

DO LIVRO AO FOLHETO: DIÁLOGOS DO CORDEL COM A LITERATURA CANÔNICA

Alexandra dos Santos Nunes (FFP-UERJ)

asnunes1984@gmail.com

Maria Isaura Rodrigues Pinto (FFP-UERJ)

m.isaura27@gmail.com

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo realizar um estudo comparativo entre a obra “Iracema, a lenda do Ceará”, de José de Alencar, e sua adaptação para o folheto de cordel “Iracema, a virgem dos lábios de mel” (2005), de Alfredo Pessoa de Lima. A análise contempla aspectos composicionais, estilísticos e temáticos das obras, considerando o gesto intertextual que se estabelece no processo de leitura e reescritura. No percurso da investigação, buscamos indicar o que é preservado e o que é alterado, no momento da adaptação, investigar os procedimentos que norteiam as alterações e as preservações e caracterizar a operação intertextual que fundamenta a transformação de um texto em outro.

Palavras-chave:

Cordel. Intertextualidade. Literatura.

ABSTRACT

This paper aims to conduct a comparative study between “Iracema” work of José de Alencar, and its adaptation to the booklet cordel namesake of Alfredo Pessoa de Lima. The analysis includes compositional aspects, stylistic and thematic works, considering the intertextual gesture that is established in the process of reading and re-writing. In the course of investigation, we seek to indicate what is preserved and what is changed at the time of adaptation, investigate proceedings that guide the preservations and alterations and characterize the intertextual operation that underlies the transformation of a text in another.

Keywords:

Cordel. Intertextuality. Literature.

1. Introdução

O objetivo deste trabalho é realizar um estudo comparativo entre o romance “Iracema, lenda do Ceará” (1982), de José de Alencar e sua adaptação para folheto “Iracema, a virgem dos lábios de mel” (2005), de Alfredo Pessoa de Lima. Trata-se de verificar as relações de semelhança e diferença que se efetivam no diálogo entre as obras. Para atender a esse propósito, analisamos aspectos composicionais, estilísticos e temáticos,

considerando o gesto intertextual que se estabelece no processo de leitura e reescritura. No percurso da investigação, buscamos indicar o que é preservado e alterado com a adaptação, bem como observar os procedimentos que norteiam as preservações e as alterações, além de caracterizar a operação intertextual que fundamenta a transformação de um texto em outro.

A forma de pesquisa aqui adotada é qualitativa, já que a metodologia utilizada para o estudo do tema consiste em analisar os dados coletados a partir do referencial teórico selecionado. Para iniciarmos a pesquisa, no item I, após a apresentação, trazemos alguns conceitos de adaptação. Em seguida, no item II, optamos por mostrar aspectos relacionados à estrutura, aos temas e ao estilo do cordel. Na sequência, no item III, efetuamos uma reflexão sobre os aspectos que aproximam ou distanciam uma obra de outra. Por fim, no item V, temos as “Considerações finais”.

2. Adaptação: do romance ao folheto

Em geral, as narrativas transpostas para o folheto são fruto de uma reinterpretação da trama. Em vários casos, primeiramente, ocorre uma leitura de memorização da estória e, em seguida, é passado para o papel o que o cordelista reteve em sua memória sobre o enredo. Dessa forma, a recriação decorre da ênfase dada a alguns aspectos e da alteração e da preservação de episódios, ocasionando, dessa maneira, o surgimento de um outro texto que guarda a presença do anterior por meio da intertextualidade.

Segundo Robert Stam (2006) até a década de 1960, as pesquisas sobre adaptação interessavam-se apenas pela fidelidade da versão em relação ao texto “original”. Entretanto, o pesquisador ressalta que, em estudos posteriores, graças às contribuições de Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva, essa ideia de subordinação ao texto-fonte começou a perder o prestígio (Cf. STAM, 2006).

Convém destacar que Bakhtin criou o conceito de dialogismo, segundo o qual um enunciado, qualquer que seja, estabelece estreita relação com os que foram ditos anteriormente. Esses enunciados são assimilados e reestruturados de acordo com o contexto, o destinatário e o intuito do enunciator. Na trilha de Bakhtin, Kristeva formulou o conceito de intertextualidade, quando disse que “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de um outro texto”.

(KRISTEVA, 2008, p. 14). Considerando os conceitos de dialogismo e intertextualidade, pode-se asseverar que qualquer texto resulta de sucessivos diálogos com os precedentes.

Ingedore G. Villaça Koch, Ana Cristina Bentes e Mônica Magalhães Cavalcante distinguem dois tipos de intertextualidade: a *stricto sensu*, que se refere a um intertexto e “faz parte da memória social de uma coletividade” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 17) e a *lato sensu* que diz respeito às relações estabelecidas entre textos de gêneros discursivos diferentes. De acordo com as autoras, a intertextualidade *stricto sensu* apresenta as seguintes subdivisões: (1) “intertextualidade temática”, que pode se localizar em textos científicos da mesma área de estudo, em textos midiáticos e em textos literários que pertencem ao mesmo gênero, em histórias em quadrinhos e entre um livro e sua adaptação televisiva ou cinematográfica, por exemplo; (2) “intertextualidade estilística”, realiza-se por meio da paródia ou da repetição de variações linguísticas; (3) “intertextualidade explícita”, que ocorre quando no texto é mencionada a fonte do intertexto e (4) “intertextualidade implícita”, dá-se quando, no texto, não é mencionada a fonte do intertexto (Cf. KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008). Na adaptação realizada no folheto “Iracema”, tem-se a intertextualidade explícita, já que é mencionada, na obra, a fonte do intertexto.

Ao tecer reflexões sobre o processo de adaptação, Eliana Nagami (2004, p. 36) afirma que “adaptar um texto significa reinterpretar e redimensionar aspectos da narrativa a fim de adequá-la à linguagem do outro veículo”. E apresenta as seguintes indagações: “Em que medida ocorre a reconfiguração da obra literária? Quais os fatores determinam se a obra é adaptável ou não? São fatores internos ou externos a obra?” (*Idibidem*, p. 36-7). Na sua visão, “a obra literária, ao ser adaptada, pode ser modificada sob diversos pontos de vista, seja no que diz respeito ao código, ao veículo, ao público, seja em relação à narrativa e à estrutura, gerando algo novo” (*Idibidem*, p. 36-7).

Em vista disso, é notório que o romance “Iracema”, em sua adaptação para o folheto de cordel, sofreu inúmeras mudanças: (1) na estrutura, já que a prosa dá lugar aos versos, (2) na presença dos personagens na trama, pois os personagens secundários são abolidos no cordel, sendo mantidos apenas os principais, (3) na linguagem, que, no folheto, apresenta-se de forma mais sucinta e direta.

A pesquisadora Márcia Abreu, em seu artigo “Então se forma a história bonita – relações entre folhetos de cordel e literatura erudita”, afirma que os autores de folhetos de cordel para compor os seus textos escolhem narrativas, cuja estrutura seja próxima a dos chamados romances de cordel – folhetos com 24 ou mais páginas, contendo narrativas ficcionais, em que se tomam por tema, basicamente, o amor e a luta. Ela explicita que a literatura de folhetos permite que, inclusive, pessoas com pouca ou nenhuma instrução produzam, leiam e ouçam obras poéticas. (Cf. ABREU, 2004).

Sobre o surgimento da literatura de cordel, Antônio Houaiss, no prefácio do livro “Cordel: do encantamento às histórias de luta”, diz que

[...] num dado momento da história do Nordeste, brota e com o tempo floresce um tipo de literatura oral em verso destinada a um público adulto [...]. Essa literatura oral em verso é antes caracterizada por sua tipologia do que por sua temática (tudo da vida social pode nela entrar); essa tipologia presume, digamos, gêneros que a) têm forte amarração a recursos mnemônicos (medidas dos versos, estruturas estróficas, esquemas rítmicos, refrão, deixas) e b) o uso de instrumentos musicais – em especial, hoje em dia, o violão – para acompanhamento dos recitativos – cantorias. Os “improvisos” que se inserem nessa literatura oral em verso parecem encerrar um sem-número de recursos memorizados, com “buracos” para serem preenchidos a cada situação.

Num segundo momento bem posterior – é o é lícito supor –, essa literatura oral em verso, sem perder sua “intenção” de oralidade, faz-se impressa, não tanto para ser literatura escrita de um autor para um leitor que leia mesmo em voz alta, senão que para ser lida em voz alta por um leitor para uma audiência. (HOUAISS, 1983, p.13-14)

Para que a obra seja bem acolhida pelos leitores e ouvintes de uma comunidade próxima do universo oral, a forma dessa modalidade artística e os valores nela expressos precisam estar sintonizados com os padrões estabelecidos para os folhetos.

Muitos leitores e ouvintes de narrativas de cordel, embora apreciem textos em prosa, dão preferência a textos em verso. Essa inclinação do público leitor de folhetos para o poema favorece as adaptações de obras canônicas para o cordel. Em face disso, ganha destaque, no universo da literatura de cordel, o processo criativo de transposição adaptativa. O texto apropriado pode sofrer modificações na estrutura composicional, no emprego do vocabulário, no papel dos personagens de acordo com os moldes e valores requisitados em cada região. Na busca de aproximação do texto dos leitores, ocorre a mudança da estrutura da obra, da prosa para o verso; a adequação da sintaxe e do léxico; a diminuição do número de personagens, divididos entre bons e maus, e o ajustamento da lin-

guagem, que fica mais objetiva e sucinta. Desse forma, os autores de folhetos lançam mão de fórmulas de estruturação do enredo, que tornam as histórias mais fluídas, sem grandes embaraços na trama.

Convém lembrar que, no caso romance canônico, a situação comunicativa suscitada ao leitor é a de um diálogo solitário com o texto; já no caso do folheto, em que configura-se uma outra forma de uso da linguagem, a interação com a obra, muitas vezes, ocorre através da leitura coletiva.

3. A estrutura, os temas e o estilo do cordel

Zé Maria de Fortaleza, no livro *Acorda cordel na sala de aula* (*Apud* VIANA, 2006), se ocupa de fazer a distinção entre rima, métrica e oração. Segundo ele, “rima é a correspondência de sons, com palavras diferentes” Já a “métrica é a medida das sílabas de cada verso, em determinado gênero de estrofe”. Porém, “a sílaba poética é contada até a última sílaba tônica do verso”. Por seu turno, a “oração é a coerência, encaideamento, coordenação, precisão, objetividade e fidelidade ao tema” (ZÉ MARIA *apud* VIANA, 2006, p. 34). Percebemos, portanto, que os romances de cordel possuem regras peculiares de estruturação.

É importante ressaltar que, nas adaptações dos romances para a literatura de cordel, ocorrem alterações na construção do novo texto, visto que são gêneros diferentes, os quais possuem características próprias. Os romances de cordel apresentam-se em verso, com frases curtas, todavia, com estrutura narrativa. Esse domínio discursivo por operar com o uso da linguagem em um suporte de 24 páginas, aproximadamente, tem um formato diferente do texto canônico, em geral, bem mais extenso. As sequências narrativas, no cordel, são mais sucintas e diretas, pois o formato do gênero condiciona o autor de folhetos a utilizar recursos linguísticos, que lhe propiciem atingir seu objetivo em um veículo com um espaço relativamente curto.

Em *O Cordel no cotidiano escolar*, Ana Cristina Marinho e Helder Pinheiro ressaltam que “os romances são mais comumente escritos em sextilhas, com rimas em ABCBDB” (2012, p. 35). Essa estância ou estrofe possui, comumente, seis versos de sete sílabas, com o segundo, o quarto e o sexto verso rimados.

Alyere Silva Farias e José Hélder Pinheiro Alves, em “Criação e recriações de um pavão misterioso”, comentam:

Além de caracterizar-se pelo suporte, o folheto de cordel é distinguido pela sua forma. Construído geralmente em sextilhas, estrofes de seis versos, pode também se apresentar em forma de setilhas, estrofes com sete versos, décimas, com dez versos, e quadras, estrofes com apenas quatro versos, sendo esta última a forma menos encontrada hoje. Suas rimas também seguem um esquema fixo de acordo com o número de versos na estrofe: para a sextilha, as rimas são cruzadas e seguem o esquema ABCBDB, semelhante ao da setilha, ABCBDDDB, e ao da quadra, ABCB, mas menos elaborado que o esquema rímico da décima: ABBAACCDDC. Os versos são, predominantemente, setessílabos, ou em redondilha maior. O Romance do pavão misterioso segue o esquema clássico de sextilhas setessílabos. (FARIAS;ALVES, 2009, p.26)

Outra característica que merece atenção é a maneira como se dá a construção da narrativa nos romances de cordel. A estrutura da narrativa caracteriza-se por apresentar início, meio e fim bem delimitados. O enredo é organizado de uma forma linear, em outras palavras, a apresentação dos fatos segue uma ordem cronológica: primeiramente, estabelece-se o conflito entre o protagonista e o antagonista, em seguida, o herói sofrerá inúmeras desgraças, mantendo-se sempre íntegro e fiel aos seus ideais para que, no final, possa ser recompensado por seu sofrimento e dor, triunfando sobre seus inimigos.

As histórias possuem um número limitado de personagens, geralmente separados entre bons e maus, tendo o narrador como responsável pelo desenvolvimento da trama, posto que é ele quem apresenta para os leitores as ações e os pensamentos dos personagens, já que, é onisciente. (Cf. ABREU, 2004).

Para tornar a narrativa mais ágil e sintética, possibilitando que o poeta leia os versos publicamente com o objetivo de conquistar possíveis compradores para os folhetos, a linguagem é elaborada com frases curtas, na ordem direta e com o uso de poucas conjunções e conectivos.

O cordel apresenta versos ritmados com rimas que facultam a memorização das histórias pelos ouvintes e, posteriormente, a sua transmissão para parentes e amigos. Desse modo, as histórias vão sendo disseminadas por seus autores e por seus apreciadores.

Julie Antoinette Cavignac (2004) afirma que a transmissão, no caso dos folhetos, é essencialmente oral. Segundo ela, no escrito, é possível reencontrar a marca da oralidade: são publicadas várias versões de um mesmo texto, diferentes autores ou editores existem para uma mesma história ou, ainda, têm-se vários folhetos sobre um mesmo tema.

A pesquisadora constata que há um grau elevado de formalização das narrativas, tanto no texto oral como no escrito. Segundo ela, nos folhetos, a utilização de fórmulas ou de expressões da língua falada produz certa “mobilidade” do texto escrito, quando a história é memorizada ou quando é reescrita por outro poeta. Então, na sua visão, a escritura pode ser considerada como um complemento ou um prolongamento da oralidade (Cf. CAVIGNAC, 2004).

Outro fator que deve ser ressaltado é a ilustração presente na capa dos folhetos, a chamada xilogravura (gravura artesanal talhada em madeira). Trata-se de um elemento que caracteriza essa literatura, expressando o tema da estória por meio de uma imagem. A esse respeito assim informam Farias e Alves:

Inicialmente, a capa dos folhetos não trazia nenhuma figura, só mais tarde, na década de 1910, passaram a estampar gravuras retiradas de cartões postais de artistas famosos, compradas por pouco dinheiro pelos donos das tipografias de folhetos. (FARIAS; ALVES, 2009, p. 26-7)

Na capa do folheto em questão, temos uma xilogravura com a imagem de uma índigena segurando uma flecha no meio da floresta. A literatura canônica não se vale, normalmente, desse dispositivo. Assim é que, no romance alencariano, não encontramos esse tipo de ilustração na capa. Ao compararmos o texto clássico com o popular, notamos que, no folheto, antes mesmo de a estória começar, fica evidente o objetivo por parte do autor de aguçar o interesse do leitor pela obra. Esse é o papel da xilogravura. Segue abaixo, a referida capa do folheto contendo a xilogravura mencionada:



4. O diálogo entre o erudito e o popular

O folheto *Iracema*, de Lima, apresenta, em seus versos, a história de *Iracema*, de José de Alencar. A narrativa do folheto estende-se por quarenta e oito páginas, contendo cento e noventa e sete estrofes de sete versos de sete sílabas (setilha), uma modalidade tida como relativamente recente. Nesse tipo de produção, rima-se o segundo, com o quarto e sétimo verso e o quinto com o sexto.

Marcela Cristina Evaristo, em seu artigo “O cordel em sala de aula” (2002), fala-nos a respeito da estrutura cíclica que podemos observar em vários cordéis. Também no folheto “*Iracema*”, percebe-se a presença de uma estrutura cíclica como a referida pela autora. Por compartilhar das ideias apresentadas pela pesquisadora, decidimos utilizar a divisão feita por ela para exemplificar melhor a questão:

1. Há uma situação inicial: Iracema encontra-se com Martim;
2. Acontece um desequilíbrio: A índia apaixonou-se pelo português e ele, pouco a pouco, também se apaixonou por ela;
3. Ocorre a constatação do desequilíbrio: Iracema entrega-se a Martim e decide abandonar tudo para segui-lo;
4. Existe a tentativa de resgate do equilíbrio da situação inicial: O fidalgo luso passa a ser considerado integrante da nação pitiguara, com direito a festança e corpo pintado;
5. Há a volta do equilíbrio inicial: A índia morre após transgredir as regras de sua tribo.

Para demonstrar como se dá o diálogo entre as duas obras, serão apresentados a seguir quadros comparativos e comentários, baseados em estudos de Márcia Abreu (2004) sobre a questão, contendo fragmentos de textos do romance de Alencar e do cordel de Lima:

Fragmento (1)

“Iracema: lenda do Ceará” (José de Alencar)	“Iracema, a virgem dos lábios de mel” (Alfredo Pessoa de Lima)
Uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci, à calada da noite, quando a lua passeava no céu argenteando os campos, e a brisa rugitava nos palmares. (1982, p.12)	Terra da luz onde, outrora como um dourado vergel brotaram as lendas da raça sob o estrelado do céu. (2005, p.1)

Analisando os fragmentos citados anteriormente, percebe-se que ambos os narradores referem-se ao aspecto lendário de suas narrativas.

Fragmento (2):

“Iracema: lenda do Ceará” (José de Alencar)	“Iracema, a virgem dos lábios de mel” (Alfredo Pessoa de Lima)
Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira. (1982, p. 14)	O corpo roliço e belo a face linda e fagueira cor da asa de grúna era aquela cabeleira, que aos seus ombros cobria, igual a relva macia era sua pele trigueira. (2005, p. 4)

Os dois narradores descrevem a personagem. No texto alencariano, a descrição é feita por meio de símiles, que exaltam a beleza da índia, já que seus lábios eram “de mel”, seus cabelos eram “mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira”. No cordel, o narrador, diferentemente do romance clássico, destaca “atributos físicos” de Iracema, tais como: “O corpo roliço e belo”, “a face linda e fagueira”. Por outro lado, ele mantém a descrição do cabelo da personagem como sendo da “cor da asa da graúna” (grafada “grúna”).

Fragmento (3):

“Iracema: lenda do Ceará” (José de Alencar)	“Iracema, a virgem dos lábios de mel” (Alfredo Pessoa de Lima)
Na primeira expedição foi ao Rio Grande do Norte um moço de nome Martim Soares Moreno, que se ligou de amizade com Jacaúna, chefe dos índios do litoral e seu irmão Poti. Em 1608 por ordem de D. Diogo Meneses voltou a dar princípio à regular colonização daquela capitania; o que levou a efeito, fundando o presídio de Nossa Senhora do Amparo em 1611. (1982, p. 2)	Em 1606 partiu uma expedição seu chefe um fidalgo luso entrando pelo sertão viera da Paraíba bem perto de Muritiba (2005, p. 3)

Como se pode ver, tanto Alencar quanto de Lima fazem referência a um “argumento histórico” para inserir Martim em um contexto ligado à colonização cearense. Porém, no folheto, o cordelista apresenta o personagem, de imediato, como sendo um “fidalgo luso”.

Fragmento (4):

Iracema: lenda do Ceará (José de Alencar)	Iracema, a virgem dos lábios de mel (Alfredo Pessoa de Lima)
<p>Rumor suspeito quebra a doce harmonia da sesta. Ergue a virgem os olhos, que o sol não deslumbra; sua vista perturba-se.</p> <p>Diante dela e todo a contemplá-la, está um guerreiro estranho, se é guerreiro e não algum mau espírito da floresta. Tem nas faces o branco das areias que bordam o mar; nos olhos o azul triste das águas profundas. Ignotas armas e tecidos ignotos cobrem-lhe o corpo.</p> <p>Foi rápido, como o olhar, o gesto de Iracema. A flecha embebida no arco partiu Gotas de sangue borbulham na face do desconhecido.</p> <p>De primeiro ímpeto, a mão lesta caiu sobre a cruz da espada, mas logo sorriu. O moço guerreiro aprendeu na religião de sua mãe, onde a mulher é símbolo de ternura e amor. Sofreu mais d'alma que da ferida. (1982, p. 15)</p>	<p>Ao ver aquela figura De admirável beleza Estatua de bronze vivo Feita pela natureza Martim ate se assustou Dum pulo se levantou Sem conter sua surpresa.</p> <p>Porem mal ergueu o corpo Quando uma flecha partiu Do arco da índia nua E em pleno rosto o feriu Martim pensou em vingar Quis a espada puxar Mas do lugar não saiu.</p> <p>Embora fosse selvagem Era uma mulher que via Ele aprendera em criança Quando sua mãe lhe dizia Que a mulher ruim ou honesta Na cidade ou na floresta Se trata com cortesia. (2005, p. 5)</p>

Continuando a análise, nota-se que o autor do romance procura demonstrar que, mesmo após a indígena haver arremessado uma flecha na face do guerreiro branco; ele, devido aos ensinamentos religiosos que recebeu, não revidou o ataque, embora, no primeiro momento, sua mão tenha procurado a espada. Já no folheto de cordel, o autor enfatiza o fato de Martim não ter revidado a flechada por ter aprendido com sua mãe, quando criança, a tratar as mulheres com cortesia, quer elas sejam honestas ou não.

Fragmento (5):

“Iracema: lenda do Ceará” (José de Alencar)	“Iracema, a virgem dos lábios de mel” (Alfredo Pessoa de Lima)
Sem dúvida que o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as idéias, embora rudes e grosseiras, dos índios; mas nessa tradução está a grande dificuldade; é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por termos	Recanto de minha terra que Alencar tanto amou eu vou traduzir em trovas o que ele em prosa falou, é meu tributo e homenagem a raça brava e selvagem que o tempo a correr levou. (2005, p. 1)

e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem. (1982, p. 89)	
--	--

No fragmento 5, encontramos um ponto em comum entre ambas as obras: a tradução. O romancista, no posfácio de “Iracema”, explicita que “o poeta brasileiro” ao realizar a transposição de uma língua para outra, ou seja, ao traduzir do idioma indígena para o português, precisa moldar sua língua materna “à singeleza da língua bárbara” e, ao mesmo tempo, causar um estranhamento nos leitores com o discurso proferido pelos selvagens. Já Lima, em sua recriação poética do romance, explica que vai “traduzir em trovas o que ele em prosa falou”, em outras palavras, ele vai seguir “as regras de composição de folhetos”, transpondo o texto “da prosa para o verso” de modo que seja possível obter rimas, que auxiliem o leitor a memorizar a estória narrada.

Eneida Maria de Souza (1993, p. 36) afirma que a “tradução é entendida como atividade criativa em que a liberdade do tradutor instaura o intercâmbio amoroso entre os textos, embora não se processe a fidelidade ao texto original e sim sua transgressão”.

Haroldo de Campos ressalta que a tradução criativa “possibilita o surgimento de um novo texto” (*apud* Queiroz, 2005, p. 1). Essa reelaboração faz surgir um novo texto, que, de acordo com Dalvi, Rezende, Jover-Faleiros (2013), retoma alguns episódios da obra canônica, amplia e diversifica elementos do enredo, garantindo autonomia para o folheto, “cuja importância não depende da obra canônica” (DALVI, REZENDE, JOVER-FALEIROS, 2013, p. 42).

5. *Considerações Finais*

As recriações poéticas de narrativas clássicas por poetas de cordel realizam-se por meio de alterações e similitudes, que consideram, além de fatores relacionados aos aspectos composicional, estilístico e temático dessa manifestação literária, valores socioculturais comuns aos seus leitores.

Com base nas reflexões tecidas, pudemos verificar aproximações e distanciamentos entre o romance “Iracema”, de Alencar, e sua adaptação para folheto de cordel, de Lima. Constatou-se, em vista dos aspectos abordados, que, no gesto intertextual estabelecido pela adaptação, a obra de Lima, ao reler “Iracema”, de Alencar, reelaborou o romance nos moldes e valores regionais, embora no processo de

sição da prosa para o verso, o conteúdo temático, em linhas gerais, tenha sido preservado.

Com o intuito de compor uma narrativa fluida, o cordelista mantém-se fiel às regras de composição do gênero, restringindo o número de personagens, condensando a linguagem. Vale-se, assim, apenas dos personagens principais para prender a atenção do leitor e do ouvinte no desdobramento das ações. Não ocorre a descrição detalhada de cenários, sentimentos, aparência física; o desenrolar das ações segue um roteiro estabelecido pela tradição dos poetas populares brasileiros. Por outro lado, a composição apresenta-se repleta de inovações, no que se refere ao manejo da seleção de palavras, expressões, marcas de oralidade, o que imprime muita expressividade e poeticidade ao poema de cordel.

A força que impulsiona o poeta popular a produzir folhetos a partir de uma estória já conhecida é a possibilidade de fazer com que um determinada narrativa se torne acessível e compreendida por uma comunidade que se interessa muito mais por um determinado conteúdo “rimado e versado”, conforme nos enfatiza Abreu (2004).

A respeito do processo de alfabetização, Paulo Freire, em *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*, destaca que foi alfabetizado no chão do quintal de sua casa, à sombra de mangueiras, com palavras do mundo dele e não do mundo dos seus pais. Mais adiante, no mesmo texto, o educador conta-nos que, ao organizar o programa de alfabetização, sempre insistia que as palavras

[...] deveriam vir do universo vocabular dos grupos populares, expressando sua real linguagem, os seus anseios, as suas inquietações, as suas reivindicações, os seus sonhos. Deveriam vir carregadas da significação de sua experiência existencial e não da experiência do educador. (FREIRE, 2003, p. 20)

Sobre o cordel enquanto facilitador da leitura, Arievaldo Viana, em *Acorda cordel na sala de aula*, relembra que

O “Professor Folheto” desempenhou um papel preponderante na minha formação escolar. Facilitou o aprendizado da leitura, despertou-me o interesse pelos livros e me deu um farto cabedal de expressões e termos genuinamente nordestinos, ou seja, algo que já estava presente no meio em que eu vivia, mas que não estava impresso em nenhum outro tipo de literatura. É aquela velha frase dendida por Paulo Freire o aluno precisa ler sobre coisas que fazem parte do seu cotidiano, da sua realidade. (VIANA, 2006, p. 6)

Adaptar um texto da literatura canônica para a literatura de cordel significa, antes de tudo, transpor aspectos de um tipo de narrativa para outra com suporte diferente. Dessa maneira, entende-se que essa passagem da prosa para o verso acarreta a utilização de uma linguagem compacta, em uma narrativa de curta duração. Na construção do folheto analisado, observa-se que, além do aproveitamento do aspecto temático, a releitura realizada por Lima empenhou-se em reinterpretar a obra apropriada de acordo com os fatores socioculturais da comunidade a que pertence.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia. “Então se forma a história bonita” – relações entre folhetos de cordel e literatura erudita. *Horizontes Antropológicos*, ano 10, n. 22, p. 199-218, Porto Alegre, jul./dez. 2004. Disponível em: www.scielo.br/pdf/ha/v10n22/22701.pdf. Acesso em: 14 nov. 2012.

ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará*. 13. ed. São Paulo: Ática, 1982.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BRASIL/SEMTEC. *Parâmetros curriculares nacionais: ensino médio*. Brasília, DF: MEC/SEMTEC, 2002.

CAMPOS, Haroldo. Iracema: uma arqueografia de vanguarda. *Revista USP*, p. 67-74, São Paulo, março/maio 1990. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/05/11-haroldo.pdf>.

CAVIGNAC, Julie Antoinette. *Trans-textualidade: oralidade, memória e história no Rio Grande do Norte*. Disponível em: www.cchla.ufrn.br/tapera/equipe/julie/trans-textualidade.pdf.

DALVI, Maria Amélia; REZENDE EDUCARE, Neide Luzia de; JOVER-FALEIROS, Rita. *Leitura de literatura na escola*. São Paulo, Parábola, 2013. Disponível em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/alencar-em-versos-1.748391>.

EVARISTO, Marcela Cristina. O cordel na sala de aula. In: BRANDÃO, H.N. *Gêneros do discurso na escola: mito, conto, cordel, discurso político, divulgação científica*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

FARIAS, Alyere Silva; ALVES, José Helder Pinheiro. Criação e recriações de um pavão misterioso. *Leia Escola: Revista de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da UFCG*, v. 9, n. 1, 2009 / Campina Grande: 2010.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo, Ática, 2006.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. São Paulo, Cortez, 2003.

HOUAISS, Antônio. “Prefácio”. In: LONDRES, M.J.F. *Cordel: do encantamento às histórias de luta*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Ana Cristina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2008.

LIMA, Alfredo Pessoa de. *Iracema*. Fortaleza: Academia brasileira de literatura de cordel, 2005.

MARCONDES, Cléria Maria Machado. *Iracema de José de Alencar: estudo histórico – historiográfico da língua portuguesa no século XIX*. São Paulo: PUCSP, 2012.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Gêneros textuais definição e funcionalidade*. Disponível em: http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/133018/mod_resource/content/3/Art_Marcuschi_G%C3%AAneros_textuais_defini%C3%A7%C3%B5es_funcionalidade.pdf.

MARINHO, Ana Cristina, PINHEIRO, Helder. *O cordel no cotidiano escolar*. São Paulo: Cortez, 2012.

NAGAMINI, Eliana. *Literatura, televisão, escola: estratégias para leitura de adaptações*. São Paulo: Cortez, 2004.

QUEIROZ, Doralice Alves de. A transtextualidade e a literatura de cordel. *Revista científica da faculdade ISEIB – Instituto Superior de Educação Ibituruna*, v. 1, Montes Claros-MG: ISEIB, 2005.

SOUZA, Eneida Maria de. *Traço crítico – ensaios*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: UFMG/UFRJ, 1993.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, n. 51 p. 19-53, Florianópolis, jul./dez. 2006.

Disponível em: <http://periodico.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/File/2175.../9004>.

VIANA, Arievaldo Lima. *Acorda cordel na sala de aula*. Fortaleza: Tupynanquim Editora Queima Bucha, 2006.