, mas, se esse não for o contexto, o mesmo clássico pode ser apresentado ao leitor através de outras reescrituras, como a adaptação para mídias diferentes. Essa adaptação é resultado da leitura de um texto anterior, comumente um clássico, que tem contribuído para ampliar as possibilidades de leitura de muitas gerações.

Mesmo que essa seja uma forma de leitura legítima, ainda há visões conflitantes sobre as adaptações. Circulam concepções pejorativas que as consideram uma reescritura distante do texto-fonte, uma tradução mal sucedida ou um empobrecimento de um texto original. No entanto, há defensores da existência de adaptações esteticamente comprometidas, as quais nos aproximam dos clássicos e também nos possibilitam outras leituras deles. A respeito das concepções em torno desse modo de ler um texto, que gera um produto naturalmente modificado, trataremos neste capítulo.

2.1 Confrontando indícios teóricos

A adaptação costuma ser conceituada em comparação a outro processo de reescritura: a tradução. Em *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling* (2005), Lauro Maia Amorim confronta a concepção de vários teóricos da tradução e da adaptação. Com base nesse estudo, percebe-se que pesquisadores que seguem a tradição tendem a conceituar a tradução como aproximação ao texto original, processo no qual haveria a neutralidade do tradutor. Já a adaptação seria uma reescritura mais livre, na qual as transgressões ao texto-fonte seriam mais

aceitáveis. No entanto, numa concepção pós-moderna, vê-se a tradução também como uma forma de transgressão, uma vez que seria impossível ser fiel a um texto anterior, e a interferência do tradutor seria inevitável, assim como a do adaptador – ambos agentes realizam uma interpretação de um texto que gera uma reescritura. Assim, seria ingênuo acreditar que o tradutor possa “cruzar de forma não adulterada uma fronteira linguística e cultural” (AMORIM, 2005, p. 45).

Consoante Mário Feijó (2010, p. 44), “[...] a adaptação literária é um tipo de tradução que envolve seleção de conteúdo – pois resume o enredo – e adequação de linguagem para apresentar a obra escolhida aos jovens de um novo tempo [...]”. Assim, tanto a tradução quanto a adaptação pretendem mediar o contato do leitor com um texto. Nessa perspectiva, para Gambier (1992 apud AMORIM, 2005, p. 104), a tradução “[...] é trabalho, negociação de sentido, interação: é necessariamente adaptação, como toda comunicação, e não transporte de formas”. Gambier considera mais viável pensar na “tradaptação”, visto que os dois processos costumam acontecer simultaneamente. Não é difícil encontrarmos obras que sofreram os dois processos pelo mesmo reescritor, caso de *Contos de Grimm* (1958) e *Novos contos de Grimm* (1969), traduzidos e adaptados por Monteiro Lobato para a editora Brasiliense.

Para Linda Hutcheon (2013), a adaptação pode ter diferentes motivos, mas todos se distanciam da noção de fidelidade ao texto-fonte. “Qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo de interpretação e criação de algo novo.” (idem, p.45). Logo, a autora descarta a necessidade de aproximação fiel ao texto que norteia a reescritura, destacando o inerente caráter de criação do novo texto.

Entende-se que as diferentes concepções de tradução e adaptação são provenientes mais de fatores externos do que da materialidade dessas produções. Esses e outros conceitos, como o de transgressão, inclusive, não são universais e imutáveis, mas articulados dentro de diferentes campos discursivos, parâmetros vigentes em períodos históricos e culturais distintos. Nessa perspectiva, os conceitos não podem ser anistóricos e aculturais. Dessa forma, o que se considera aceitável em certo contexto, pode não ser em outro. Segundo Amorim,

[...] termos como “adaptação”, “tradução”, “história recontada por...” ou, mesmo, “tradução e adaptação” não têm significação autônoma: indicam estratégias de natureza mercadológica, ideológica e interpretativa que mantêm estrita relação com a editora e com o profissional que realiza a reescritura (2005, p. 72).

Há uma tendência a associar a tradução à aproximação, à fidelidade ao texto original, enquanto a adaptação estaria associada ao desvio desse original. Trata-se de um discurso que busca legitimar o distanciamento desses conceitos. Todavia, como visto, já se reconhece a inevitável transformação que o texto traduzido sofrerá, a fim de dar legibilidade ao texto para o leitor de um novo tempo. Ainda que sejam processos diferentes, é difícil delimitar em que momento as modificações escapam do escopo da tradução e chegam à adaptação. Na verdade, “[t]odas as reescrituras publicadas, sejam como traduções, sejam como adaptações, promovem a transformação do texto original de acordo com uma determinada perspectiva interpretativa e editorial [...]” (AMORIM, 2005, p.73).

Esses discursos cristalizados influenciam, inclusive, a concepção de autoria. Ao associar a tradução à mera reprodução, busca-se negar o direito autoral ao tradutor; já ao adaptador, a quem é permitido, em certo contexto, maior liberdade para modificar o texto original, tendem a atribuir o papel de autoria de suas reescrituras, chegando a constar nas capas de muitas obras em detrimento do nome do autor da obra primeira, integral.

Enfatizamos que, embora se cruzem em muitos aspectos, de forma alguma os conceitos são colocados como iguais. Consoante Amorim,

[...] há espaços institucionais, dimensões discursivas, princípios de coerência que possibilitam ou autorizam, por um lado, certas interpretações sob o rótulo de tradução, sem deixar de direcioná-la a um determinado público; por outro lado, certas interpretações podem ser autorizadas sob o conceito de “adaptação” na medida em que, mesmo com alterações consideráveis, a transformação empreendida seja garantida por profissionais experientes em manter a “verdade” mítica das obras que adaptam, por meio da fluidez de sua sensibilidade “autoral” (AMORIM, 2005, p. 125).

Queremos mostrar que apesar de muitos teóricos tenham se esforçado, estamos diante da quase impossibilidade de se diferenciar os processos de adaptar e traduzir. Por isso, é comum obras adaptadas serem apresentadas sob outros nomes, entre os quais: reescrita, reconto, obra modificada, adaptação livre e até tradução e adaptação.

As opiniões se dividem a favor ou contra as adaptações. Quem assume essa última opção costuma associar o processo adaptativo a uma desconfiguração do texto original, um clássico, comumente, que seria prejudicado em seu trabalho estético, como se o texto canônico fosse sacralizado e, assim, não pudesse ser modificado para não perder seu caráter literário. No entanto, essa ideia de imutabilidade é contrária à de clássico, que só tende a ser infinito porque possibilita a cada geração a produção de outros significados nas novas leituras e versões que buscam mediar a relação entre aquele texto primeiro e os novos leitores. O texto

legitimado como clássico está alicerçado, portanto, sob a égide da variabilidade. Não é para menos que desde as narrativas míticas, as fábulas (de Fedro, Esopo) e os contos de fadas, esses gêneros – considerados clássicos universais – vêm sendo recontados há séculos sem perder seus *status* de textos literários consagrados. O fato de serem textos originariamente de composição coletiva, sem autor específico, contribui para essa constante renovação. Por meio da tradição, que tanto perpetua quanto renova, foram transmitidos por diversos *aedos*, narradores, pessoas comuns que contribuíram para gerar inúmeras versões orais desses textos, antes mesmo de ganharem outras tantas versões escritas ao longo do tempo, em diferentes materialidades.

Dessa maneira, os clássicos sofreram e sofrem várias mutações em cada releitura e consequente reescritura, permitindo serem sempre novos para leitores de diferentes gerações. Chegam aos leitores por meio de gêneros, suportes e mídias diversas (telenovela, peça, romance, quadrinhos, musicais), entre as quais o próprio impresso. Por isso, para a consagrada autora de Literatura Infantil e Juvenil, Ana Maria Machado (2002, p. 15), “[...] o primeiro contato com um clássico, na infância ou na adolescência, não precisa ser com o original; o ideal mesmo é uma adaptação bem-feita e atraente.” Essa opção se mostra viável, pois sabemos que nem todos os leitores – não só os de pouca idade – têm as condições para ler um clássico em sua textualidade original. Isso se dá por diferentes motivos, que podem ser a falta de acesso a esse texto primeiro, a inabilidade para a leitura literária, dificuldades linguísticas ou culturais e até mesmo a falta de interesse. Mesmo assim, mais do que mostrar o caminho para os clássicos literários (mas não somente), é importante oferecer possibilidades, para leitores em formação, de ler esses textos. A adaptação é uma dessas formas.

Entre os estudiosos da Literatura Infantil e Juvenil, Nelly Novaes Coelho é a favor das adaptações de textos dramáticos e narrativos – desde contos de fadas e mitos até, inclusive, as obras contemporâneas de Kafka e Guimarães Rosa, por exemplo. Ainda assim, a autora é cautelosa, ao chamar atenção de que a adaptação deve ser feita com rigor. Cabe ao adaptador “[...] criar soluções fiéis ao original e eficientes para a nova narrativa, no nível de sua estrutura, no âmbito da caracterização das personagens e, sobretudo, no plano do estilo ou da ‘invenção literária’” (COELHO, 1996 apud BENITES; PEREIRA, 2004, p. 86). Coelho traz um dado novo ao sugerir adaptação de textos contemporâneos, que podem estar acessíveis a muitos leitores, mas não a todos. Recorrer a adaptações em diferenciadas mídias e gêneros poderia tornar esses textos mais fluentes para o leitor contemporâneo.

Já Benedito Antunes e Luís Ceccantini (2004, p. 86) relativizam a visão desconfiada sobre a adaptação, ao declarar que “[...] se aceitamos o conceito de intertexto, ou seja, essa idéia de que a literatura se constrói como infinito mosaico de citações e influências, mais ou menos remotas, a desconfiança em relação às adaptações deveria ser amenizada”. De certa maneira, uma obra sempre recupera outras de forma mais ou menos explícita. Tal intertextualidade, no entanto, só será percebida se o leitor conhecer os textos anteriores ao adaptado, com os quais poderá estabelecer relações de aproximação ou refutação de ideias.

Regina Zilberman (2003), outra pesquisadora da LIJ, considera que a adaptação é uma estratégia de diminuir a assimetria entre o adulto – prioritariamente responsável pela produção, edição, distribuição, seleção do livro – e a criança, receptora. À medida que o escritor tomasse o leitor como referência para a sua adaptação, relativizaria essa suposta assimetria, buscando identificações do leitor com o texto. Assim, vale-se dos pressupostos de Göte Klinberg (1973), que descreve a adaptação como uma ação direcionada para quatro aspectos: assunto, forma, estilo e meio. Dessa forma, a fim de atender a um público específico – e, de certa maneira, idealizado, visto que não há uma faixa de leitores que se comporte de forma homogênea – o adaptador deveria adequar sua reescrita para atender ao nível de compreensão de seus leitores em formação, buscando um texto linear, com estruturas sintáticas simples, discurso direto e usando um suporte com uma apresentação gráfica atrativa para o leitor jovem. Todavia, nada impede que o adaptador busque ampliar as possibilidades de leituras desses destinatários.

Nelly N. Coelho (1996) ainda defende caminho semelhante, ao dizer que as alterações devem acontecer em três níveis no processo adaptativo: da narrativa, das personagens e da linguagem, sempre tendo em vista o texto-fonte. A autora prefere que o texto que dá origem à reescritura seja uma tradução do próprio adaptador. Assim, parece defender uma adaptação mais “fiel” do original, sem, contudo, desconsiderar as inevitáveis modificações que esse texto sofrerá em prol de um público alvo específico.

Girlene M. Formiga define adaptação literária “[...] como um procedimento textual em que se utiliza da obra literária, em língua estrangeira, ou já traduzida, ou ainda em língua nacional, adequando o seu conteúdo a um determinado público.” (2014, p. 34). Além da adequação do conteúdo, pode haver mudanças estruturais, linguísticas e culturais, a fim de tornar um texto, que está distante das condições de leitura de certos receptores, mais legível.

Para realização desse fenômeno, são consideradas diferenças de natureza linguística, cultural, temporal, espacial, e até ideológica, o que possibilita a produção de um outro texto, permitindo a sobrevivência do “primeiro”, o

integral; bem como promove a valorização da cultura humana ao tentar garantir a leitura dessas obras por meio de um outro artefato (FORMIGA, 2014, p. 37).

De tal modo, a adaptação não pretende, necessariamente, substituir o original, mas reintroduzi-lo no campo de leituras do receptor contemporâneo, promovendo a perpetuação do texto anterior a partir de diferentes suportes e gêneros textuais. Ao estudarmos a Literatura Infantil e Juvenil, temos que levar em consideração que sua origem está alicerçada em traduções e adaptações, as quais tiveram seu papel relevante no desenvolvimento dessa literatura. Como discutido no capítulo anterior, muitos textos considerados, hoje, como clássicos da Literatura Infantil não foram criados para esse público específico. Houve, desde o princípio, certo processo de adaptação, seja das narrativas orais folclóricas para o registro escrito, seja de obras escritas para um público indiscriminado sendo adequadas para crianças e jovens – como *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carrol – ou, ainda, textos estrangeiros adaptados para a nossa língua, o que incluiu uma série de modificações para adequar as obras a outro contexto e a um novo público, permitindo-o ter acesso à literatura universal. Nesse sentido, “[...] a adaptação é uma forma de garantir a incorporação desse repertório no horizonte de leitura das crianças e jovens.” (CARVALHO, 2006, p. 48). Configura-se, pois, como uma modalidade inerente à história da LIJ brasileira.

Como transposição criativa e interpretativa de uma ou mais obras reconhecíveis, a adaptação é um tipo de palimpsesto extensivo, e com frequência, ao mesmo tempo, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções. Em alguns momentos, mas nem sempre, essa transcodificação implica uma mudança de mídia (HUTCHEON, 2013, p. 61).

Portanto, quando temos acesso a uma adaptação, devemos considerar que o texto primário precisou ser adequado às convenções inerentes à nova mídia, ao novo suporte ou gênero e, dessa forma, a literatura que constitui um cânone vem sendo adaptada para as diferentes mídias e linguagens, incorporando outros textos, conforme a analogia do palimpsesto. Tomando como exemplo os títulos mais adaptados no Brasil entre os anos 1882-2004, *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe e *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift (CARVALHO, 2006), evidencia-se a quantidade de adaptações que essas obras tiveram para outras mídias e gêneros: *As viagens de Gulliver* já virou roteiro de muitos filmes: em 1939, dirigido por Dave Fleischer; em 1960, dirigido por Jack Sher; em 1977, sob a direção de Peter R. Hunt e, em 2010, dirigido por Rob Letterman. A obra também foi quadrinizada em 2011 pela editora Abril para a coleção clássicos da literatura Disney e, em 2013, por Lewis Helfand

e Vinod Kumar, pela editora Farol. Também foi base para a peça *Aventuras de Gulliver* (2012), montada pela Cia. Articularte. *Robinson Crusoe* também foi adaptado para as telas, sendo o filme mais recente estreado em 2016, sob a direção de Ben Stassen e Vincent Kesteloot. Nos quadrinhos, há a adaptação homônima ilustrada por Christophe Gaultier para a editora Salamandra em 2009. Ainda, temos a adaptação para literatura de cordel, em 2011, pela editora Nova Alexandria, feita por Moreira de Acopiara.

Enfim, a mudança de gênero acarretou mudança de mídia em alguns dos exemplos, mas em todos os casos houve, certamente, adequações ao novo suporte do texto e às novas circunstâncias de produção e recepção. Todos contribuíram para aproximar os leitores de cada época aos textos clássicos, constituindo uma forma de leitura legítima e que possibilita a circulação de obras entre diferentes grupos de leitores.

A questão da adaptação remete inevitavelmente para a da *formação de leitores*. É preciso ter sempre presente que, além, naturalmente, de objetivos ligados a questões de mercado e vendagem, quando se adapta um clássico é porque se tenta ampliar o campo de circulação de uma obra que já não encontra tantos leitores. E, historicamente, o fenômeno se repete; a cada adaptação bem realizada de um clássico (nas várias linguagens) é grande o número de leitores que se dirige aos textos originais (ANTUNES; CECCANTINI, 2004, p.87, grifos dos autores).

Os autores mencionam a contribuição das adaptações para a formação leitora, atividade que pode ser confirmada nas teses de Diógenes Carvalho (2006) e de Gírlene Formiga (2009), pesquisas que evidenciam, com base nas obras publicadas em catálogos de grandes editoras nacionais, o quanto as adaptações escolares inflaram o mercado editorial desde o século XX, atendendo a uma demanda leitora em ascensão e legitimando uma forma de leitura. As adaptações para diversas mídias já levaram muitos leitores à leitura integral de clássicos, como pode ter sido o caso da adaptação televisiva das aventuras da turma do Sítio do Picapau Amarelo desde a sua primeira versão, exibida, entre 1952 e 1963, pela Rede Tupi, com outras versões exibidas, posteriormente, pela rede Globo. Apesar de reconhecermos como viável essa alternativa, somos conscientes de que nem sempre a adaptação terá ou atingirá essa finalidade. Por exemplo: em caso de uma obra estrangeira, o leitor, provavelmente, chegará a ler uma tradução, no máximo. Além disso, mesmo tendo a chance de acesso à obra primeira, o indivíduo pode não se interessar por sua leitura, contentando-se com a leitura de uma adaptação – seu direito enquanto leitor. Afinal, não podemos excluir as possibilidades quando se trata de uma leitura livre, sem pretensões didáticas. Além disso, os autores destacam que as adaptações buscam “ampliar o campo de circulação de uma obra que

já não encontra tantos leitores”. Essa tentativa de estender as possibilidades de leitores de uma obra vale não só para textos antigos, mas também para os contemporâneos que, por algum motivo, são lidos por um grupo de leitores mais restrito.

Resumidamente, as diferentes concepções vistas até aqui mostram, em geral, que a adaptação se configura como resultado da leitura de uma obra clássica, primordialmente, pelo autor/adaptador, com vistas a tornar legível um texto distante do domínio de leitura de um público atual. Isso se adéqua muito bem quando pensamos nas adaptações dentro do contexto literário, principalmente. Costuma-se adaptar obras que já estejam distantes do interesse de leituras dos receptores. No entanto, a adaptação pode se mostrar como uma obra também autoral e criativa, desconstruindo, inclusive, algumas imagens do texto anterior. Ainda, o produto da adaptação não deve visar a apenas fazer a mediação entre o destinatário e o texto original distante – linguística e culturalmente – dos leitores, à medida que vemos textos literários contemporâneos sendo adaptados para outras mídias, como o caso da obra *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, adaptada pelos irmãos Fábio Moon e Gabriel Bá para a Graphic Novel homônima, em 2015, pelo selo *Quadrinhos na Cia* e premiada pelo Eisner de melhor adaptação, em 2016. A obra também foi adaptada para a televisão, na série (2017) da TV Globo. A adaptação, assim, mostra-se como uma forma de atender aos diversos gostos por mídias, suportes e gêneros distintos e, quem sabe, um modo de apresentar novas possibilidades de leitura – em sentido amplo – aos receptores desses textos.

Quanto às adaptações no interior da literatura especificamente, nem a atividade nem as publicações impressas são recentes. A adaptação de textos clássicos e seu uso com finalidade instrutiva é uma atividade histórica. Já no século VIII a.C., conforme Feijó (2010), a Odisseia, atribuída a Homero, era usada para educar a juventude grega. Assim, desde essa época temos a ideia de que a literatura ensina e civiliza. Chegando à Era Cristã, no século I, o escritor latino Quintiliano fazia uso de textos clássicos para educar, objetivo que o fazia recortar fragmentos que pudessem desvirtuar a ordem vigente (FORMIGA, 2009). Portanto, a literatura para leitores em idade escolar era recomendada muito antes de existirem os livros de leitura e Literatura Infantil e Juvenil – inclusive, antes da concepção moderna sobre Literatura.

Sabendo isso, podemos falar sobre os primeiros vestígios da adaptação no Brasil. Desde o início da colonização portuguesa, com a educação dos colonos e nativos sob a responsabilidade da Igreja, representada pelos Jesuítas, as primeiras leituras realizadas eram de obras clássicas enviadas de Portugal à Colônia. Tais impressos passavam por um processo censório de seleção, antes de chegarem à Nova Terra e serem moldados à moral cristã do

método educativo jesuítico, o *Ratio Studiorum*. Já no século XVIII, com a educação desprendida do controle oficial da Igreja, as obras clássicas enviadas para a Família Real – entre as quais *Aventuras de Telêmaco*, *As mil e uma noites* e *Dom Quixote*, além das obras gregas e latinas – sofriam cortes para servirem aos preceitos de civilidade, moral e virtude nas versões *ad usum Delphini* (FORMIGA, 2009).

A vinda dessas obras, que foram adaptadas às ideologias dominantes de cada época, justifica-se porque ainda não havia produção de livros no Brasil. Não havia uma produção literária adequada para as crianças e jovens brasileiros, visto que circulavam edições portuguesas de textos europeus numa linguagem distante dos nossos leitores. Com a expansão do ensino, houve a necessidade de produzir obras para os leitores brasileiros; para isso, o recurso adotado foi nacionalizar a literatura oferecida às crianças e aos jovens por meio de traduções e adaptações de obras estrangeiras, já que ainda não havia uma produção literária nacional para esse público.

Nesse projeto, mesmo antes da fase republicana, havia publicações esporádicas, adaptações escolares feitas por autores-professores, a fim de driblar a escassez de livros de leitura. Entre as publicações dessa época, destacam-se as realizadas pelo professor do Colégio Pedro II, Carlos Jansen Müller (1829-1889) – alemão radicado no Brasil – para a editora Laemmert (posteriormente, Livraria e Editora Francisco Alves) no fim do século XIX. Jansen traduziu e adaptou *Contos seletos das mil e uma noites* (1882) – prefaciado por Machado de Assis; *Robinson Crusoe* (1885) – prefaciado por Silvio Romero; *Dom Quixote de La Mancha* (1886); *As Viagens de Gulliver a Terras Desconhecidas* (1888) – prefaciado por Rui Barbosa, e a publicação póstuma de *Aventuras pasmosas do celeberrimo Barão de Münchhausen* (1891). Para Jansen, recorrer a prefaciadores com destaque nas Letras ajudaria a legitimar a atividade de produção literária para os jovens leitores e sua atividade de adaptador. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1999; FORMIGA, 2009).

Apesar dessas edições, segundo Carvalho (2006, p. 75), “[...] é a partir do século XIX que há uma produção regular desse tipo de texto no Brasil.” Aliás, o século XIX foi importante para a literatura geral e para o surgimento de obras escritas especialmente para o público infantil e jovem na Europa, as quais seriam amplamente adequadas para os brasileiros. Entre os projetos sistematizados de nacionalização do acervo literário estrangeiro via adaptações, destacam-se dois grandes projetos editoriais: o primeiro, a coleção Biblioteca Infantil Quaresma, na qual Alberto Figueiredo Pimentel (1869-1914) publicou as obras *Contos da Carochinha* (1894), *Histórias da Baratinha* (1896), *Histórias da Avozinha* e

Contos de Fada (1896) – o escritor divulgou, nesses e em outros títulos, os contos clássicos de Perrault, dos irmãos Grimm e de Andersen.

No prefácio de *Histórias da avozinha*, temos uma noção das intenções dessa publicação – assim como das demais da Biblioteca Infantil Quaresma: “As crianças brasileiras, às quais destinamos e dedicamos esta série de livros populares, encontrarão nas *Histórias da Avozinha* agradável passatempo, aliado a lições de moralidade, porque tais contos encerram sempre um fundo moral e piedoso.” (PIMENTEL, 1896). Vemos uma literatura alicerçada nos preceitos morais e educacionais vigentes no século XIX, constituindo o cânone literário da época.

O segundo projeto editorial foi a Biblioteca Infantil, da editora Melhoramentos, que iniciou as publicações em 1915, sob a responsabilidade do professor Arnaldo de Oliveira Barreto (1869-1925). Até 1925, foram publicados, nessa biblioteca, mais de 25 títulos, entre os quais alguns oriundos d’*As mil e uma noites* (CARVALHO, 2006). Esses projetos abriram caminho para outras publicações regulares (LAJOLO; ZILBERMAN, 1999). Ao lado dessas produções, surgiram muitos livros escritos por professores afinados com os paradigmas educacionais do entresséculos XIX-XX: nacionalismo, intelectualismo, tradicionalismo cultural, moralismo e religiosidade (ZILBERMAN, 2003; COELHO, 2010). Essa literatura escolar se fazia necessária num período em que ainda não havia uma produção sistematizada de literatura brasileira para o público jovem. Nessa época, circulavam obras de Olavo Bilac, Júlia Lopes de Almeida e Coelho Neto, por exemplo. “Com o desenvolvimento da literatura escolar, a tradução e a adaptação assumem papel importante à medida que ainda não se tinha uma literatura nacional e é preciso alfabetizar uma parcela privilegiada da sociedade da época, conforme os preceitos da educação moral vigente.” (CARVALHO, 2006, p. 32).

Somente com Monteiro Lobato houve, oficialmente, a nacionalização do mercado editorial brasileiro, quando o autor-editor comprou a Revista do Brasil²⁸, em 1918, e, nos anos seguintes, o país sofreu uma revolução no setor gráfico (FEIJÓ, 2010). Lobato teve papel importante ao traduzir e adaptar obras para os leitores brasileiros. Considerava as adaptações existentes, mesmo as de Jansen, ainda distantes do alcance linguístico desse público.

Em seu acervo de adaptações, “Lobato atendeu a um duplo objetivo: por um lado, levar às crianças o conhecimento da Tradição [...]; e, por outro lado, questionar as verdades feitas, os valores e não valores que o Tempo cristalizou e que cabe ao Presente redescobrir ou renovar.” (COELHO, 2010, p. 253). Assim sendo, Lobato não se contentava em apenas

²⁸ Lobato, firme em impulsionar o setor gráfico brasileiro, teve outras editoras: a Monteiro Lobato & Cia., a Companhia Editora Nacional e a Brasiliense, na qual publicou sua obra completa.

reproduzir a tradição, pois chegou a questioná-la em suas adaptações. Amaya Prado, em sua dissertação *Adaptação, uma leitura possível: um estudo de Dom Quixote das crianças, de Monteiro Lobato* (2007), comenta o processo adaptativo de Lobato:

Em seu pragmatismo, o autor executa o que considera uma empreitada: remodelação, concentração, adequação à língua da terra, eliminação das complicações estilísticas ou do excesso de literatura, leveza e graça de língua, linguagem bem simples e direta, toda a liberdade e urgência (ao correr da pena) (PRADO, 2007, p. 38).

Mesmo sua personagem mais famosa, a boneca Emília, não deixou de explicar, à sua maneira, a visão do seu autor sobre a necessidade de adaptações abasileiradas, como podemos ver no fragmento abaixo, retirado da adaptação *Dom Quixote das Crianças* (1979) escrita por Lobato. Diante da incompreensão das muitas reclamações das crianças, Dona Benta resolve fazer uma paráfrase do texto de Cervantes, ou seja, contar com suas palavras, ao que ouve:

– Isso! – berrou Emília. – Com palavras suas e de tia Nastácia e minhas também, e de Narizinho, e de Pedrinho, e de Rabicó. Os viscondes que falem arrevesado lá entre eles. Nós, que não somos viscondes nem viscondessas, queremos estilo de clara de ovo, bem transparentinho, que não dê trabalho para ser entendido. Comece (LOBATO, 1979, p. 13).

Conforme Feijó (2010), as paráfrases lobatianas – traduções e adaptações – seguiram duas vertentes: a convencional e a não convencional. A primeira é representada pelas obras da coleção Terramarear, a exemplo das traduções: *Mowgli, o Menino Lobo* (1933), *Aventuras de Huck* (1934) e *Tarzan, o Terrível* (1935). A segunda era composta por obras interpretativas, valendo-se de paráfrases de enredos escritos por outros autores, e obras híbridas, representadas por uma das marcas do autor, que era a apropriação de textos clássicos, de “lendas gregas, gibis, desenhos animados ou filmes-seriados de Hollywood”²⁹ (idem, p. 87), como o gato Félix, por exemplo, no contexto do seu fictício Sítio do Picapau Amarelo, garantindo a consagrados personagens experiências próximas as dos leitores da obra lobatiana.

Não bastasse essa produção numerosa, no início do século XX, Lobato iniciou uma Literatura Infantil nacional, lúdica, com a publicação de *Lúcia ou A menina do narizinho*

²⁹ As adaptações livres (não convencionais) feitas por Lobato foram possíveis porque era menos rígida a legislação que regia os direitos do autor no país. Desde 1827, a legislação em torno do crime contra a propriedade passou por diversas modificações, como é possível conferir na dissertação de Pedro Mizukami (2007). No Brasil, a preservação dos direitos autorais é regida, atualmente, pela Lei nº 9.610, promulgada em 1998, que estabelece a modificação do prazo de proteção para a vida do autor, acrescida de setenta anos aos sucessores.

arrebitado (1920). Vários autores o seguiram numa produção diversificada que começou a ganhar notoriedade no fim do referido século, mas as adaptações permaneceram. Muitos autores consagrados na Literatura brasileira também realizaram adaptações literárias, de obras estrangeiras e nacionais, após Lobato. Nesse sentido, entre o fim do século XX e início do XXI, temos como exemplos: *O último dos moicanos* (1995), com tradução e adaptação de Ricardo Azevedo para a Globo; *Jane Eyre* (1997), adaptação de Paulo Mendes Campos para a Ediouro; *Memórias de um sargento de milícias* (2000), da editora Scipione, e *Aladim e a lâmpada maravilhosa* e *Ali Babá e os quarenta ladrões*, 2003, da Ediouro, feitas por Carlos Heitor Cony; *Dom Quixote de la Mancha* (2002), com tradução e adaptação de Ferreira Gullar pela editora Revan, entre outros.

Então, vimos que as adaptações tiveram espaço para se desenvolver atreladas a um propósito pedagógico, quando ainda não havia uma literatura destinada especificamente aos leitores infantis e jovens, mas não perderam lugar mesmo com o profícuo desenvolvimento da Literatura Infantil e Juvenil brasileira desde a década de 1970. Pelo contrário, atrelada a essa literatura – ambas focadas em um leitor em formação – há, cada vez mais, a inclusão de obras no segmento da adaptação em grandes editoras, constituindo, muitas vezes, séries/coleções destinadas ao público escolar, sobretudo, para quem costumam serem endereçados os catálogos. Dessa maneira, a escola se mantém como espaço privilegiado, não o único, para promover o acesso à tradição literária via adaptações, quando esse for o recurso mais adequado.

Sabendo disso, o Estado também contribuiu para legitimar as adaptações quando investiu nesse segmento nos seus programas de fomento à leitura. O Ministério da Educação, em 1997, criou o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE), que reuniu uma equipe responsável por selecionar, comprar e distribuir obras literárias e de apoio pedagógico para as escolas públicas de todo o Brasil, a fim de contribuir para a democratização e qualidade da leitura. Muitas adaptações compuseram os acervos desse Programa, entre os quais: acervo 2006: *As melhores histórias das mil e uma noites*, por Carlos Heitor Cony (Ediouro) e *Drácula*, por Leonardo do Amaral Chianca (DCL); acervo 2010: *A gata borralheira - contos de Grimm*, por Walcyr Carrasco (Manole) e *O calcanhar do Aquiles e outras histórias curiosas da Grécia antiga*, por Eduardo Gracioli Teixeira (Arquipélago Editorial); acervo 2013: *As aventuras de Tom Sawyer*, adaptado por Luiz Antonio Farah de Aguiar (Melhoramentos) e *O Guarani*, de Antonio Scalvini e Rosana Rios (Scipione), adaptação da ópera composta por Carlos Gomes, já adaptada do texto homônimo de José de Alencar. É perceptível que, nos acervos de 2006 a 2013, destinados ao Ensino Infantil, ao Ensino

Fundamental e Médio e ao Ensino de Jovens e Adultos (EJA), foram difundidas, junto a obras contemporâneas, muitas obras clássicas estrangeiras e brasileiras sob a fórmula da adaptação e em diversos gêneros: mitos, lendas, quadrinhos etc. Essa recorrência atesta a valoração atribuída a esse mecanismo de leitura dos clássicos universais.

Outra iniciativa vinculada ao PNBE foi a distribuição de livros literários aos alunos do Ensino Fundamental de escolas públicas pelo programa “Literatura em minha casa” que, de 2002 a 2004, enviou coleções para os alunos levarem para casa. “A idéia do programa foi incentivar a leitura e a troca dos livros entre os alunos, além de permitir à família do estudante opção de leitura em casa. As escolas também receberam quatro acervos para sua biblioteca.” (FNDE, online). Foram distribuídas seis coleções, cada uma com cinco títulos que incluíam peça teatral ou obra de tradição popular, poesia, conto, novela – textos de autores brasileiros – e o chamado clássico da literatura universal. Nesse último, havia muitas adaptações, entre as quais: *Os miseráveis* (2001), adaptado por Walcir Carrasco e *Ali Babá e os quarenta ladrões* (2002), adaptado por Luc Lefort.

Se já havia uma quantidade significativa de adaptações publicadas todos os anos, desde a regularização do trabalho editorial no Brasil, com esse incentivo governamental, cada vez mais as editoras investiram nesse segmento. Em um levantamento bibliográfico feito no acervo de grandes editoras, entre os anos de 1882 e 2004, Diógenes Carvalho (2006) identificou 899 livros adaptados para diversos gêneros literários no Brasil. O pesquisador percebeu que a maioria das obras adaptadas era do século XIX e, em sua maior parte, do gênero romance. A pesquisa nas editoras é reveladora da legitimidade que essas instituições atribuem à adaptação e demonstra qual o acervo de obras consumidas pelos leitores do período investigado. Afinal, há tempo são os receptores idealizados que norteiam a reescritura, a qual, tendo como base um texto anterior, adequa-o a um determinado público que, supõe-se, ainda não tem condições – linguísticas, culturais etc. – de ler o texto fonte.

Entre a diversidade de gêneros, muitas editoras dedicam espaço privilegiado para as releituras, chegando a publicar diferentes adaptações para os diferentes grupos de leitores (criança, jovem, universitário), caso da editora Scipione. Essas empresas têm investido no segmento em alta dos quadrinhos, como é o caso da Globo, com a obra *Grande Sertão: Veredas*, uma *Graphic Novel* de Eloar Guazzelli e Rodrigo Rosa, e também da Literatura de folhetos (*corpus* de nossa análise), como veremos adiante.

2.2 O espaço do folheto nas adaptações literárias

Ao realizarmos a pesquisa em páginas virtuais, encontramos vinte e três editoras/cordelarias publicando adaptações de clássicos para a Literatura de cordel prioritariamente no suporte do livro, pois, mesmo quando se busca manter uma materialidade próxima a do folheto, há características de livro, como o registro do ISBN (cf. apêndice). Foram as seguintes: Amarilys, Armazém da Cultura, Nova Alexandria, Volta e Meia, Claridade, Ensino, Globo, Prumo, Melhoramentos, DCL, Hedra, Cortez, Panda Books, Ler, Giramundo, Mundo Mirim, Paulus, Leya, Crisalida, Luzeiro, Areia Dourada, cordelaria Flor da serra e Tupynanquim. Dessas, a cordelaria Flor da serra apresenta mais títulos adaptados, 26 (vinte e seis), conforme mapeamos. É seguida pela Nova Alexandria, com seu amplo acervo adaptado para a coleção “clássicos em cordel” (vinte e um títulos), sobre a qual tem a seguinte visão:

Grandes clássicos da literatura brasileira e universal em premiadas recriações numa coleção que reúne alguns dos maiores nomes do Cordel contemporâneo. As obras são acompanhadas por um paratexto sobre a época retratada na história, fazendo uma ponte entre o texto original e o Cordel (NOVA ALEXANDRIA).³⁰

Além de privilegiar os clássicos, a coleção garante sua credibilidade por recorrer a autores que são “alguns dos maiores nomes do cordel”. O acréscimo de paratextos para mediar a experiência de leitura do texto clássico por meio da adaptação demonstra a destinação dessa coleção para uso escolar.

Quantitativamente, à Nova Alexandria, seguem as editoras: Tupynanquim, com dezesseis títulos; Luzeiro, com dez títulos; Ensino, com sete títulos; Amarilys e Mundo Mirim, ambas com seis títulos. Esses impressos foram identificados como adaptações por meio dos dados referidos nas suas editoras ou por algumas de suas características externas: por terem título de um texto já consagrado e o acréscimo que explicitava a releitura, como “recontado em cordel” ou apenas “em cordel”; por estarem vinculados a coleções de cordel ou, ainda, por trazerem o nome do autor e do adaptador em suas capas. Como não tivemos acesso às obras listadas, cabe-nos, apenas, levantar características externas e quantitativas dessas publicações.

Ao todo, foram identificadas cento e vinte e quatro adaptações “em versos de cordel”, sendo algumas antologias de mitos (*Mitos brasileiros em cordel*, 2013, de César Obeid),

³⁰Descrição da coleção “Clássicos em Cordel”, disponível no site da editora: <<http://www.lojanovaalexandria.com.br/nova-alexandria/classicos-em-cordel.html>> Acesso em: 26 jun. 2017.

fábulas e contos (*Fábulas e Contos em versos*, 2015, de Marília Lovatel), de novelas (*Cervantes em cordel – quatro novelas exemplares*, 2014, de Stélio Torquato e Arievaldo Viana) e gêneros diversos, caso do livro *Primas em cordel* (2012), adaptado por Stélio Torquato Lima para a editora Armazém da Cultura. Essa editora atesta que “[a]s versões têm como proposta apresentar/popularizar estes clássicos junto ao público juvenil, estimulando a posterior leitura dos textos originais. Excelente para o trabalho interdisciplinar, especialmente em língua portuguesa e história.” (ARMAZÉM DA CULTURA)³¹. Mais uma vez, há uma clara destinação para uso didático e, conseqüentemente, para leitores em formação escolar.³² Ainda que visem ao incentivo à leitura do texto primeiro, reiteramos que apenas o acesso à adaptação não é garantia da efetivação desse objetivo. A antologia *Primas em cordel* (2012) reúne doze “obras primas” da literatura universal em “versão rimada”: *Ilíada*, *Odisséia*, *Eneida*, *A Divina Comédia*, *Decamerão*, *Romeu e Julieta*, *Doutor Fausto*, *O Médico e o Monstro*, *O Corcunda de Notre-Dame*, *Madame Bovary*, *O Vermelho e o Negro* e *Dom Quixote*. Aliás, Cervantes é bastante adaptado para o cordel, visto que também registramos a antologia *Cervantes em cordel – quatro novelas exemplares* (2014), da editora Giramundo, além de recorrentes publicações de *Dom Quixote*.

Quantitativamente, os gêneros mais adaptados³³ são, respectivamente, conto (46 títulos), romance (36 títulos), lenda (10 títulos), peça teatral (9 títulos), poema épico e novela (7 títulos cada), fábulas (3 títulos), mitos (2 títulos) e ficção científica (1 título)³⁴. De todos os títulos, os mais adaptados são *Dom Quixote* (4 títulos) e *As aventuras de Robinson Crusoe* (3 títulos). Os autores que mais tiveram suas obras adaptadas foram Shakespeare e Cervantes. Também identificamos dezesseis adaptações de obras dos autores brasileiros: Bernardo Guimarães, Graça Aranha, Jorge Amado, Mário de Andrade, Rachel de Queiroz, Franklin Távora, Machado de Assis e José de Alencar. Esses dois últimos têm mais títulos adaptados, sendo que *A cartomante* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, além de *Iracema* e *O Guarani*, de Alencar, receberam, cada um, duas adaptações para cordel. Foi *Iracema* um dos romances pioneiros a receber adaptação para cordel por Alfredo Pessoa de Lima, em 1927. Esse texto foi reeditado pela editora Ensino, conforme registrado em nosso mapeamento das adaptações em cordel.

³¹ Conforme o site da editora: <http://armazemcultura.com.br/produto/primas-em-cordel/>. Acesso em: 07/06/2017.

³² Ressaltamos que, com essa mesma finalidade, muitas das editoras mencionadas também publicam clássicos da própria literatura de cordel portuguesa e de folhetos brasileiros.

³³ Nessa relação específica, estamos deixando de fora as coletâneas que publicam no mesmo título gêneros variados, a saber: *Mitos e lendas do Brasil* (2009), *Primas em cordel* (2012) e *Fábulas e contos em versos* (2015).

³⁴ Percebemos que também há grande número de adaptações de textos bíblicos, provavelmente, por ser uma leitura facilmente aceita na nossa sociedade cristã.

Numa análise das relações entre a literatura clássica erudita e os folhetos, Márcia Abreu (2004) constatou que os poetas costumam escolher narrativas que possuam uma estrutura aproximada aos romances de cordel e, ainda, há uma tendência a adaptarem obras que têm como temas o amor e a luta. Isso vai ao encontro do nosso levantamento bibliográfico, que trouxe como a obra mais adaptada o paródico *Dom Quixote*, de Cervantes. O que deve acontecer nessas adaptações é a consequente adequação sintática e semântica, a fim de moldar o texto à linguagem rimada do folheto literário, que tende a privilegiar marcas da oralidade, o recurso do maniqueísmo para diferenciar bem as personagens e as ações da trama central – características que não só facilitam a compreensão de leitores de folhetos e os em fase escolar, mas também ajudam na memorização.

Todos os títulos adaptados são ou de fonte popular – de produção coletiva, embora registrada por alguns escritores – ou de autores que escreveram até o século XX, logo, compõem um acervo de literatura que já faz parte do domínio público, o que facilita questões econômicas e legais no processo de adaptação em relação aos direitos autorais. Além disso, indicia que há uma tentativa de aproximar os textos clássicos – que poderiam estar esquecidos ou pouco lidos em suas fontes – aos leitores de hoje, como orientam muitos dos defensores das adaptações citados neste trabalho.

Apesar de o processo adaptativo ser uma prática comum no interior da Literatura de folhetos (ABREU, 1999), um dos interesses para as editoras investirem amplamente em adaptações para livros de cordel pode ser a defesa por parte de documentos oficiais da educação, como os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), de que esse texto seja lido no ensino básico. Nesse documento, há a defesa de que se deve colocar “[...] à disposição dos alunos textos dos mais variados gêneros, respeitados os seus portadores: livros de contos, romances, poesia [...], revistas de literatura de cordel, textos gravados em áudio e em vídeo, entre outros (BRASIL, 1997, p. 61)”. Nessa perspectiva, o cordel, na sala de aula, funciona como uma ponte entre a oralidade e a escrita, sendo utilizado, muitas vezes, para ajudar na alfabetização e no letramento centrado no respeito às variações linguísticas, à medida que, com base em seus aspectos estéticos, também amplia o repertório de leitura literária dos alunos. Essa funcionalidade existe desde o início das publicações de folhetos no Brasil, pois esses impressos já serviam para uma educação informal, contribuindo para a alfabetização de muitos leitores.

Assim, as editoras, conscientes das orientações curriculares, investem nos variados gêneros, para divulgarem em seus catálogos – direcionados, sobretudo, ao público escolar – obras do acervo clássico dos folhetos e obras adaptadas para os versos do cordel. Nessa

empreitada, convocam escritores que já estão imersos no cenário das publicações de folhetos literários para efetivarem muitas das adaptações. Em nossa pesquisa, os escritores que assumiram a função de adaptar obras canônicas e que publicaram mais obras nesse segmento foram Stélio Torquato Lima (vinte e sete publicações), Marco Haurélio e Klévisson Viana (cada um com onze publicações), seguidos por Arievaldo Viana e Francisco Paiva Neves (cada um com oito publicações). Esses escritores já têm uma carreira consagrada na Literatura e contribuem para a divulgação dos folhetos nas escolas.

Stélio Torquato Lima (1966), cearense, tem uma vasta produção de folhetos, muitos desses são adaptações de clássicos da Literatura nacional e estrangeira. Algumas de suas obras foram premiadas, a exemplo de *O Pastorzinho de Nuvens*, premiado pelo (Programa de Alfabetização na Idade Certa (PAIC), da Secretaria de Educação do Estado do Ceará. Concomitante à produção de poemas e o incentivo para que o cordel seja lido também nas salas de aula, o autor desenvolve suas atividades acadêmicas. Ele é Doutor em Letras e atua como professor na Universidade Federal do Ceará, onde coordena o Grupo de Estudos Literatura Popular (GELP).

Marco Haurélio (1974), nascido em Ponta da Serra/Bahia, formado em Letras pela Universidade do Estado da Bahia – UNEB, é poeta e divulgador da Literatura de cordel em espaços diversos e também por meio da *Antologia do cordel brasileiro* (2012), publicada pela editora Global, que divulga a produção literária de poetas populares de várias gerações. Além disso, o pesquisador ainda é o responsável por organizar a citada coleção “clássicos em cordel”, da editora Nova Alexandria.

Os irmãos cearenses Klévisson Viana (1972) – poeta, cartunista e editor da Tupynanquim – e Arievaldo Viana (1967) somam um vasto acervo de publicações de folhetos, que costumam adaptar para outras mídias, assim como cordelizar outros gêneros. Os autores demonstram seus esforços em ampliar o campo de leitura dos folhetos, investindo, também, na leitura literária na escola. Arievaldo criou, em 2002, o projeto “Acorda Cordel na Sala de Aula”, adotado pela Secretaria de Educação, Cultura e Desporto de Canindé – CE, com o objetivo de ajudar na alfabetização de jovens e adultos por meio da leitura de cordéis. O poeta, que ocupa a cadeira de nº40 na Academia Brasileira de Literatura de Cordel, investe, pois, na escolarização da Literatura de folhetos, ideia tão bem aproveitada pelas editoras nacionais.

O também cearense Francisco Paiva Neves (1963), pelas vivências com as poéticas populares, tornou-se poeta e é reconhecido por sua vasta produção de folhetos. Ele é um dos

fundadores da Sociedade dos Poetas de Maracanaú (SOPOEMA) e membro de Associação de Escritores, Trovadores e Folheteiros do Estado do Ceará (AESTROFE).

As publicações encontradas nas páginas virtuais das editoras/cordelarias evidenciam os novos espaços de circulação do folheto e, consequentemente, os novos leitores a que se destinam, sobretudo os escolares. Conforme o mínimo que pudemos visualizar, as obras aparecem, em grande parte, em formatos bem diferentes das brochuras com quantidade de páginas múltiplas de oito, dando espaço, comum nesse contexto, para a inserção de muitas ilustrações e de paratextos que contribuam para a mediação das obras em contexto escolar.

Essa produção em desenvolvimento acelerado tem sido divulgada mais do que a produção artesanal feita nas cordelarias existentes, ao passo que é aquela a escolhida, prioritariamente, para compor, algumas vezes, o restrito acervo de Literatura de cordel nas bibliotecas escolares. Por motivos distintos e algumas burocracias, muito dificilmente os livretos em material barato, embora mais acessíveis, são comprados diretamente aos poetas populares pelo Governo, a fim de compor os acervos escolares. No entanto, alguns professores, em suas atividades pedagógicas, como feiras literárias, e aulas planejadas para a divulgação da Literatura Popular, levam os folhetos para conhecimento dos jovens alunos, que podem adquirir conhecimento das mais diversas áreas por meio desses impressos, inclusive, reconhecer antigas histórias em nova roupagem. Ainda, podem ter contato com poetas convidados a declamarem seus versos, nos moldes tradicionais, proporcionando aos estudantes uma experiência performática que estimule a oralidade marcante na produção poética popular e que permita que se reconheçam como pertencentes a essa tradição. Portanto, essa Literatura tende a permanecer viva entre antigos e novos leitores com experiências estéticas e literárias distintas.

Sabendo da valorização desses textos no novo suporte para o mercado editorial, muitos poetas produzem, além dos tradicionais folhetos, textos no novo formato, adequando-se aos novos receptores letrados, os quais estabelecem uma relação diferenciada com a leitura dos folhetos. A Literatura de folhetos também envereda pelo viés educativo, por isso é comum encontrarmos folhetos que versem sobre temas escolares – campo da política, da geografia, das regras ortográficas, de gramática (ex.: *Lições de Gramática em Versos de Cordel* (2009), de Janduhi Dantas) etc. –, assim como podemos encontrar textos produzidos originalmente em folhetos e, posteriormente, adaptados ao suporte do livro escolar, com o objetivo de inserção nas publicações graficamente bem trabalhadas das grandes editoras.

Mais do que os escritores até aqui citados, há muitos outros que se dedicam, dentro de sua produção literária, a fazerem a transposição de diversos gêneros para os versos da Literatura de cordel. O levantamento de obras que fizemos levou em conta apenas o que foi encontrado nas páginas das editoras listadas, cabendo, ainda, futuras pesquisas que ampliem a nossa. Além das editoras aqui averiguadas, há um acervo vasto que merece pesquisa, sobretudo de folhetos publicados e divulgados pelos próprios poetas, a exemplo de Manoel Monteiro (1937-2014), que adaptou alguns contos infantis, a exemplo de *Chapeuzinho Vermelho* e *Gata Borralheira*. Esse conto também foi “cordelizado” pelo paraibano Medeiros Braga (1941), que tem suas adaptações de *Dom Quixote de La Mancha* e de *A Revolução dos Bichos*. Não podemos desconsiderar o acervo de folhetos que não chega às grandes editoras, responsáveis por publicações em pomposos projetos gráficos. Algumas dessas produções em folhetos populares serão analisadas nesta dissertação, tendo como parâmetro de comparação as versões do conto *Chapeuzinho Vermelho*.

3. CHAPEUZINHO VERMELHO: IMPLICAÇÕES DO CONTO ADAPTADO PARA FOLHETOS

Considerando-se que buscar uma trajetória do folheto para pensar as adaptações literárias do século XXI é, também, reconstituir uma forma de leitura, não abriremos mão de averiguar as marcas deixadas pela materialidade dos folhetos analisados que podem sugerir o leitor previsto pelos(as) cordelistas/ editores(as). Muitos vestígios indiciam, ainda, o processo de adaptação conferido na reescritura de *Chapeuzinho Vermelho*, escolhido para análise por ser um dos contos com mais adaptações em folhetos, até o alcance de nossa pesquisa. Dessa maneira, seguimos uma necessidade conferida pela perspectiva da história cultural de que, na análise textual, é importante estudar também impressos que servem de suportes aos textos. Defensor dessa ideia, Roger Chartier afirma:

Os textos não existem fora dos suportes materiais (sejam eles quais forem) de que são os veículos. Contra a abstração dos textos, é preciso lembrar que as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção de seus significados (CHARTIER, 2002, p. 61).

O suporte no qual o texto é apresentado ao leitor, certamente, influenciará na produção de sentidos pelos receptores, pois constituem protocolos de leitura. Isso é relevante ainda mais quando nos referimos ao folheto literário, pois esse impresso é definido não só por seus padrões de composição poética, mas também por sua forma, responsável por orientar a escrita do poema nos limites do folheto (ABREU, 2006). Ana Maria de Oliveira Galvão (2001), em seus estudos sobre os folhetos publicados em Recife nas décadas de 1930 a 1950 do século XX, compactua de ideia semelhante. A autora lança mão da leitura atenta de muitos elementos que compõem a materialidade do folheto, além de se deter ao texto, enquanto linguagem e conteúdo. É, também, com base em seu método analítico que faremos a nossa análise dos folhetos: *O casamento de Chapeuzinho Vermelho com o Pequeno Polegar e mais 2 histórias* (2006), de Costa Senna; *Chapeuzinho Vermelho* (2009), de Evaristo Geraldo da Silva; *Chapeuzinho Vermelho: versão versejada* (2010), de Manoel Monteiro e *O casamento da Chapeuzinho Vermelho* (2010), de Cleusa Santo. Conforme nossos objetivos, enfatizaremos o diálogo entre essas adaptações e os primeiros registros escritos do conto *Chapeuzinho Vermelho*.

Esses autores, agindo localmente em seus estados – Manoel Monteiro na Paraíba, Evaristo G. da Silva no Ceará, Cleusa Santo e Costa Senna (cearense) em São Paulo – tendem a atingir um público nacional, pois os folhetos circulam em espaços mais amplos do que

circulavam em sua origem no Brasil. Além de escrever folhetos originais, Costa Senna escreveu e publicou, pela Nova Alexandria, *Viagem ao Centro da Terra* (2009), adaptação do clássico homônimo, publicado por Júlio Verne ainda no século XIX. Além dele, Manoel Monteiro escreveu algumas adaptações, entre as quais a fábula *A cigarra e a formiga* (2009) e os contos *A dança das doze princesas* (2009), *O gato de botas* (2009), além da novela *Pinóquio* (2009). Cleusa Santo também desenvolve um trabalho de escrita e divulgação de folhetos para distintos públicos. A poetisa escreveu ainda *Uma formiga em Hollywood* (2009), *Rino: o rato que roeu a roupa do Rei de Roma* (2011), *O Anel De Pedra Rosada* (2013), entre outros. Também Evaristo G. da Silva, fundador da Associação de escritores, trovadores e folheteiros do Estado do Ceará (AESTROFE), dedica muitos de seus escritos às adaptações literárias. Nesse campo, publicou *João e Maria* (2008), *A Dama das Camélias* (2010) e *As aventuras de Aladim e a lâmpada maravilhosa* (2017). Algumas dessas obras foram selecionadas por programas de incentivo à leitura, trabalho ao qual o poeta também se dedica.

As adaptações que esses autores fizeram do conto *Chapeuzinho Vermelho* serão nosso objeto de análise nos próximos tópicos, pois foram as únicas a que tivemos acesso no suporte do folheto popular (ainda assim, alguns têm registro de livro, com ISBN). No entanto, sabemos que devido à popularidade desse texto e por estar em domínio público, pode ter sido adaptado por muitos outros cordelistas pelo Brasil todo, aos quais não tivemos acesso.

3.1. *Chapeuzinho Vermelho – versão versejada* (2010), de Manoel Monteiro

A capa do folheto do poeta Manoel Monteiro (cf. figura 2) exibe o título *Chapeuzinho Vermelho – versão versejada*, o qual indica que haverá modificações no registro da história, agora em versos. A denominação “versão versejada” orienta ao leitor que ele encontrará no folheto um texto tradicional – talvez, de seu conhecimento – recontado em versos. Além disso, aparece o nome de quem escreve o folheto, Manoel Monteiro, e que ele pertence à Academia Brasileira de Cordel e do IHGCP – processo comum nos folhetos desse poeta e uma forma de atestar seu reconhecimento. Ainda podemos ver o desenho que ilustra a capa, retratando as figuras de Chapeuzinho, de sua avó e de um caçador. Embora não haja nenhuma referência ao texto que o poeta tomou como base para sua adaptação, a figura do caçador é um índice de que leremos uma reescritura embasada na versão dos irmãos Grimm, os primeiros a inserirem esse personagem no enredo. Sabemos, de antemão, que se trata de um texto baseado noutro já traduzido e adaptado. O fato de não haver referência a uma “autoria” do conto *Chapeuzinho Vermelho*, deve-se, provavelmente, a esse texto já ter caído em

domínio público, o que não acarreta problemas com direitos autorais para o adaptador. A imagem da capa não é assinada. Trata-se – conforme verificamos com Valentina Monteiro (filha de Manoel) – de um dos recursos utilizados pelo poeta para ilustrar seus folhetos, valendo-se de imagens coletadas da internet, por exemplo. Vemos, ainda, na parte inferior do folheto, de 2010, que se trata da segunda edição feita em Campina Grande, o que sugere que esse impresso teve boa aceitação e circulação.

Na contracapa (cf. figura 2), o poeta e editor segue seu padrão editorial, pois exibe propagandas de copiadoras/gráficas com seus respectivos endereços. Entre as duas propagandas, há em destaque a frase “O CORDEL FACILITA O TRABALHO DO PROFESSOR NA SALA DE AULA” e o nome da “CORDELARIA POETA MANOEL MONTEIRO”, seguido de seu endereço. A frase citada é um vestígio do público pensado pelo poeta ao produzir seu folheto: pensa-o para ser lido por professores e seus alunos no espaço da sala de aula, o que direciona a escrita do poeta.

Figura 2- Reprodução fotográfica da capa e contracapa do folheto *Chapeuzinho Vermelho – versão versejada* (2010).



Fonte: MONTEIRO (2010).

Na segunda capa, o poeta mostra sua concepção de escrita para o público infantil, considerando-o pueril, por isso, acredita que não deve ser enganado pelo adulto com histórias “mentirosas”. Traz um discurso ecológico: “Se ensinássemos aos nossos pequenos amarem

aos animais, teríamos um mundo melhor.” (MONTEIRO, 2010). Isso refletirá na escrita de Manoel Monteiro, pois, com base em suas concepções, ele diz ter tomado “[...] a liberdade de dar um final diferente ao clássico conto CHAPEUZINHO VERMELHO.” Sabemos que as modificações serão maiores do que o explicitado aqui, pois o fato de transpor um texto da prosa para os versos já acarreta modificações maiores. O poeta continua, na terceira capa, o seu discurso contra falsear histórias para as crianças. Assim, dirige-se aos pais, aos professores e aos poetas para não mentirem para os infantes. Mentira, nesse caso, é ficção, defendida como benéfica para as crianças por Bruno Bettelheim (2002), que estudou alguns contos de fadas sob uma perspectiva da psicanálise. Segundo Monteiro (2010), “Não existe lobo mau. Todos os animais são bons [...]”, o que reitera sua visão já mencionada. Expostas as suas concepções que acarretaram certas modificações à adaptação, o poeta assina seu folheto.

Esse folheto tradicional, feito em papel barato e vendido a preço acessível, é constituído por 29 estrofes compostas por sete versos setissilábicos cada. Como padrão, esse conto versejado é composto por 12 páginas. As estrofes apresentam rimas externas nos 2º, 4º e 7º versos e outra rima no 5º e no 6º versos, comum aos versos de sete sílabas poéticas. A adaptação segue, pois, o padrão do gênero para o qual o conto foi transposto.

Compreendemos que a materialidade do folheto contribui para antecipar algumas informações para o leitor, como o título e a ilustração da capa, que direcionaram para o tipo de leitura que será feito, além dos paratextos que trouxeram informações sobre as concepções do poeta sobre o público para o qual escreveu o poema e sobre o que deve ser escrito para crianças. Tudo isso pode contribuir com os significados atribuídos à leitura do texto, como veremos.

A primeira estrofe apresenta que o eu poético está “contando um conto a vocês” (MONTEIRO, 2010, grifo nosso) e, para isso, manterá o tradicional início dos contos de fadas, “Era uma vez”; tempo mítico que funciona como porta de entrada para a ficção. A segunda estrofe constrói o ambiente em que se passa a história: “Pense uma casinha branca/ Bem ao lado da estrada/ Com o telhado vermelho,/ Porta e janela, alpendrada,/ Chaminé. Céu azulado;/ EIS O CENÁRIO MONTADO/ Para a história ser contada.” (MONTEIRO, 2010, s/p, grifo nosso). Pela segunda vez, o eu lírico se dirige ao leitor, agora para que ele imagine o cenário que, aliás, traz características que podem remeter às residências típicas de algumas regiões do interior nordestino, com casas alpendradas e pintadas de branco (embora a chaminé fuja desse padrão, talvez para não se distanciar tanto do possível repertório das imagens consagradas pelas narrativas europeias). No entanto, essa forma de referência a um “cenário” é mais comum no gênero dramático, visto que o texto é escrito para ser encenado. Isso é

ênfatisado na estrofe seguinte: “Nessa casinha que está/ Logo ali a nossa frente/ Morava uma garotinha/ Bela, doce, inteligente,/ Dessas que alegram o espelho/ Era “Chapeuzin” Vermelho,/ Querida por toda gente.” (MONTEIRO, 2010, s/p, grifo nosso). O uso do dêitico “ali” aponta um lugar para onde se deve olhar, sugere mais uma característica do texto dramático, além de constituir um “índice de oralidade” (ZUMTHOR, 1997), que ajuda a guiar uma possível performance na apresentação do texto. Além disso, nessa estrofe, a protagonista é apresentada a partir de seus atributos – bela, doce, inteligente, que a faz “querida por toda a gente”.

Nos folhetos, é comum encontrarmos uma linguagem mais próxima da oralidade espontânea, registro que, muitas vezes, convive com a língua padrão. No caso do texto em análise, há uso de uma variante regional para se referir à menina, no entanto, o poeta marca essa variante com aspas, para expor, talvez, que sabe não condizer com o uso padrão da língua portuguesa: “Chapeuzin” Vermelho. Mais do que isso, o uso dessa variante foi necessário para a manutenção da métrica e rima do poema. Ambas as justificativas são coerentes com a proposta de destinação do folheto para uso na sala de aula, havendo adequação da escrita a um nível mais formal, quando o poeta chega a fazer uso de próclises, por exemplo.

Sabendo que a adjetivação das personagens é fundamental para moldar suas características, tanto os bons atributos da menina, quanto a justificativa de que seu apelido se deve a ela andar sempre com um capuz vermelho, conforme revelado na quarta estrofe, condizem com a versão do conto escrita pelos irmãos Grimm. Ainda na quinta estrofe, há a descrição física da protagonista: “Os olhos de Chapeuzinho/ Eram azuis e o rosto/ Da cor de romã, a pele/ Macia que dava gosto,/ A face, tela pueril,/ A voz. Sonata infantil, Qual trino d’ave composto.” (MONTEIRO, 2010, s/p). Percebe-se a construção positiva da personagem, que tende a promover a identificação do leitor.

Na sexta estrofe, surge a figura da mãe. Junto, há uma ilustração (cf. figura 3) que mostra a mãe com o dedo indicador levantado, numa postura de quem adverte a filha, que sai em direção à casa da avó com um cesto na mão. Enquanto no conto, a menina leva em seu cesto bolinhos e uma garrafa de vinho, no folheto, leva: bolinhos de milho, de centeio e de farinha, além de potes de geleia, biscoito e torta, numa sugestiva alteração aos moldes do politicamente correto, em que não se permite o acesso da criança à bebida alcoólica. Pela primeira vez aparecem as iniciais do ilustrador: M. R. A imagem é confirmada nos versos da nona estrofe: “Sua mãe pediu-lhe que/ Fosse imediatamente/ Levar o presente para/ Vovó que estava doente,/ Mas, evitasse a floresta,/ Pois diziam morar nesta/ Um lobo muito insolente.” (MONTEIRO, 2010, s/p). Assim, vemos o motivo da advertência da mãe de Chapeuzinho,

que também existe na versão dos irmãos Grimm, porém com finalidade diferente, visto que, após dizer o que a menina levará para a avó, a mãe orienta: “Seja boazinha e mande lembranças a ela. Ande direitinho e não desvie do caminho, senão você vai cair e quebrar a garrafa e sua avó ficará sem nada.” (GRIMM, 2012).

Figura 3 – Ilustração da cena em que a mãe adverte Chapeuzinho



Fonte: MONTEIRO (2010, s/p).

A menina, acalmando a mãe de que sabe dos perigos, segue pela floresta, colhendo flores para a sua avó: “De flor em flor distraiu-se/ E foi adentrando a mata/ Nem percebeu quando um vulto/ De cauda, focinho, e, robusto,/ Falou: Bom dia. Que susto!/ Sentiu nessa hora exata.” (MONTEIRO, 2010, s/p). Vemos a primeira aparição do lobo. Segue-se a conversa em que o lobo conhece, pela menina, onde mora a avó e que se encontra enferma, logo, mais vulnerável. O animal premedita devorar alguém e corre para a casa da avó, como revelado na 14ª estrofe: “O lobo disse, já vou,/ Nem esperou despedida/ Entrou de floresta a dentro/ Numa pressa desmedida/ Pois sua “mente perversa”/ Sentiu naquela conversa/ Cheiro e gosto de comida.” (idem). Mais uma vez, o poeta faz uso das aspas, agora, para situar o leitor de que não acredita nessa perversidade atribuída ao animal. É, pois, coerente com suas concepções apresentadas nos paratextos. Inclusive, a vontade de devorar é justificada na

estrofe seguinte: “[...]/ É que sua barriguinha/ Fica exigindo comer/ [...]”. (idem). Portanto, busca atender a uma necessidade: saciar a fome.

Nas estrofes 16 e 17, o lobo, disfarçando-se com a voz de Chapeuzinho, busca entrar na casa da avó que, diferentemente da versão base dessa reescritura, desconfia da voz rouca: “E um tanto desconfiada/ Indagou: Estás doente?/ Porque tua voz/ Soa-me tão diferente?/ O lobo disse, não sei,/ Deve ser por que tomei/ Um pouquinho d’água quente.” (MONTEIRO, 2010, s/p). Portanto, mesmo desconfiada, a avó é enganada pelo lobo (cf. figura 4), que consegue adentrar a casa e devorar a senhora rapidamente: “A vovó ordenou, entre,/ A porta não está travada/ O lobo faminto entrou/ E pulou sobre a coitada,/ Duma abocanhada só/ Tragou a pobre vovó/Indefesa e assustada.” (ibidem). No entanto, o lobo ainda “achou pouco o almoço”.

Figura 4 – Ilustração da cena em que o Lobo engana a vovó



Fonte: MONTEIRO (2010, s/p).

Quando Chapeuzinho chega a seu destino, entra na casa sem bater e entrega o cesto a sua avó. Ao ouvi-la, a menina começa a estranhar a voz da avó: “[...]/ Mas vovó que vozeirão,/ O que a senhora tem?/ É uma gripe, meu bem,/ Que deu-me essa rouquidão.” (MONTEIRO, 2010, s/p). Dada a desculpa, que parece ter convencido, o lobo, travestido de

avó, chama a menina para se sentar ao lado dele na cama³⁵. É atendido, mas, mais próxima, a menina retoma sua desconfiança. Segue-se o diálogo clássico desse conto, em que Chapeuzinho pergunta sobre os braços longos, os olhos grandes, as orelhas enormes da suposta avó (cf. figura 5). Nesse último item, a menina chega a adiantar a resposta, seguindo o padrão de justificativas do lobo: “[...]/ Vovó, peço que me informes/ Se essas orelhas enormes/ São para melhor me escutar.” (idem). Até que chega a pergunta final: “[...]/ Então vovó, me responda,/ Pra que lhe servem esses dentes/ E essa enorme bocarra?/ São pra fazerem uma farra/ Mastigando os inocentes.” (idem).

Figura 5 – Ilustração que acompanha o diálogo clássico entre Chapeuzinho e o Lobo



Fonte: MONTEIRO (2010, s/p).

O leitor que conhece a versão alemã espera que o lobo devore a menina, porém, não é isso que acontece no folheto de Manoel Monteiro. Antes que a menina seja devorada, ela é salva pelo caçador, conforme vemos na 27ª estrofe: “Quando o lobo abriu a boca/ Para engolir Chapeuzinho/ Um caçador que passava/ Deu-lhe um “tiro” no focinho,/ Ele, no susto expeliu/ A vovozinha que viu/ A morte bem de pertinho.” Aqui, há outra grande alteração do conto

³⁵ Esse episódio acontece na versão de Perrault (2015). O poeta pode ter tomado as duas versões como base para sua reescrita ou ter confundido as versões, situação muito comum quando se trata de textos originalmente produzidos de forma oral e registrados em inúmeras versões escritas.

base, além de a menina não ter sido devorada, o caçador liberta a vovó dando um tiro no lobo e não lhe abrindo a barriga com um corte.

O poema narrativo é finalizado com o eu poético revelando que o texto contado é, na verdade, uma peça. Os índices que apareceram durante o poema já sugeriam isso, sendo confirmados na 28ª estrofe: “A vovó saiu ilesa/ Dizendo; Escapei legal!/ Essa sua fala é dita/ Olhando para o pessoal/ Da platéia porque essa/ Fala marca O FIM DA PEÇA/ Encenada no local.” (MONTEIRO, 2010, s/p). De forma mais explícita, essa estrofe é construída como uma rubrica teatral, na qual o escritor indica como as personagens/atores devem se comportar para encenar o texto. A estrofe final traz: “Isto por que Chapeuzinho/ Vermelho, vovó, lobão/ E o caçador são atores/ Para mostrar-lhes que não/ Tem bicho mau, e, insiste/ Que LOBO MAU SÓ EXISTE/ EM LIVROS DE FICÇÃO.” (ibidem). Dessa forma, o poeta foi coerente com sua postura evidenciada nas terceira e quarta capas.

Dessa forma, percebemos que, embora tenha parafraseado o enredo clássico, o cordelista modificou sentidos da história que, na verdade, era uma encenação teatral. As estrofes finais revelam a moral pregada pela adaptação de Manoel Monteiro, numa referência a ideia de que é preciso cuidar de nossos animais, cada vez mais perpetuado no século XXI, transmissão de valores que são absorvidos e que a literatura reflete a partir da ficção. Percebe-se que as ações do texto clássico são trazidas para um novo contexto – adaptado, algumas vezes, ao ambiente e cultura nordestina –, inclusive com traços do discurso ecológico disseminado atualmente, o que demonstra claramente a transformação executada pelo poeta que, como sujeito de seu tempo, incorpora algumas concepções ideológicas de sua época.

Assim como na versão do século XIX, o poema segue uma narrativa linear e destaca as personagens do bem em oposição ao lobo mau, a partir da adjetivação valorativa, a fim de que não haja ambiguidade quanto ao caráter dessas personagens. Segue a linha dos textos populares que tendem a marcar o maniqueísmo nas histórias. No entanto, como vimos, no fim da história, temos conhecimento de que tudo não passou de uma encenação, forma de justificar a existência fictícia de um animal ser ruim. As descrições têm a função de delimitar os espaços e as personagens, mas a ênfase é dada às ações, que dão o ritmo mais ágil ao texto.

No geral, vemos que o poema mantém o enredo do conto clássico, com algumas omissões: não diz que foi a avó quem presenteou a neta com um chapeuzinho de veludo; Chapeuzinho não entra desconfiada na casa da avó; a protagonista não é devorada pelo lobo, o que elimina as ações posteriores a essa no texto base: Chapeuzinho não mata o lobo enchendo sua barriga com pedras nem há uma segunda versão para a narrativa. Esse fim foi a modificação mais significativa para o enredo, evitando a vingança da menina que, afinal,

apresenta-se como apenas bondosa. No mais, houve pequenas alterações no cenário e os ingredientes levados à avó – numa tentativa, talvez, de aproximar o texto a elementos comuns aos leitores. Ainda, a advertência da mãe tem finalidade modificada, porque é perceptível que deixa de ser para que a menina não quebre a garrafa com vinho e passa a ser para que ela não encontre o lobo. Ainda como alteração, a menina se distrai por conta própria, sem ser persuadida pelo animal.

Em contrapartida, há acréscimos no desfecho: o caçador *atira* no lobo para resgatar a avó engolida. A principal modificação é colocar o enredo no contexto de uma encenação para justificar que não existem animais ruins, pois o lobo só devora a avó ou tenta devorar a menina numa ficção. Portanto, pelos processos de repetição e recriação via acréscimos e supressões, Manoel Monteiro adapta o conto popular clássico para os versos de seu folheto, atualiza a linguagem e o cenário ao contexto brasileiro e adéqua o enredo conforme suas concepções ideológicas.

3.2 O casamento da Chapeuzinho Vermelho (2010), de Cleusa Santo

O folheto *O casamento da Chapeuzinho Vermelho*, de Cleusa Santo, trata de um tema que não foi contemplado pelas primeiras versões do conto *Chapeuzinho Vermelho*: o matrimônio. Dos contos maravilhosos que conhecemos, esse é um dos poucos em que a protagonista não se casa e é feliz para sempre com o seu príncipe encantado. A capa traz a imagem em destaque de uma jovem vestida de noiva e com um capuz em tom avermelhado, assim como toda a capa (cf. figura 3). A moça abraça um jovem, com cabelos entrançados ou com uma espécie de *dreads*, marcando, possivelmente, traços de sua afirmação identitária, étnica. Além do desenho central, são estampados na capa o nome da autora e o nome do folheto, em fonte maior. Abaixo da ilustração, apenas a logomarca da editora Luzeiro e a nomeação do impresso: cordel (assim como o folheto passou a ser reconhecido no Brasil, por influência dos estudiosos).

Figura 6 - Reprodução fotográfica da capa e contracapa do folheto *O casamento da Chapeuzinho Vermelho* (2010).



Fonte: SANTO (2010).

Na contracapa (cf. figura 3), temos a síntese/apresentação do conteúdo do folheto, para que o leitor saiba que lerá uma reescrita do conto clássico a partir de uma ausência: o matrimônio de Chapeuzinho, a fim de fugir da solidão. Conclui com um aviso: “[...] confira nesta fábula atualizada em cordel.” Chama-se atenção para o fato de o texto ser “atualizado” em outro formato e gênero: o cordel. Isso garante que o leitor encontrará uma reescritura e não a primeira versão registrada do conto.

Segue-se uma folha de rosto com as mesmas informações e imagem da capa em preto e branco (única ilustração do folheto). O único acréscimo foram os agradecimentos da autora. No verso da folha de rosto, encontramos as informações catalográficas do folheto, editorialmente bem organizado, e atribuição dos direitos autorais, *copyright*, para Cleusa Santo. Nesse espaço, sabemos que o impresso faz parte da Coleção Popular da Editora Luzeiro, conhecida pelas publicações de cordel, que tem como membros do conselho editorial outros cordelistas de profícua produção poética, a exemplo de João Gomes de Sá, Marco Haurélio e Varneci Nascimento – esse é responsável pela seleção dos textos da coleção. De certa forma, para o leitor que reconhece essas personalidades, a exposição de seus nomes na edição desse impresso confere autoridade e credibilidade ao material. Sabemos, ainda, que sob a responsabilidade da capa estão: André Mantoano e arte de Raquel Cardoso.

O folheto é organizado em dezesseis páginas construídas por estrofes em sextilhas setessilábicas – forma mais usual nessa Literatura Popular –, com rimas externas nos 2º, 4º e 6º versos. Somente a última estrofe traz uma variação quanto ao número de versos: sete, com rimas padronizadas para esse tipo de estrofe, portanto, uma rima nos 2º, 4º e 7º versos e outra nos 5º e 6º versos. Tal configuração do folheto estabelece os limites que a poetisa enfrenta para fazer as adaptações necessárias do conto para os versos, respeitando sua métrica e rima.

Vemos que o suporte desse texto não traz um direcionamento explícito a nenhum tipo de leitor. Apenas o fato de ser uma “atualização” do conto, hoje considerado um clássico infantil, não marca o público pensado pela autora, visto que, por ser um clássico universal, o texto, que já ganhou tantas reescrituras, pode agradar ao grande público. Terá acesso à reescritura específica de Cleusa Santo quem for leitor de folheto e, porventura, tiver interesse em ler uma adaptação do conto clássico.

Após aparecer novamente o nome da autora e o título do folheto, agora destacado dentro de um quadro com algumas vinhetas, o poema começa contextualizando o tema da história. O comentário inicial generaliza que meninas donzelas têm medo de ficarem solteiras para sempre: “Toda menina donzela/ Tem medo do caritó/ [...]”. (SANTO, 2010, p.3). Essa é uma afirmativa que condensa o arquétipo feminino tão perpetuado, a partir da ideologia ocidental construída em nossa sociedade cristã, patriarcal: a mulher tem como destino casar e cuidar da casa e dos filhos. Porém, o cordel foi publicado em 2010, período em que essa ideia, se não foi substituída, pelo menos é contrariada muitas vezes. Apesar disso, a autora parece ter seguido essa ideologia por ser mais relevante para o seu projeto discursivo na construção de outra face da personagem que, diferente de muitas personagens femininas dos contos de fadas, não terá um casamento arranjado, mas ela mesma terá liberdade para escolher o seu marido.

A segunda estrofe apresenta a história, direcionando-se ao leitor: “Menina que vira moça/ É louca pra se casar./ Preste bastante atenção/ No que agora vou contar:/ A história da menina/ Que sua vida quis mudar.” (SANTO, 2010, p.3, grifo nosso). Assim como no folheto de Manoel Monteiro (2010), esse também busca se aproximar do leitor, como quem conta em voz alta uma narrativa. Essa característica é comum nos folhetos por manterem marcas de oralidade na escrita.

Quanto à contextualização, podemos ver, ainda: “A Chapeuzinho Vermelho,/ Era este o nome seu,/ Um autor bem conhecido/ A sua história escreveu./ Só esqueceu-se do príncipe/ No enredo que lhe deu.” (SANTO, 2010, p.3). Nesse fragmento, é explicitado o nome da protagonista – já antecipada pelo título do folheto – e que “um autor bem conhecido” escreveu

sua história, mas não casou a personagem, fato ocorrido em grande parte dos contos maravilhosos. Não é dito o nome do autor (aquele que deu nome ao primeiro registro escrito) da história dessa personagem, mas a referência feita no poema fundamenta que uma falta na escrita desse autor justifica a adaptação que será feita do conto. Dessa maneira, podemos usar como texto base para esse texto tanto a versão de Perrault quanto a dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm – as mais conhecidas no Brasil.

A quarta estrofe sumariza alguns elementos fundamentais do conto clássico, para que os leitores que o conhecem retomem essas informações, sempre justificando a ausência do matrimônio de Chapeuzinho, como vemos a seguir: “Ela ficou todo tempo/ Só cuidando da vovó./ Teve lobo e caçador/ E tristeza de dar dó./ O tempo foi se passando/ E a pobre ficando só.” (SANTO, 2010, p.4). O fim da estrofe já revela o momento posterior ao enredo tradicional. Revela-se, depois, que Chapeuzinho sonhava em se casar, por isso queria ser livre, “[m]as estava presa ao livro” (ibidem) – referência ao impresso em que o texto anterior se encontra. Até que, em discurso direto, mais dinâmico, a protagonista ganha voz: “Vou sair desta prisão,/ Encontrar o meu amor./ Escreverei minha história,/ Sem precisar de autor./ Eu quero a felicidade,/ Vou buscá-la aonde for!” (ibidem). A protagonista quer, de toda forma, modificar o fim da sua história, nem que ela mesma se coloque como autora. Até aqui, vemos que o rumo adotado pela poetisa toma percurso bastante diferente do enredo tradicional, pois é a sua continuação que é priorizada. Como vimos, a adaptação não se propõe a ser cópia do texto fonte (HUTCHEON, 2013).

A seguir, retoma-se o discurso indireto, quando o poema narrativo expõe pensamentos e sentimentos da jovem que queria se casar e ter seus filhos. Ela tenta sair do livro, mas não consegue. Assim, questiona-se: “[...] / ‘Haverá algum caminho/ Para encontrar o meu amor?/ Se não conseguir sozinha,/ Falarei com o autor!’”. (SANTO, 2010, p.5). A partir disso, a própria Cleusa Santo entra no enredo e, mais uma vez, dirige-se ao leitor (uma forma de aproximação que pode gerar mais empatia com a história. Tanto que foi uma técnica bastante utilizada por Lobato): “Caro leitor, nessa hora/ Eu estava a folhear/ O livro com a história/ E a ouvi suplicar: – Ei, você que é cordelista,/ Por que não vem me ajudar?” (SANTO, 2010, p.6). Percebe-se que a protagonista recorre diretamente à cordelista, agora também personagem, que folheava o livro (antologia) com o conto supracitado. A autora ouve a jovem do conto, mas dissimula não saber com quem fala: “Com certo temor e medo/ Vi Chapeuzinho parada:/ – Menina quem é você,/ Com essa roupa engraçada?/ – Sou Chapeuzinho Vermelho,/ Pelo lobo maltratada!”. (SANTO, 2010, p.7). As referências informadas pela protagonista revela sua certeza de ter sua história conhecida pela autora/personagem, que logo procura saber

como ajudar a jovem e recebe como resposta: “Calma, boa cordelista./ Quero pedir-lhe um favor./ Preciso sair do livro/ Para encontrar meu amor./ Coisa que só poderei/ Com seu talento de autor!” (SANTO, 2010, p.7). O pedido é atendido: “Ajudei-a em sua fuga/ Daquela história encantada./ Sem Lobo Mau, sem floresta,/ Sem caçador, sem estrada./ Sem vovozinha e, agora,/ Partia noutra empreitada!” (ibidem). O diálogo prossegue com mais referências sutis às mais conhecidas versões da história: “– E você não terá medo,/ De sair assim sozinha?/ Ela disse: – Eu sei orar./ Aprendi com a vovozinha./ [...]”. (idem, p.8).

Liberta do livro, Chapeuzinho inicia sua busca por um namorado. Visita outras personagens de contos de fadas: Cinderela, Branca de Neve, que parece não ter tido o final “feliz para sempre” com o príncipe encantado, como sugere a 27ª estrofe em tom que chega a ser cômico: “Encontrou Branca de Neve,/ Mas não a reconheceu./ Já se casara dez vezes,/ Até conselhos lhe deu:/ – Fique solteira, querida,/ esse é o destino seu!” (SANTO, 2010, p.9). A jovem ainda encontrou a Moura Torta, que estava casando seu filho João, numa festa com muito samba e forró. Além disso, Chapeuzinho encontrou outros personagens de filmes, como Shrek e Fiona, A Dama e o Vagabundo e, também, de obras clássicas: Tarzan e Jane e o herói inglês Robin Hood, que se tornou político. Encontrou até a famosa macaca Chita, que também “Tinha filhote e amor.” (idem, p.11). Ver que todas as personagens femininas que encontrou estavam em um relacionamento amoroso deixou Chapeuzinho mais revoltada: “[...]/ A vida de Chapeuzinho/ Era uma vida de dor./ E a revolta crescendo/ Contra o seu grande autor.” (ibidem). Durante todo o enredo, há a insistência no matrimônio como condição de garantia de felicidade para Chapeuzinho.

A inclusão de um percurso feito pela jovem em busca de um namorado, além de garantir a clássica saída da heroína/protagonista em prol de um objetivo, permitiu que a autora pudesse dialogar com outras histórias, as quais podem ser reconhecidas por grande parte dos leitores, que podem tê-las lido no original ou ter tido acesso por meio de outros meios: cinema, quadrinhos, peças etc. Mais que um recurso intertextual, a narrativa indicia possíveis continuções para essas outras histórias, como o exemplo de Branca de Neve, o que sugere uma adaptação para além do hipotexto³⁶ (texto fonte) escolhido para análise.

Não obtendo sucesso em sua busca, Chapeuzinho recorre à autora mais uma vez, pois precisa da ajuda de um poeta: “E foi assim que eu, Cleusa,/ Ouvi a linda donzela./ Comecei com meu plano/ Pra dar-lhe véu e capela./ Fui dando forma a um príncipe/ Para se casar com

³⁶ Utilizamos esse termo conforme Gérard Genette (2010), que define *hipertextualidade* como uma relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto), do qual B é uma derivação descritiva ou intelectual.

ela.” (ibidem). Os versos retornam à explicação de como autora/personagem e Chapeuzinho entraram num acordo, mas não interfere muito na linearidade do conto.

A autora/personagem cria um companheiro para a jovem, conforme ela idealizou, como vemos na estrofe 37: “– Qual será o nome dele?/ Respondeu-me: – Samuel! – Qual será o rosto dele? – O rosto de São Miguel./ – Preferência literária? – Só gosta de ler Cordel.” (SANTO, 2010, p. 12). A descrição continua na estrofe seguinte: “– Tem preferência de pele?/ Um negro é minha paixão! – Sua nacionalidade? – Jamaica, a sua nação! – Riquezas, propriedades? – É rico de educação.” (ibidem). As escolhas para a criação de Samuel incorporam, claramente, valores éticos e religiosos. Assim, Chapeuzinho conseguiu um noivo como desejava, negro e leitor de cordel – essa metalinguagem do folheto fazendo referência ao próprio impresso aparece em outros trechos.

Além dessas características, há uma aproximação a outros elementos que podem fazer parte do convívio de muitos leitores desse folheto, como podemos ver na festa de casamento de Chapeuzinho e Samuel: “Seu casamento foi feito/ Em um bonito jardim./ Cantoria e comilança,/ Bolo de rolo, aipim./ Vou contar para vocês/ A parte que coube a mim.” (SANTO, 2010, p.13). Ainda, temos na 44ª estrofe: “Doze de junho, bem me lembro,/ No Dia dos Namorados,/ Foi uma festa tão linda,/ Muitos doces e salgados./ Crianças, vários poetas,/ Foram também convidados.” (idem, p. 14). Entre os poetas populares presentes, estão os já citados como editores desse impresso e, ainda, Moreira (de Acopiara), Cacá (Lopes), entre outros. Também houve cantoria e apresentação dos poetas, além da presença de crianças na festa. Com essa estratégia, a poetisa incorpora ao texto um pouco da cultura nordestina, recorrendo a elementos de nossas festividades e alimentação.

O poema se encerra com uma estrofe de sete versos setissilábicos: “Depois da lua de mel,/ Foram no cordel morar./ Felizes com tanta rima,/ O amor a celebrar./ E cá, fico eu, contente,/ Esperando brevemente/ Uma nova história contar.” (SANTO, 2010, p. 15). Terminado com o sucesso alcançado pela protagonista com auxílio da autora, a poetisa encerra como quem narra sua história em voz alta, nos moldes dos primeiros vendedores dos folhetos nas feiras livres.

A última página do folheto traz uma foto da autora, seus contatos e alguns de seus dados biográficos, pelos quais sabemos que Cleusa Santo é uma paulista que cresceu ouvindo cantorias e declamações de folhetos e, assim, tornou-se uma representante do folheto fora do espaço nordestino. Ela desenvolve trabalho com o texto dramático voltado para o público infantil e ministra oficinas sobre cordel para um público mais amplo.

Nesse folheto, vimos que para atender aos critérios poéticos próprios desse impresso, mesmo quando tentou, minimamente, a manutenção do enredo tradicional, a autora precisou sumariá-lo, além de quebrar frases e fazer inversões sintáticas para manter os versos com sete sílabas poéticas, como na 15ª estrofe: “Percebi que Chapeuzinho/ Um grande alívio sentiu./ Graças a todos os anjos/ Alguém enfim a ouviu./ Estava muito feliz./ Para mim, até sorriu.” (SANTO, 2010, p. 6, grifos nossos).

A autora também optou por modificar o fim do conto clássico, dando-lhe uma continuação. Para isso, valeu-se de uma estratégia narrativa bastante utilizada por Monteiro Lobato, em *Reinações de Narizinho* (1931), e por Pedro Bandeira na obra *O fantástico mistério de Feiurinha* (1986). De forma semelhante, Chapeuzinho sai do folheto com ajuda da autora, que se torna personagem da história. Além disso, a personagem encontra outras princesas e mais algumas figuras de conhecimento do grande público, com os quais dialoga, sobretudo na sua busca por um par romântico. Por fim, a própria Chapeuzinho ajuda a autora a recuperar sua história clássica e modificá-la ao seu gosto.

Dessa maneira, a atualização proposta pela autora não se limitou, como no folheto de Monteiro (2010), ao enredo tradicional, mantendo apenas os elementos conhecidos do grande público; por meio da paródia, criou outra história, posterior à conhecida, ao lançar mão de construir para Chapeuzinho uma trajetória de busca por um namorado e seu tão esperado casamento, proporcionando um final condizente com o *status* de felicidade idealizado pela protagonista. Isso se mantém conforme o mesmo padrão dos outros contos clássicos, nos quais a felicidade plena só é estabelecida por meio do matrimônio. Conforme apresentado, ainda houve a preocupação em adequar o casamento à cultura brasileira, com um modelo festivo que pode ser mais próximo da tradição interiorana do Nordeste, sobretudo. Em termos de linguagem, não foi preciso fazer grandes alterações para o português contemporâneo, pois lembramos que, apesar de as primeiras versões escritas datarem do século XVII, é mais provável que a poetisa tenha usado como referência um texto traduzido e adaptado ou até ter ouvido uma das diversas versões do conto.

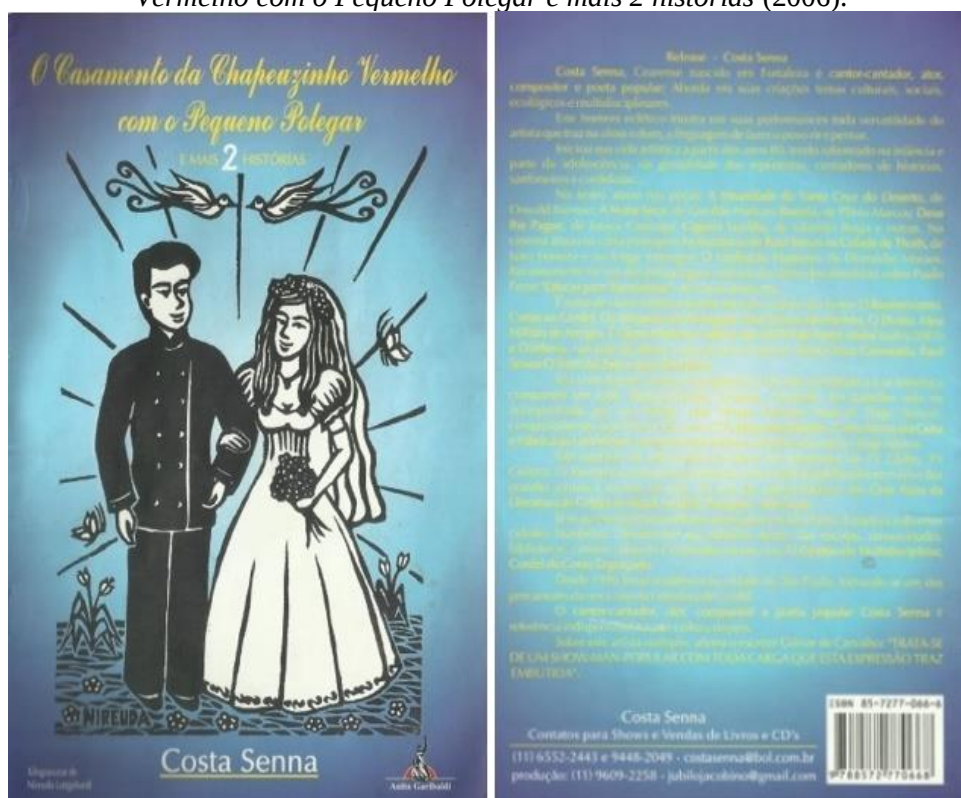
3.3 O casamento da Chapeuzinho Vermelho com o Pequeno Polegar e outras duas histórias (2006), de Costa Senna

Mais uma vez, o tema central do folheto, agora escrito por Costa Senna, é o matrimônio de Chapeuzinho. Já na capa, além do título *O casamento da Chapeuzinho Vermelho com o Pequeno Polegar e mais 2 histórias*, que nos revela o par romântico da

jovem protagonista e também que o folheto reúne três histórias, há, sobre um fundo azul, uma imagem central, em xilogravura, representando o casal de noivos (cf. imagem 4). Também estão explícitos o nome do cordelista/adaptador, Costa Senna, e da autora das xilogravuras, Nireuda Longobardi. O impresso foi publicado sob a logomarca da editora Anita Garibaldi.

A contracapa (cf. imagem 4) traz informações sobre o autor e sua trajetória profissional também como cantor e ator que “[...] [d]esenvolve um trabalho dentro das escolas, universidades, bibliotecas, centros culturais e entidades sociais com O Espetáculo Multidisciplinar, Cordel do conto Engraçado”. (SENNA, 2006, s/p). Essa informação evidencia a dedicação de Costa Senna em divulgar a literatura de cordel nas escolas. Ainda nesse espaço, há os contatos do autor e o ISBN da publicação e, no verso da folha de rosto, há a ficha catalográfica completa do impresso; além da página seguinte apresentar o sumário, seguido por mais informações sobre a atuação pedagógica do autor.

Figura 7 - Reprodução fotográfica da capa e contracapa do folheto *O casamento da Chapeuzinho Vermelho com o Pequeno Polegar e mais 2 histórias* (2006).



Fonte: SENNA (2006).

Como anunciado na capa, três histórias integram o folheto: a primeira, *Criança, que bicho é este?*, é um poema com estrofes de sete versos, que envolvem o leitor numa experiência rítmica lúdica, ao incentivá-lo, por meio de pistas semânticas e por rimas, a adivinhar sobre que bicho cada estrofe fala. O segundo texto, em prosa, *O rabo da raposa*, é

uma narrativa popular adaptada por Senna nos moldes do conto de repetição. Finalmente, a terceira história é a que nos interessa mais de perto. Semelhante aos outros textos, esse é iniciado por uma xilogravura (a mesma da capa). O poema narrativo é composto por 32 estrofes de sete versos heptassilábicos com rima em ABCBDDDB.

O poema é iniciado quando o eu poético apresenta sua narrativa, revelando que perpetuará uma história ouvida de um ancião – semelhante à forma inicial de divulgação das histórias populares entre as gerações, por meio da transmissão oral: “A história que vou contar/ Até hoje ninguém contou./ A não ser um ancião/ Que o tempo me apresentou./ Ele ouviu essa história/ Guardou na memória,/ E para mim revelou.” (SENNA, 2006, p.18). O ancião representa o guardião de uma memória das tradições literárias do povo.

Na segunda estrofe, diz-se contar a história de “Personagens importantes/ Que ilustram a literatura [...]” (SENNA, 2006, p.18), havendo, pois, a estratégia de recorrência a personagens que já tem o apreço do grande público, o que é enfatizado depois. Na estrofe seguinte, faz-se um convite à leitura do folheto: “[...] Vamos com cuidado ler/ Para melhor entender/ Do que a mente é capaz.” (SENNA, 2006, p.18). Esse direcionamento ao interlocutor acontece em outras estrofes.

Somente na quarta estrofe, são ditos os nomes dos jovens personagens: “Creio que todos conhecem/ O Pequeno Polegar/ E o Chapeuzinho Vermelho/ Que o lobo quis devorar. [...]” (SENNA, 2006, p.18). Aqui, há a primeira referência à narrativa clássica de Chapeuzinho, com a menção ao lobo. Na estrofe seguinte, o poeta chama a atenção da “garotada” para a história que ele vai contar, indicando o seu público leitor pretendido, com o qual busca uma aproximação: “Pois muito bem, garotada,/ Parem pra me escutar./ Por ser bonita e romântica/ Precisa se divulgar./ Ela é bem diferente,/ É simples e comovente./ Aposto que vão gostar!” (SENNA, 2006, p.18). Nesse fragmento, o poeta expõe sua opinião e já antecipa que se trata de uma história “diferente”, a fim de apelar para o interesse do leitor e ouvinte, pois também expõe o desejo de ser ouvido, sugerindo a possibilidade de oralização dos versos.

As sexta e sétima estrofes remetem ao conto do Pequeno Polegar³⁷, lembrando seu final – “Com a riqueza do gigante/ Que o Polegar levou,/ A pobreza de sua casa/ Logo então se retirou./ E como o destino quis,/ Ele foi viver feliz/ E nada mais lhe faltou.” (SENNA, 2006, p.19) – e desenvolvendo a continuação de sua história, detalhando a forma como usufruiu de sua riqueza e sua transformação: “Comprou sua linda fazenda/ Pra morar com sua

³⁷ Narrativa inserida na coletânea de contos de Perrault (2015). Também há uma história com esse personagem – *As andanças do Pequeno Polegar* – na coletânea dos irmãos Grimm (2012).

gente./ Comeu do bom e do melhor/ Aí cresceu de repente./ De pequeno e esquisito/ Tornou-se forte e bonito,/ Esperto e inteligente.” (ibidem). Aqui, percebemos marcas de oralidade no uso popularizado “comeu do bom e do melhor” e na expressão “aí”, recorrente na fala. Ainda nesses trechos, vimos que o rapaz adequou-se aos estereótipos de um príncipe. Para reforçar esses atributos arquetípicos, ele apresenta outras virtudes, como vemos na oitava estrofe, Polegar é “Querido por toda gente/ Daquela localidade/ Por ser cheio de virtudes,/ Dentre tantas, a bondade./ Um jovem cheio de pudor/ Honesto, trabalhador/ E amante da verdade.” (ibidem).

Polegar vê Chapeuzinho à beira de um lago e, reconhecendo ser aquela a imagem da princesa com que tanto sonhara, apresenta-se e passam a conversar – esse é um dos poucos momentos em que há o discurso direto dos protagonistas, por meio de um diálogo. Embora não se conhecessem pessoalmente, na 11ª estrofe, Polegar revela saber da história tradicional da jovem: “Confesso, linda menina,/ Te conhecer é uma glória./ Um caçador me contou/ A sua triste história./ Aquela cena infernal/ Do terrível Lobo Mau/ Não sai da minha memória.” (SENNA, 2006, p.20). A referência ao caçador indicia que há um resgate da versão dos irmãos Grimm ou de outras posteriores que incluíram um herói salvador da protagonista. Portanto, ainda que se esteja contando uma história “diferente”, há um diálogo com o passado.

Rapidamente, os personagens iniciam um namoro. Polegar leva a amada em casa e ele é apresentado às famigeradas mãe e avó de Chapeuzinho, que se alegram com a união. Logo o rapaz propõe casamento à jovem e, sendo correspondido, marcam a festa para o dia das crianças – mais uma tentativa de agradar um público infantil. Essas ações são sugeridas brevemente, dando-se ênfase às muitas descrições dos ambientes, inclusive ao festivo espaço onde acontece o casamento. No dia da festa, a floresta e a capela estavam devidamente ornamentadas para receber os convidados: alguns animais tipicamente brasileiros e, como não deixaria de ser, “[...] [d]entre eles o Caçador,/ Que quando viu Chapeuzinho/ A lágrima o rosto molhou./ E perante toda gente/ Emocionadamente/ Ele sorriu e chorou!” (SENNA, 2006, p.22). O casamento se institui, mais uma vez, como atestado de felicidade para as personagens que não haviam realizado o matrimônio em suas primeiras versões.

Essa edição do folheto é diferente dos outros aqui estudados por incluir não só o gênero poético, mas também incluir uma narrativa em prosa – dessa forma, muitos folhetos eram publicados antes de serem estabelecidos os modelos tradicionais nos quais esses impressos se apresentam até hoje. Semelhante às duas outras adaptações de Chapeuzinho, essa também indicia seu público leitor de forma mais contundente, ao enfatizar as atribuições do poeta como arte-educador, ressaltando suas atividades voltadas para as escolas. Fora isso,

o próprio poema remete ao público mais jovem, à “garotada”. Entendemos, pois, que o público principal desse folheto é o escolar, ainda que o texto possa chegar a outros públicos devido à divulgação ampliada pela internet.

Quanto ao trabalho adaptativo, embora saibamos se tratar de um texto fictício, não há retomada da fantasia própria do conto em suas versões clássicas. No entanto, o autor manteve o caráter maniqueísta conhecido em outras versões: os protagonistas contemplam valores como bondade, coragem, além de serem belos. Há a manutenção de todos os personagens do conto Chapeuzinho, ainda que apenas citados rapidamente. O poeta utiliza a forma do conto de fadas, mas realiza muitas alterações em relação ao conto clássico. Além da mudança na forma, vemos uma história que evidencia o que acontece no momento posterior ao conhecido conto de Grimm, a partir da inclusão de outro personagem dos contos, Polegar, par romântico da protagonista. Dessa forma, há a supressão do enredo mais conhecido – apenas sugerido nas referências – em detrimento da construção de outra história, consequentemente, modificando seus sentidos. Valendo-nos das considerações de Hutcheon (1985), quanto à apropriação de textos, percebemos, no caso em análise, traços da paródia, que “incorpora o antigo no novo” (p.50).

Senna limita-se a fazer as poucas referências (aqui citadas) ao seu hipotexto, levando o leitor que o conheça a estabelecer as referências possíveis para ampliar a história da personagem. No entanto, ler apenas o folheto, sem conhecer as versões mais divulgadas também é uma possibilidade que não compromete a leitura, visto que todas as informações importantes para a compreensão do texto estão nele inseridas. O conteúdo norteador da história deixa de ser o da ingenuidade da menina devorada pelo astuto lobo e passa a ser tão somente o casamento entre duas personagens possivelmente bem conhecidas do grande público.

Com uma linguagem simples, embora cansativa pelo excesso de descrições que vão da 19ª a 30ª estrofe, permite fácil compreensão numa leitura independente, assim como também é possível ampliar o campo de significados, a partir da mediação leitora para um público menor. Seguindo as regras próprias da linguagem poética do folheto literário, o poeta reconstruiu a história clássica à sua maneira, sem copiar ou recorrer à desconstrução do texto “original”, mas criando uma nova história, partindo da ausência do matrimônio nos dois hipotextos, o de Chapeuzinho Vermelho e o do Pequeno Polegar.

3.4 *Chapeuzinho Vermelho* (2009), de Evaristo Geraldo da Silva

Esse folheto de Evaristo G. da Silva traz o título clássico que remete à história popular *Chapeuzinho Vermelho*. Já na capa (cf. figura 8) produzida pelo também poeta Klévisson Viana, vemos um lobo com características físicas humanas fazendo um gesto cortês para a menina de capuz vermelho que porta uma cesta. Além desses índices, que direcionam para o conto clássico, provavelmente conhecido pelo grande público, há a inserção do nome do poeta/adaptador e a informação de que o folheto pertence à coleção João Grilinho (dedicada à publicações de Literatura Infantil), da editora Tupynanquim, na qual Evaristo da Silva tem vasta publicação de folhetos.

A contracapa (cf. figura 8) contém uma foto do autor e informações bibliográficas, destacando suas adaptações, como *A lenda da Iara ou os mistérios da Mãe D'água* e *História de João e Maria*, e o texto clássico da Literatura de cordel adotado pelo Governo para fomento à leitura: “Seu cordel A INCRÍVEL HISTÓRIA DA IMPERATRIZ PORCINA foi adotado pela Secretaria da Educação do Estado do Ceará, para educação de jovens e adultos.” (SILVA, 2009). Ainda são fornecidas informações sobre a editora especializada em Literatura de cordel, seus endereços físico e eletrônico, a fim de ampliar as formas de acesso aos folhetos. Não há um direcionamento explícito a um grupo de leitores específicos, embora saibamos que o fato de adaptar um texto consagrado como Literatura Infantil tende a atrair esse público.

Figura 8 – Reprodução fotográfica da capa e contracapa do folheto *Chapeuzinho Vermelho* (2009)



Fonte: Silva (2009).

Diferente dos outros folhetos analisados aqui, esse destaca o projeto gráfico ao utilizar ilustrações de diferentes estilos, pois além da imagem da capa, de autoria de Klévisson Viana, há outras reunidas de fontes não especificadas por esse editor. Por isso, é possível vermos, na folha de rosto, a mesma imagem da capa em preto e branco inserida dentro de uma vinheta, a qual destaca elementos do maravilhoso: fada, duende, anjo, castelo, lâmpada. Tudo isso remete a outras histórias clássicas e emoldura a imagem central de Chapeuzinho e do lobo aparentemente gentil. De forma semelhante, a última página do folheto traz a imagem de Chapeuzinho mais jovem, sentada ao lado do lobo travestido de avó. Essa ilustração tem traços estilísticos bastante diferentes das que acompanham o poema narrativo. Além disso, também é circundada por uma vinheta que destaca as figuras de um grupo de crianças que caminham juntas, portando livros. Fora a imagem central da capa, as demais ilustrações comentadas até agora, que podem ser vistas nas figuras abaixo, não interferem nos sentidos atribuídos à leitura do poema, mas embelezam o folheto:

Figura 9 – Folha de rosto de *Chapeuzinho Vermelho* (2009)



Fonte: Silva (2009).

Figura 10 – Última ilustração de *Chapeuzinho Vermelho* (2009)



Fonte: Silva (2009).

Esse folheto em formato tradicional apresenta a adaptação por meio de 30 estrofes compostas por seis versos de sete sílabas poéticas e que apresentam rimas externas nos 2º, 4º

e 6º versos. Nesse sentido, o poeta é impecável com a métrica e as rimas inerentes a esse tipo de estrofação, adequando a narrativa clássica aos versos do poema.

Antes de iniciar a história, mais uma ilustração é posta em destaque em forma de vinheta, para pontuar o início do texto. Assim como haverá uma imagem com a mesma função no fim da história. Novamente, essas gravuras colocam em evidência os leitores infantis, mais introspectivo, na figura 11, e em situação de leitura coletiva, na figura 12. Essa ênfase nas ilustrações de crianças leitoras e personagens de textos do universo infantil não são comuns nos folhetos populares, mas, nessa adaptação, pode ser explicada por incorporar características dos livros voltados para o público infantil.

Figura 11 – Vinheta que pontua o início do texto



Fonte: Silva (2009).

Figura 12 – Vinheta que pontua o fim da história



Fonte: Silva (2009).

O eu poético inicia o texto pedindo inspiração à “deusa mãe da inocência” para escrever, porque falará “[d]e uma inocente criança”. Desse modo, também anuncia a história a ser contada. Na segunda estrofe, apresenta as personagens: “Uma senhora viúva/ Tinha uma filha somente/ O nome dela era Laura/ Menina meiga e decente/ E por ter só nove anos/ Era uma jovem inocente.” (SILVA, 2009, p. 3). Diferente da versão dos irmãos Grimm – tomada como hipotexto – fica claro o porquê de não aparecer o pai da protagonista nessa história, visto que sua mãe se encontra viúva. Além disso, evidencia-se a idade da menina chamada Laura – assim como na versão de Câmara Cascudo (1955). A protagonista é descrita de forma positiva, pois é meiga, decente e inocente. Nas estrofes seguintes, expõe-se o motivo do famoso apelido: “A mãe de Laura fazia/ Tudo pra a filha agradecer/ Quando ela fez nove anos/ Sua mãe comprou num bazar/ Um belo capuz vermelho/ Para lhe presentear.” (SILVA, 2009,

p. 3). Portanto, diferente de outras versões, o elemento característico da menina foi apresentado pela mãe nessa adaptação. O autor também inseriu um elemento atual, o bazar onde o capuz foi comprado. Por sempre usar essa vestimenta, a protagonista passa a ser chamada de Chapeuzinho Vermelho.

A seguir, a mãe pede para Chapeuzinho levar bolo para a avó, alertando-a enfaticamente: “Vá sempre pelo caminho/ Evite a floresta escura/ Porque naquela floresta/ Pode haver má criatura/ E você sendo criança/ Lá não estará segura.” (SILVA, 2009, p. 5). No entanto, a menina se distrai ao seguir uma borboleta e desvia da rota, chegando à mata fechada, onde encontra o lobo aparentemente manso, conforme indiciava a imagem na capa do folheto. O animal sonda para onde a menina vai e mostra-se estrategista: “O lobo ficou pensando:/ - Bolo eu não vou querer/ Mas você e sua avô/ Vou devorar com prazer/ Pois faz tempo que estou/ Sem nada para comer.” (SILVA, 2009, p. 7). Continua na 13ª estrofe: “Vou agir com muita calma/ Pra fazer uma festança/ Pois se eu agir direito/ Devoro a velha e a criança/ Porque comendo elas duas/ Encho bem a minha pança.” (SILVA, 2009, p. 7). O plano para devorar as personagens é justificado pela fome do lobo, há tempo sem comer. Também contrasta com a descrição da menina inocente, presa fácil para o traiçoeiro lobo. Ele busca detalhes do caminho até a casa da vovó e de como a menina faz para entrar, sem a ajuda da avó, que tem pouca locomoção. Descobre que a idosa mora só, o que facilitaria seus planos.

A história é tecida conforme a versão dos irmãos Grimm. Logo, o lobo pega um atalho e chega antecipado à casa da vovozinha, devorando-a rapidamente e se fazendo passar por ela. Disfarçado, dizendo estar com resfriado, recebeu Chapeuzinho, que desconfia das alterações visíveis na avó. “Respondeu a Chapeuzinho:/ - A senhora está mudada. / As orelhas tão compridas,/ E a voz embaraçada,/ Me diga o porque, vovó?/ Pois já não entendo nada...”. (SILVA, 2009, p. 11). Do diálogo clássico, a menina avança para questionar: “[...] – Pra que essa boca tão grande/ Com dentes tão guarnecida? / Me diga por caridade,/ Vozinha da minha vida!” (SILVA, 2009, p. 12). Assim, a menina é logo devorada, como mostrado na 26ª estrofe, acompanhada de uma ilustração descritiva (cf. figura 13): “O lobo disse: - Menina/ É para te devorar!/ E engoliu a coitada/ Com pressa e sem mastigar/ Do jeito como ele fez/ Com a vovó dela ao chegar.” (SILVA, 2009, p. 12, grifo nosso). Esses versos evidenciam a forma rápida com que o lobo engole suas duas vítimas, “sem mastigar”, o que tenta explicar o desfecho dessa história, em que “um caçador valente” resgata as personagens: “O caçador fere o lobo/ Ali, com um tiro mortal/ E com sua faca abre/ A barriga do animal/ E tira a avó e a menina/ Inda com vida, afinal.” (SILVA, 2009, p. 14). Por meio da cesariana no lobo morto, o

caçador desempenha o papel de herói ao estabelecer um feliz fim para Chapeuzinho e sua avó. Vê-se o bem favorecido, e o mal, representado pelo lobo, derrotado. Essa cena é ilustrada na figura 14.

Figura 13 – “Pra que essa boca tão grande?”



Fonte: Silva (2009, p. 13).

Figura 14 – O caçador salva Chapeuzinho



Fonte: Silva (2009, p. 13).

Depois, para evitar cenas semelhantes, a avó “[f]oi morar no povoado” (p. 15) e Chapeuzinho teve um ensinamento, como exposto na última estrofe: “A Chapeuzinho aprendeu/ Grande lição nesse dia/ E passou a obedecer/ Tudo que sua mãe pedia/ Pois os conselhos maternos/ Tem importância e valia.” (SILVA, 2009, p. 15). O poeta opta por deixar essa moral explícita, assemelhando-se mais ao final do conto de Perrault.

Essa adaptação mantém o enredo do texto registrado pelos irmãos Grimm (sem a segunda parte da história), fazendo poucas alterações, a saber: a explicação da mãe ser viúva, o que justifica a ausência do pai nessa história. É a mãe quem presenteia a protagonista com o capuz vermelho, comprado em um bazar (elemento atualizado), em ocasião do aniversário de 9 anos da menina, que, assim como na versão de Cascudo (1955) tem nome: Laura. Ainda, o diálogo clássico é reduzido para a percepção da menina quanto à estranheza que lhe causou as grandes orelhas e a bocarra do lobo. Assim, o poeta deu um ritmo mais ágil para o texto, priorizando as ações em detrimento das descrições tão priorizadas em algumas adaptações. No

entanto, não deixou de frisar a dualidade bem x mal, a fim de favorecer o primeiro e punir o segundo, conforme o maniqueísmo característico das narrativas populares.

Por fim, nota-se como as poesias analisadas seguiram percursos adaptativos diferentes na transposição do conto supracitado para os padrões estéticos do folheto. Enquanto Monteiro (2010) optou por parafrasear o texto, inserindo-o noutra contexto de recepção por meio da proposta de encenação, assim como Silva (2009) também preferiu parafrasear o texto dos irmãos Grimm. Já Santo (2010) e Senna (2006), apesar de cometerem desvios no que se refere à metrificação necessária aos versos, interferiram mais no enredo tradicional, chegando a recuperá-lo minimamente para criar outra história. Percebemos que a transformação da história clássica feita por esses últimos autores privilegiou pontos de contraste, principalmente quando tiveram como tema central o casamento de Chapeuzinho, cena ausente no hipotexto. Intencionalmente, incorporam o texto antigo para nele interferirem com mais liberdade, visto que reconstroem o fim da história e a ampliam. Esse é um recurso aceitável na adaptação, que não pretende ser cópia de outro texto, mas sua recriação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Imersas nas tradições orais, tanto a Literatura de folhetos nordestina quanto a Literatura Infantil se originaram e se perpetuaram no horizonte de leitura de vários povos anônimos, responsáveis por divulgar os textos representativos de suas culturas para diferentes gerações, por meio da recriação de suas memórias. Mesmo quando a oralidade deu lugar ao predomínio da escrita, tais textos continuaram sendo divulgados em diferentes versões, por meio de gêneros e suportes diversos. Foi essa discussão a base do primeiro capítulo desta dissertação. Reconhecemos as considerações de Márcia Abreu (1999), ao instituir o folheto como um impresso brasileiro, enriquecendo a produção literária nacional, sem amarras às influências europeias, embora dessas também se beneficiem. A trajetória de formação e consolidação da Literatura de folhetos evidencia sua mutabilidade estrutural – como a alteração nas formas de ilustração – e temática, revelando como cordelistas se adequaram aos novos contextos e novos consumidores, sem deixar de agradar aos receptores antigos. Essa flexibilidade é terreno fértil para as adaptações, promovendo o intercâmbio entre diferentes formas de Literatura. Esse conhecimento diacrônico nos permite reconhecer o valor desse símbolo cultural que deve ser preservado e difundido.

A fim de evidenciarmos como as histórias sofreram adaptações desde suas transmissões orais até seus registros escritos, recorreremos às versões do conto *Chapeuzinho Vermelho*, para atestar suas adequações aos contextos históricos e culturais das diferentes épocas e locais em que foram publicadas, influenciando as situações de produção e recepção desses textos. Dessa forma, vimos como os contos populares passaram da tradição oral, produzida e perpetuada pelo povo para um público amplo, num contexto em que crianças partilhavam os mesmos espaços e eventos dos adultos, e migrou para o registro escrito, circulando nos salões onde a classe burguesa se reunia para conversar e divulgar literatura. Além desses espaços, a literatura escrita também retornava aos lares, por meio da oralização das histórias por avós, mães, atestando a configuração de um público em ascensão, composto por crianças em fase escolar. Assim, percebemos que os textos permaneceram circulando entre as formas orais e escritas de apresentação, ampliando seu público.

Tal adequação na forma de perpetuar um texto também pode ser vista nas adaptações literárias, com o objetivo de apresentar textos clássicos em distintos gêneros, formas e mídias, como pudemos ver nas adaptações do cordel português, em prosa, para os versos dos folhetos nordestinos, ilustrado com a *História da Donzela Teodora* (Leandro G. de Barros). Da mesma forma, encontramos muitas adaptações de contos maravilhosos para os folhetos, assim como

folhetos clássicos da Literatura Popular sendo transpostos para a Literatura Infantil, o que atestou como também há uma troca entre essas duas formas da Literatura brasileira.

No segundo capítulo, vimos que, pelo menos desde a Antiguidade, existe a prática de adaptar textos para instruir e deleitar os jovens leitores. Mas foi no século XIX que essa produção se intensificou, sobretudo devido ao contexto do surgimento de uma classe burguesa que tinha como eixo central a criança, como um ser em formação para quem os textos passaram a ser adaptados, privando os infantes de passagens inconvenientes aos valores da época. Ainda nessa parte da pesquisa, confrontamos diferentes concepções teóricas sobre o processo adaptativo que sempre existiu nas literaturas. A partir disso, chegamos à conclusão de que o critério de fidelidade ao texto matriz não é necessário para uma adaptação, que tende a ser feita no limiar entre alterações e permanências do texto fonte. Independente do percurso que o adaptador deseje seguir na apropriação de um texto anterior, sua releitura pode recuperar o texto primeiro em diferentes níveis, podendo, inclusive, optar por poucas semelhanças, enfatizando as diferenças em relação a aquele texto.

Naturalmente, nos folhetos, é comum haver pelo menos a mínima referência ao hipotexto, com modificação no suporte e na passagem para os versos, respeitando os recursos intrínsecos à Literatura de Folhetos. Nessa perspectiva, seja na publicação de textos originais seja nas adaptações, os folhetos continuam com boa divulgação, valendo-se dos meios digitais e do mercado editorial, que enfatiza as publicações em formato de livros graficamente bem elaborados para atingir o público escolar, perene no consumo das adaptações literárias, conforme atestamos na nossa pesquisa de obras. Por meio do levantamento bibliográfico, percebemos a dimensão do investimento de muitas editoras no segmento das adaptações para a Literatura de cordel, demonstrando que há a difusão desse objeto cultural em novos espaços e que seu público foi ampliado, pois é notável o interesse de professores, universitários e alunos da educação básica por essa Literatura Popular. O quadro que resultou de nossa pesquisa quantitativa ilustra uma parcela dessas adaptações, necessitando ser ampliado, principalmente porque as publicações feitas pelos próprios cordelários não foram contempladas. Assim, abre caminho para novas pesquisas nesse campo literário.

Dedicamos o espaço do último capítulo para as análises de quatro folhetos que adaptam o conto *Chapeuzinho Vermelho*. Aproveitando a discussão feita sobre algumas versões do conto em prosa, mostramos como os poetas recuperaram o texto popular para recontá-lo nos versos do folheto. Em todas as adaptações lidas, houve a manutenção da tradição poética dos folhetos, respeitando-se, na maioria das vezes, as regras de rimas e de métrica, assim como a linguagem simples e, em geral, direta. Desde sua materialidade, alguns

dos folhetos indicavam serem destinados a um público escolar e jovem. Algumas vezes, houve comunicação voltada diretamente para esse leitor, quando o poeta se inclui na história e conversa com seu interlocutor. Os poemas apresentaram, em proporções diferentes, marcas de oralidade que tendem a orientar a leitura dos poemas. Ainda, vimos que o maniqueísmo característico na Literatura Popular também é mantido. Também identificamos nos textos adequações a elementos culturais e naturais do Brasil, como festas e animais.

Tendo se baseado em versão semelhante a dos Grimm, os poemas aqui estudados se apropriaram do conto de formas diferentes: o folheto de Manoel Monteiro (2010) preservou mais o enredo da história primeira, por meio da paráfrase, embora tenha colocado o texto no campo da encenação, o que possibilita interpretação diferente para a clássica história, pois o autor enfatizou o tom moralizante em seu texto, deixando transparecer suas ideologias sobre educação e ecologia. A adaptação de Evaristo G. da Silva (2009) também manteve o enredo já consagrado pelos irmãos Grimm, por meio da paráfrase, com mudança de alguns elementos. Já os folhetos de Cleusa Santo (2010) e de Costa Senna (2006) partiram de uma ausência das primeiras versões, o casamento, para restituir sua função clássica de estabelecer o final feliz das histórias. Esses folhetos não parafraseam a história anterior, mas incorporam alguns de seus elementos, a fim de manter a intertextualidade mínima, e dialogam com outras narrativas para construir uma nova história parodiada das histórias apropriadas e continuadas.

Apesar das diferenças quanto aos recursos empreendidos no processo de adaptação, os quatro poemas atestam a possibilidade de serem lidos de forma autônoma, independente de o leitor conhecer ou não as versões primeiras. Contudo, sabemos que ao conseguir estabelecer as referências proporcionadas durante a leitura, aumentam-se as possibilidades de significações atribuídas às adaptações. Os textos veiculados nos folhetos de Senna (2006), Silva (2009), Monteiro (2010) e Santo (2010) contribuem para a permanência do cânone e também, por meio de outra linguagem, para conquistar novos leitores para o texto clássico.

Ao final desta dissertação, acreditamos que podemos contribuir para ampliar as pesquisas no campo das adaptações literárias, a fim de elucidar mais uma via de acesso à literatura universal por meio do suporte do folheto nordestino, amplamente difundido no Brasil. Ainda, ao evidenciarmos essa vertente da Literatura Popular, a de adaptar textos que foram propagados para diversas gerações, divulgamos esses folhetos que podem servir para promover experiências poéticas e o letramento literário também das novas gerações.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. **“Então se forma a história bonita”** – relações entre folhetos de cordel e literatura erudita. In: Horiz. antropol. [online]. 2004, vol.10, n.22, pp.199-218.

_____. “Versos simples e rudes produzidos pela cultura popular” – a beleza e o sentido estético em culturas outras. In: **Cultura letrada: literatura e leitura**/ Márcia Abreu. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

_____. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas, SP: Mercado das Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1999.

AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas**, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling. – São Paulo: Editora UNESP, 2005. il.

ANTUNES, Benedito; CECCANTINI, João Luís C. T. Os clássicos: entre a sacralização e a banalização. In: **À roda da leitura: língua e literatura no jornal Proleitura**/ Sonia Aparecida Lopes Benites e Rony Farto Pereira (organizadores). São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2004. p.73-90.

ARIÈS, Phillipe. **História social da infância e da família**. Rio de Janeiro: LTC, 2014.

AYALA, Maria Ignez Novais. **Do manuscrito ao folheto de cordel: uma literatura escrita para ser oralizada**. Leia Escola, Campina Grande, v. 16, n. 2, 2016. p.12-46.

AYALA, Maria Ignez Novais. **No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina**. São Paulo: Ática, 1988.

BARROS, Leandro Gomes de. **História da Donzela Teodora**. Campina Grande: Cordelaria poeta Manoel Monteiro, s/d.

BENITES, Sonia Aparecida Lopes; PEREIRA, Rony Farto (Orgs.). **À roda da leitura: língua e literatura no jornal Proleitura**. São Paulo: Cultura acadêmica; Assis: ANEP, 2004.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano. – 16ª Edição – PAZ E TERRA: 2002. Disponível em <file:///C:/Users/Irany/Downloads/Bruno+Bettelhein+-+A+psican%C3%A1lise+dos+Contos+de+Fadas.pdf> Acesso em: 03 jun.2017.

BRASIL. **Parâmetros curriculares nacionais: Língua Portuguesa**. Brasília: MEC/Secretaria de Educação Fundamental, 1997.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**/ Peter Burke; tradução Denise Bottmann. – São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARVALHO, Diógenes B. A. **A adaptação literária para crianças e jovens: Robinson Crusoe no Brasil.** Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, 2006.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Contos Tradicionais do Brasil.** - 2ª. ed. - Salvador: Editora Progresso, 1955.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura Oral no Brasil.** - 3.ed. - Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984. (Reconquista do Brasil; nova ser; v.84).

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. **Origem da literatura de cordel e sua cultura nas letras de nosso país.** Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=CordelFCRB&PagFis=50622&Pesq>> Acesso em: 01 mar.2017.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações.** Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

_____. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII.** - Trad. Mary Del Priore – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2ª Ed., 1998.

_____. **Os desafios da escrita.** Trad. Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo.** 5. ed. – Barueri, SP: Manole, 2010.

CORSO, Diana Lichtenstein. CORSO, Mário. **Fadas no Divã.** São Paulo: Artmed, 2006.

DARNTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso. In: **O Grande Massacre dos Gatos e outros episódios da história cultural francesa.** Tradução Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1986. P. 21-101.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. **Ciclos temáticos na literatura de cordel.** Maceió: Imprensa oficial Graciliano Ramos, 2012.

FEIJÓ, Mário. **O prazer da leitura: como a adaptação de clássicos ajuda a formar leitores.** São Paulo: Ática, 2010.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas.** - 2ª ed. - São Paulo: Hucitec, 1993.

FORMIGA, Girlene Marques. As várias formas de ler clássicos: uma proposta com as adaptações. In: **Ensinar literatura através de projetos didáticos e de temas caracterizadores.** - 2.ed.- Socorro de Fátima P. Barbosa (org.) – João Pessoa: Editora da UFPB, 2014.

_____. **Adaptação de clássicos literários:** uma história de leitura no Brasil. - Tese (Doutorado em Letras) – João Pessoa: UFPB, 2009.

Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação. **Histórico.** Disponível em: <<http://www.fnnde.gov.br/programas/biblioteca-da-escola/biblioteca-da-escola-historico>> Acesso em 26 jun.2017.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. **Cordel:** leitores e ouvintes. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos:** a literatura de segunda mão. Tradução: Cibelle Braga, Erika Viviane *et al.* Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GRIMM et al. **Contos de fadas/** edição, introdução e notas Maria Tatar; tradução Maria Luiza X. de A. Borges. – 2. ed. com. e il. – Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

GRIMM, Jacob. GRIMM, Wilhelm. **Contos maravilhosos infantis e domésticos.** Ils. J. Borges. Trad. Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HUTCHEON, Linda. Definição de paródia. In. Linda Hutcheon. **Uma teoria da paródia:** ensinamento das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação.** Tradução André Cechinel. 2. ed. – Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.

JOLLES, André. **Formas simples.** Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, s/d.

LAJOLO, Mariza. ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira:** história e histórias. – 6.ed. – São Paulo: Ática, 1999.

LOBATO, Monteiro. **Dom Quixote das crianças.** - 17ª Ed. – São Paulo: Brasiliense, 1979.

LUYTEN, Joseph M. **O que é literatura de cordel.** São Paulo: Brasiliense, 2005.

MACHADO, Ana Maria. **Como e por que ler os clássicos universais desde cedo.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

_____. **Histórias à brasileira:** o pavão misterioso e outras. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2008. p.7- 8.

MARINHO, Ana C. PINHEIRO, Hélder. **O cordel no cotidiano escolar.** São Paulo: Cortez, 2012. – (Coleção trabalhando com... na escola).

Memórias da Poesia Popular. **Poetas Populares.** Disponível em: <<https://memoriasdapoesiapopular.wordpress.com/poetas-populares/>> Acesso em 30 jun.2017.

MIZUKAMI, Pedro Nicoletti. **Função social da propriedade intelectual:** compartilhamento de arquivos e direitos autorais na CF/88. - Dissertação (Mestrado em Direito) – São Paulo: PUCSP, 2007.

MONTEIRO, Manoel. **A dança das 12 princesas:** um cordel contando contos. – 2. ed.- Campina Grande: Cordelaria poeta Manoel Monteiro, 2012.

_____. **Chapeuzinho Vermelho** – versão versejada. 2. ed. – Campina Grande: Cordelaria Poeta Manoel Monteiro, 2010.

OLIVEIRA, Jô. **O pavão misterioso/** ilustrações e texto Jô Oliveira – Rio de Janeiro: Thex Ed., 1996.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas.** São Paulo: Olho d'Água, 1992.

PERRAULT, Charles. **Contos da mamãe gansa ou histórias do tempo antigo.** Título original: Les contes de ma mère l'Oye – Histoires ou Contes Du temps passé. Tradução de Leonardo Fróes. Ilustrações: Milimbo. São Paulo: Cosac Naify, 2015. 176 pp., 65 ils.

PIMENTEL, Alberto Figueiredo. **Contos da Carochinha.** – 25ª. ed. – Rio de Janeiro: Editora Quaresma, 1958.

_____. **Histórias da avozinha.** 1896. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/bn000137.pdf>. Acesso em 09.06.2017.

PNBE. **Acervos.** Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/programa-nacional-biblioteca-da-escola/acervos>> Acesso em 26 jun.2017.

PRADO, Amaya Obata Mouriño de Almeida. **Adaptação, uma leitura possível:** um estudo de Dom Quixote das crianças, de Monteiro Lobato. [Dissertação de Mestrado] Três Lagoas, MS: [s.n], 2007.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso.** Forense Universitária, 2001. Disponível em: <https://monoskop.org/images/3/3d/Propp_Vladimir_Morfologia_do_conto_maravilhoso.pdf> Acesso em 13 jan.2017.

REZENDE, José Camelo de melo. **O romance do pavão misterioso.** Fortaleza: Tupynanquim Editora, s/d.

SANTO, Cleusa. **O casamento da Chapeuzinho Vermelho.** São Paulo: Editora Luzeiro, 2010.

SENNA, Costa. **O casamento da Chapeuzinho Vermelho com o Pequeno Polegar e mais 2 histórias.** São Paulo: A. Garibaldi, 2006.

SILVA, Evaristo Geraldo da. **Chapeuzinho Vermelho.** Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2009. – (Coleção João Grilinho – Vol. 02).

TRAÇA, Maria Emília. **O Fio da Memória** – Do Conto Popular ao Conto para Crianças. 2. ed. – Porto: Porto Editora, 1998.

VIANA, Arievaldo. **Leandro Gomes de Barros: vida e obra.** Fortaleza (CE)/ Mossoró (RN): Fundação Sintaf/Queima-Bucha, 2014.

ZILBERMAN, Regina. **A Literatura Infantil na Escola.** – 11.ed. – São Paulo: Global, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Performance, recepção, leitura.** Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. – 2 ed. – São Paulo: Cosac Naify, 2007.

APÊNDICE

No quadro a seguir, listamos o levantamento que fizemos de obras literárias adaptadas para a Literatura de Cordel, conforme consta nas páginas eletrônicas de editoras/cordelarias nacionais. Consideramos os dados: editora, título, ano de edição, adaptador, ilustrador e coleção.

Quadro-síntese com as obras literárias adaptadas para folhetos

EDITORAS	TÍTULOS (ANO)	ADAPTADOR	ILUSTRADOR	COLEÇÃO
AMARILYS	As aventuras de Dom Quixote em versos de cordel (2011)	Klévisson Viana		
	O Guarani em cordel (2014)	Klévisson Viana	Luís Matuto	
	Sonho de uma noite de verão em cordel (2014)	Arievaldo Viana	Jô Oliveira	Shakespeare em cordel
	Rei Lear em cordel (2014)	Marco Aurélio	Jô Oliveira	Shakespeare em cordel
	Muito barulho por nada em cordel (2015)	José Santos	Jô Oliveira	Shakespeare em cordel
	Lucíola em cordel (2016)	Marco Aurélio	Luís Matuto	
ARMAZÉM DA CULTURA	O crime das três maçãs (2012)	Arievaldo Viana	Suzana Paz	Reinos de cordel
	Iracema (2012)	Stélio Torquato Lima	Suzana Paz	Alencar nas rimas de cordel
	O tronco do ipê (2012)	Arievaldo Viana	Rudsonn Duarte	Alencar nas rimas de cordel
	Primas em cordel – versões rimadas de clássicos da literatura universal (2012)	Stélio Torquato Lima	André de Miranda	

	Fábulas e contos em versos (2015)	Marília Lovatel	Alexandre Jales	
NOVA ALEXANDRIA	Os três porquinhos em cordel (s.d.)	Marco Haurélio	Adriana Ortiz	Clássicos em cordel
	A megera domada (2009)	Marco Haurélio	Klévisson Viana	Clássicos em cordel
	Viagens ao centro da terra em cordel (2009)	Costa Senna	Cristina Carnelós	Clássicos em cordel
	A Dama das Camélias (2010)	Evaristo Geraldo de Lima	Veridiana Magalhães	Clássicos em cordel
	Canaã em cordel (2010)	Geraldo Amâncio	Klévisson Viana	Clássicos em cordel
	Memórias póstumas de Brás Cubas (2010)	Varneck Nascimento	Cristina Carnelós	Clássicos em cordel
	O Alienista em cordel (2010)	Rouxinol do Rinaré	Erivaldo	Clássicos em cordel
	O Corcunda de Notre-Dame em cordel (2010)	João Gomes de Sá	Murilo e Cintia	Clássicos em cordel
	As sete viagens fabulosas do marinheiro Simbad em cordel (2010)	Sérgio Severo	Valeriano	Clássicos em cordel
	Os miseráveis em cordel (2008)	Klévisson Viana	Murilo e Cintia	Clássicos em cordel
	As aventuras de Robinson Crusoe em cordel (2011)	Moreira de Acopiara	Valeriano	Clássicos em cordel
	Rei Artur e os cavaleiros da Távola redonda em cordel (2011)	Cícero Pedro de Assis	Erivaldo	Clássicos em cordel
	O Conde de Monte Cristo (2011)	Marco Haurélio	Klévisson Viana	Clássicos em cordel

	Romeu e Julieta em cordel (2011)	Sebastião Marinho	Murilo	Clássicos em cordel
	A escrava Isaura em cordel (2011)	Varneci Nascimento	Valdério Costa	Clássicos em cordel
	O príncipe e o mendigo em cordel (2011)	Paiva Neves	Klévisson Viana	Clássicos em cordel
	A Cartomante em cordel (2012)	Antonio Barreto	Valdério Costa	Clássicos em cordel
	A Divina Comédia em cordel (2014)	Moreira de Acopiara	Severino Ramos	Clássicos em cordel
	A volta ao mundo em oitenta dias em cordel (2014)	Pedro Monteiro	Maércio Lopes (xilografuras)	Clássicos em cordel
	Hamlet em cordel (2014)	Rafael de Oliveira	Severino Ramos	Clássicos em cordel
	A Metamorfose em cordel (2014)	João Gomes de Sá	Severino Ramos	Clássicos em cordel
VOLTA E MEIA	Alice no País das Maravilhas em cordel (2010)	João Gomes de Sá	Marcos Garuti	
	A roupa nova do rei ou O encontro de João Grilo com Pedro Malazarte em cordel (2012)	Marco Haurélio	Klévisson Viana	
	A história de amor de Pitá e Moroti (2013)	Marco Haurélio	Veruschka Guerra	
CLARIDADE	Cinderela em cordel (2011)	Arievaldo Viana	Eduardo Azevedo	
ENSINAMENTO	A lenda da vitória-régia (2011)	Gonçalo Ferreira		
	A lenda do Saci Pererê (s.d.)	Gonçalo Ferreira		

	As aventuras de Robin Hood (2010)	Zé Maria de Fortaleza		
	Iracema, a virgem dos lábios de mel (2005)	Alfredo Pessoa de Lima		
	Édipo Rei (2011)	Arlindo Lopes		
	A galinha dos ovos de ouro (2010)	Paiva Neves		
	A Cartomante (2010)	Marcos Mairton da Silva		
GLOBO	A peleja de Chapeuzinho Vermelho como o Lobo Mau (2011)	Arievaldo Viana	Jô Oliveira	Era uma vez em cordel
	O Coelho e o Jabuti (2011)	Arievaldo Viana	Jô Oliveira	Era uma vez em cordel
	João Bocó e o ganso de ouro (2013)	Arievaldo Viana	Jô Oliveira	Era uma vez em cordel
PRUMO	O soldadinho de chumbo (2009)	João Bosco Bezerra Bonfim	Laerte Silvino	
	A princesa e a ervilha em cordel (2011)	João Bosco Bezerra Bonfim	Laerte Silvino	
	A roupa nova do Imperador (2011)	João Bosco Bezerra Bonfim	Laerte Silvino	
MELHORAMENTOS	A guerra de Troia em versos de cordel (2015)	Fábio Sombra e Mauricio de Sousa	Mauricio de Sousa	
	Ulisses e a Odisseia em versos de cordel (2016)	Fábio Sombra e Mauricio de Sousa	Mauricio de Sousa	
DCL	Pinóquio (2009)	Manoel Monteiro	Jô Oliveira	
	O Rouxinol em cordel (2015)	João Bosco Bezerra Bonfim	Laerte Silvino	

PANDA BOOKS	Branca de Neve (2010)	Varneci Nascimento	Andrea Ebert	
	O Pequeno Polegar (2010)	Varneci Nascimento	Rogério Coelho	
LER EDITORA	Dom Quixote em cordel (2005)	Jean Borges	Jô Oliveira	
GIRAMUNDO	A cigarra e a formiga (2014)	Julie Ane Oliveira	Arlene Holanda	
	A história dos dois homens que sonharam (2012)	Marco Haurélio	Bira Dantas	
	Cervantes em cordel - quatro novelas exemplares (2014)	Stelio Torquato Lima e Arievaldo Viana		
MUNDO MIRIM	João e o pé de feijão (2009)	César Obeid	Eduardo Ver	
	O patinho feio em cordel (2010)	César Obeid	Eduardo Ver	
	O soldado que assustou a morte – um conto de fadas russo em cordel (2010)	Fábio Sombra		
	A Bela e a Fera (2011)	Clara Rosa Cruz Gomes	Eduardo Ver (xilogravuras)	
	O rouxinol e o imperador em cordel (2011)	Nireuda Longobardi		
	Mitos brasileiros em cordel (2013)	César Obeid	Ernesto Bonato (xilogravuras)	
PAULUS	A lenda do Saci Pererê (2009)	Marco Haurélio	Elma	
	Mitos e lendas do Brasil (2009)	Nireuda Longobardi		

LEYA	Os três mosqueteiros em cordel (2011)	Klévisson Viana		
CRISALIDA	Dom Quixote em cordel (2010)	Olegário Alfredo		
HEDRA	História de Aladim e a lâmpada maravilhosa (2011)	Patativa do Assaré	Fernando de Almeida	
CORTEZ	A ambição de Macbeth e a maldade feminina (2008)	Arievaldo Viana	Jô Oliveira	
AREIA DOURADA	Macunaíma, o herói sem caráter (2016)	Josué Gonçalves de Araújo		
LUZEIRO	Romeu e Julieta (2012)	Maria Ilza Bezerra		
	O Gato de Botas (2011)	Josué Gonçalves de Araújo		
	Saci e Bicho Folharaz no reino da bicharada (2011)	Franklin Maxado Nordeste		
	O casamento da Chapeuzinho Vermelho (2010)	Cleusa Santo		
	Aventuras de Simbá, o marujo (s.d.)	Cícero Pedro de Assis		
	As aventuras de Robinson Crusoe (s.d.)	Cícero Pedro de Assis		
	O Negrinho do pastoreio (2008)	Paulo Nunes Batista		
	Viagens de Gulliver (2012)	Cícero Pedro de Assis		

	Fábulas de Esopo (2012)	Eloyr Carré		
	Gabriela em cordel (2012)	Manoel D'Almeida Filho		
CORDELARIA FLOR DA SERRA	O morro dos ventos uivantes (2017)	Stélio Torquato Lima	Cayman Moreira	Obras Primas em Cordel
	Moby Dick (2017)	Stélio Torquato Lima	Cayman Moreira	Obras Primas em Cordel
	O retrato de Dorian Gray (2017)	Stélio Torquato Lima	Cayman Moreira	Obras Primas em Cordel
	O médico e o monstro (2017)	Stélio Torquato Lima	Cayman Moreira	Obras Primas em Cordel
	A viagens de Gulliver (2017)	Stélio Torquato Lima	Cayman Moreira	Obras Primas em Cordel
	Robinson Crusoe (2017)	Stélio Torquato Lima	Cayman Moreira	Obras Primas em Cordel
	A revolução dos bichos (2017)	Stélio Torquato Lima	Cayman Moreira	Obras Primas em Cordel
	Eneida (2017)	Stélio Torquato Lima	Cayman Moreira	Obras Primas em Cordel
	Odisseia (2017)	Stélio Torquato Lima	Cayman Moreira	Obras Primas em Cordel
	Iliada (2017)	Stélio Torquato Lima	Cayman Moreira	Obras Primas em Cordel
	O velho e o mar (2017)	Stélio Torquato Lima	Cayman Moreira	Obras Primas em Cordel
	Memórias póstumas de Brás Cubas (2017)	Stélio Torquato Lima	Cayman Moreira	Obras Primas em Cordel
	A metamorfose (2017)	Stélio Torquato Lima	Cayman Moreira	Obras Primas em Cordel
	O quinze (2017)	Stélio Torquato Lima	Cayman Moreira	Obras Primas em Cordel

	O cabelleira, o cangaceiro que aterrorizou Pernambuco (2017)	Paiva Neves	Maércio Siqueira	
	A história de Perseu e Andrômeda (2017)	Marco Haurélio	Jô Oliveira	
	Branca de Neve (2017)	Stélio Torquato Lima	Eduardo Azevedo	Contos de Fada em Cordel
	Chapeuzinho Vermelho (2017)	Stélio Torquato Lima	Eduardo Azevedo	Contos de Fada em Cordel
	Rapunzel (2017)	Stélio Torquato Lima	Eduardo Azevedo	Contos de Fada em Cordel
	João e o pé de feijão (2017)	Stélio Torquato Lima	Eduardo Azevedo	Contos de Fada em Cordel
	João e Maria (2017)	Stélio Torquato Lima	Eduardo Azevedo	Contos de Fada em Cordel
	Cinderela (2017)	Stélio Torquato Lima	Eduardo Azevedo	Contos de Fada em Cordel
	A Bela e a Fera (2017)	Stélio Torquato Lima	Eduardo Azevedo	Contos de Fada em Cordel
	O gato de botas (2017)	Stélio Torquato Lima	Eduardo Azevedo	Contos de Fada em Cordel
	Rumpelstiltskin (2017)	Stélio Torquato Lima	Eduardo Azevedo	Contos de Fada em Cordel
	Os três porquinhos (2017)	Stélio Torquato Lima	Eduardo Azevedo	Contos de Fada em Cordel
TUPYNANQUIM	Chapeuzinho Vermelho (2009)	Evaristo Geraldo da Silva	Klévisson Viana	João Grilinho
	Os três mosqueteiros, ou os valentões da França (2000)	Klévisson Viana		
	A história de João e o Pé de Feijão (2000)	Klévisson Viana	Klévisson Viana	

	A história de Ali Babá e os quarenta ladrões (2006)	Rouxinol do Rinaré	Klévisson Viana	
	A patinho feio (2011)	Francisco Paiva Neves		coleção Pequena Sereia
	A pequena sereia (2011)	Francisco Paiva Neves		coleção Pequena Sereia
	A pequena vendedora de fósforos (2011)	Francisco Paiva Neves		coleção Pequena Sereia
	A Polegarzinha (2011)	Francisco Paiva Neves		coleção Pequena Sereia
	O soldadinho de chumbo (2011)	Francisco Paiva Neves		coleção Pequena Sereia
	História de Helena e a Guerra de Tróia (2006)	Klévisson Viana		
	A história de Tarzan, o Rei das selvas (s/n)	Joaquim da Mata		
	A roupa nova do rei, ou o encontro de João Grilo com Pedro Malazarte (2000)	Marco Haurélio		
	As aventuras de Robin Hood (2010)	Zé Maria de Fortaleza		
	As aventuras de Dom Quixote em cordel (2005)	Klévisson Viana		
	O negrinho do pastoreio (2005)	Klévisson Viana	Max Krichanã	
	O Guarani em cordel (2000)	Klévisson Viana		

Fonte: Elaborado pela autora (2018).