

CARLA KÜHLEWEIN

A realeza no Nordeste brasileiro:
O (re)encantamento do conto de fadas no romance de cordel

Assis
2020

CARLA KÜHLEWEIN

A realeza no Nordeste brasileiro:

O (re)encantamento do conto de fadas no romance de cordel

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Doutora em Letras (Literatura e Vida Social)

Orientador: Dr. Francisco Claudio Alves Marques

Assis
2020

K96r Kühlewein, Carla
A realeza no Nordeste brasileiro : O
(re)encantamento do conto de fadas no romance de
cordel / Carla Kühlewein. -- Assis, 2020
309 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista
(Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientadora: Francisco Claudio Alves Marques

1. arquétipo. 2. conto de fadas. 3. romance de
cordel. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp.
Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Assis. Dados fornecidos pelo
autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA TESE: **A realeza no Nordeste brasileiro: O (re)encantamento do conto de fadas no romance de cordel**

AUTORA: CARLA KÜHLEWEIN

ORIENTADOR: FRANCISCO CLAUDIO ALVES MARQUES

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Doutora em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. FRANCISCO CLAUDIO ALVES MARQUES (Participação Virtual)
Departamento de Letras Modernas / UNESP/Assis

Profa. Dra. ELIANE APARECIDA GALVÃO RIBEIRO FERREIRA (Participação Virtual)
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/Assis

Profa. Dra. EDILENE DIAS MATOS (Participação Virtual)
Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos / UFBA/Salvador

Profa. Dra. KARIN VOLOBUEF (Participação Virtual)
Departamento de Letras Modernas / UNESP/FCL-Araraquara

Prof. Dr. MÁRCIO MATIASSI CANTARIN (Participação Virtual)
Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens / UTFPR/Curitiba

Assis, 10 de novembro de 2020

Em memória de Arievaldo Viana.

AGRADECIMENTOS

A Francisco Claudio Alves Marques pela maravilhosa orientação.

À Sofia Fassbinder pelo essencial auxílio com as traduções em alemão.

À Liliane Pereira e Patricia Ormastroni Iagallo pelas generosas leituras.

A meu príncipe Mayck pelo incentivo, amor e apoio constantes.

À minha rainha Rose, gratidão pela existência.

Aos membros da banca pela valiosa contribuição.

João voltou com a princesa
Naquele mesmo momento
Já na côrte anunciava
A hora do casamento
No Reino do Vai-Não-Torna
Receberam o sacramento.
(BARROS, 1960, p. 16)

KÜHLEWEIN, Carla. **A realeza no Nordeste brasileiro: O (re)encantamento dos contos de fadas no romance de cordel**. 2020. 309 f. Tese (Doutorado em Literatura e Vida Social) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2020.

RESUMO

O que teria motivado poetas populares a revisitar os contos de fadas europeus? Essa indagação foi o ponto de partida desta pesquisa, que procurou, nas matrizes orais e impressas de romances de cordel no Nordeste brasileiro, compreender a revitalização de arquétipos em figuras da realeza. Mas o que os teria motivado a revitalizar tais arquétipos? Que vozes reverberariam nesse processo? No intuito de elucidar tais questões, um sinuoso trajeto foi percorrido por meio da investigação da *mouvence* do arquétipo da donzela casta, obediente, à espera de um herói que a salve de um fim incerto, ou mesmo da astúcia deste na conquista pelo seu *happy end*. Para se viabilizar a resposta a essas questões, promoveu-se um levantamento de romances de cordel que trouxessem no título referências a “Príncipes” e “Princesas”, o qual, devido a sua abrangência, solicitou uma delimitação mediante os mais recorrentes, divididos tematicamente em três grupos: “Príncipe e Princesa”, “Princesas” e “Príncipe”. No conjunto de quatorze narrativas, foram arroladas referências acerca da literatura popular, da oralidade, do conto maravilhoso, da performance e dos para e entretexos, na esteira de Paul Zumthor (1993), Francisco Claudio Alves Marques (2018), Jerusa Pires Ferreira (2016), Edilene Matos (2007) e uma vasta gama de estudiosos. A escuta às vozes que emanam desses textos apontou para os ecos de uma realeza na poesia popular formando um híbrido entre o cavalheiresco e o popular, revelando um herói às avessas, mais próximo dos anseios de leitores e ouvintes do Novo Mundo. Em síntese, os romances de cordel analisados promovem o (re)encantamento do conto maravilhoso europeu, atribuindo a príncipes e princesas a astúcia do herói popular, a fim de conquistar a empatia dos leitores/ouvintes no contexto do Nordeste brasileiro.

Palavras-chave: Arquétipo. Conto de fadas. Romance de cordel.

KÜHLEWEIN, Carla. **Royalty in the Brazilian Northeast: (Re)enchantment of fairy tales in cordel romance.** 2020. 309 pages. Thesis (Doctorate in Literature and Social Life) – Universidade Estadual Paulista (São Paulo State University), Faculty of Arts (Linguistics/Letters), Assis, 2020.

ABSTRACT

What could have motivated popular poets to revisit European fairy tales? That question was the starting point of this research, which, by looking into both oral and printed matrixes of cordel romances of the Brazilian Northeast, attempted to understand the revitalization of archetypes in royalty images. But what would have driven them to revitalize such archetypes? What voices would reverberate in that process? In order to shed light over those issues, a winding road was trailed through the research of the mouvence of the archetype of the chaste damsel, obedient, waiting for a hero to save her from an uncertain fate or even of the latter's cunning in reaching his happy ending. To make it possible to answer those questions, na assessment was made of cordel romances which had references to "Princes" and "Princesses" in their titles, resulting in a vast repertoire which required the delimitation of the corpus to the most recurring ones, divided into three theme groups: "Prince and Princess", "Princesses" and "Prince". In the group of fourteen narratives, references were listed in popular literature, oral tradition, fantastic tales, performance and in paratext and intertext, after Paul Zumthor (1993), Francisco Claudio Alves Marques (2018), Jerusa Pires Ferreira (2016), Edilene Matos (2007) and a wide array of scholars. Listening to the voices coming from those texts pointed to the echoes of a royalty that resurfaces in popular poetry as a hybrid between knightly and popular, revealing a topsy-turvy hero, closer to the aspirations of readers and listeners of the New World. In summary, the analyzed cordel romances promote the (re)enchantment of the European fantastic tale, assigning to princes and princesses the cunning of the popular hero, in order to win the empathy of readers/listeners within the context of the Brazilian Northeast.

Keywords: Archetype. Fairy tale. Cordel Romance.

KÜHLEWEIN, Carla. **Die Königtum in Nordostens Brasiliens: Der (wieder) Verzauberung von die Märchen cordel roman.** 2020. 309 s. Tesis (Doktorad in Literatur und Gesellschaftsleben) – Universidade Estadual Paulista (São Paulo Staatliche Universität), Faculdade de Ciências e Letras (Kunste Fakultät), Assis, 2020.

ZUSAMMENFASSUNG

Was hätte Volksdichter motiviert, europäische Märchen zu überdenken? Diese Anfrage war der Ausgangspunkt von dieser Forschung, die versuchte, in der mündlichen Überlieferung und gedruckten Quellen von cordel romans im Nordosten Brasiliens, die Wiederbelebung von Archetypen des Königshauses zu verstehen. Aber was genau hätte sie motiviert, diesem Archetypen aufzuarbeiten? Welche Stimmen würden in diesem Prozess nachhallen? Mit der Absicht, dieser Fragen aufzuklären, wurde eine kurvige Strecke durch die Forschung von der *mouvence* von dem Archetyp der keuschten und gehorsamen Jungfrau Archetyp, die auf einen Held wartet, der sie von einem unsicheren Ende rettet oder auch, der mit seiner Schlaueit ein *happy end* erobern könnte, durchgelaufen. Um die Antwort auf diese Frage zu finden, wurde eine Erhebung von cordel romans, die in der Überschrift Erwähnung von "Prinzessin" und "Prinz" erhalten, gemacht. Aus dieser Erhebung entstand ein umfassendes Repoertoire, das eine Abgrenzung von *corpus* je nach wiederkehrenden, grupieerten drei Themen: "Prinz und Prinzessin", "Prinzessin" und "Prinz" forderte. Zu der Gesamtheit von vierzehn Geschichten wurden Referenzen über Volksliteratur, mündliche Überlieferung, Märchen, Leistung, in und aus die Texte aufgelistet, nach Gedanken von Paul Zumthor (1993), Francisco Claudio Alves Marques (2018), Jerusa Pires Ferreira (2016), Edilene Matos (2007) und vielfältigen Experten. Das Zuhören von den Stimmen, die in diesen Texten ihren Ursprung haben, deutet auf das Echo des Königshauses hin, die in Volksgedichte wiedersteht, als ein Mischling zwischen die Ritterung und Beliebtheit, was einen umgekehrten Held darstellt, näherer von den Wünschen des brasilianischen Lesers und Zuhörers. Im Überblick fördern die betrachtete cordel romans die (wieder) Verzauberung von europäischen Märchen, weisen Prinzen und Prinzessinene die Schlaueit von Volksheld zu, um die Einfühlung von Lesen/Zuhören, im Nordosten Brasiliens zu erobern.

Passworten: Archetyp. Märchen. Cordel Roman.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Cartaz de divulgação da <i>Festcordel</i> , realizada em 2018.	24
Figura 2 – Close no preço de venda do folheto <i>O Segredo da Princesa</i> , de João Martins de Ataíde	61
Figura 3 – Cartaz de divulgação da <i>Grimm Festival</i> , realizada no SESC/SP, em 2014	65
Figura 4 – Capa da edição de <i>Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos</i> , publicada pela Cosac Naify, em 2012	65
Figura 5 – Capa do folheto de cordle elaborado exclusivamente ao evento <i>Grimm Festival</i> , em 2014.	66
Figura 6 – Trecho do cordel de J. Borges contido no folheto <i>Grimm Festival</i> ..	66
Figura 7 – Foto de visitantes interagindo com as caixas mágicas no interior da biblioteca maravilhosa do castelo, na <i>Grimm Festival</i>	68
Figura 8 – Foto de visitantes na sala do “Mar de Histórias”. Em cada caixa era possível descobrir uma das 166 histórias dos irmãos Grimm	68
Figura 9 – Capa de História do <i>Príncipe do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai-Não-Torna</i> , de 1980	92
Figura 10 – Capa de História do <i>Príncipe do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai-Não-Torna</i> , de 1962.....	92
Figura 11 – Capa de História do <i>Príncipe do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai-Não-Torna</i> , de 1975.....	92
Figura 12 – Capa de <i>O Príncipe do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai-Não-Torna</i> , de 2007	94
Figura 13 – Capa do romance de cordel <i>Batalha de Oliveiros com Ferrabrás</i> , de 1913	98
Figura 14 – Detalhe da última página de <i>Batalha de Oliveiros com Ferrabrás</i> , de 1913, de Leandro Gomes de Barros	100
Figura 15 – Esquema da <i>mouvence</i> do arquétipo de Orlando, da matriz europeia ao romance de cordel	101
Figura 16 – Foto do espelho mágico da rainha má de Branca de Neve, disponível para interação de visitantes no parque <i>Märchengarten</i> , em Ludwigsbur, Alemanha	112
Figura 17 – Foto da entrada principal que dá acesso ao <i>Märchengarten</i>	113

Figura 18 – Foto da fachada do castelo <i>Ludwigsburg</i> (ao fundo o <i>Märchengarten</i>)	113
Figura 19 – Foto da boneca em tamanho natural de Chapeuzinho Vermelho entrando na casa da avó sem saber que o lobo a espera.....	115
Figura 20 – Foto do boneco representativo do lobo mau disfarçado de vovó, aguardando a chegada de Chapeuzinho Vermelho.	115
Figura 21 – Prospecto da <i>Märchenstrasse</i> (Rota dos Contos de Fadas).....	116
Figura 22 – Capa do romance de cordel <i>Branca de Neve e os Sete Anões</i> , de Lucia Carvalho.....	121
Figura 23 – Capa do romance <i>Branca de Neve em Cordel</i> , de Susana Morais	121
Figura 24 – Cartaz de divulgação da animação <i>Branca de Neve e os Sete Anões</i> , dos Estúdios Disney, de 1983.....	122
Figura 25 – Capa do romance de cordel <i>Branca de Neve</i> , de Stélio Torquato Lima.....	124
Figura 26 – Imagem de fundo da página inicial do <i>Facebook</i> de Stélio Torquato Lima.....	125
Figura 27 – Foto aérea do Centro Cultural Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Frotaleza, Ceará.....	127
Figura 28 – Cartaz de divulgação do evento <i>Teias de cordéis: Diálogos IV... Mulheres em Contos de Versos</i>	134
Figura 29 – Capa do romance de cordel <i>Branca de Neve e os Sete Anões</i> , de Severino Borges Silva	136
Figura 30 – Foto de Katherine Hepburn, atriz do cinema norte-americano na década de 1930.....	143
Figura 31 – Cartaz de divulgação do filme <i>Boêmio Encantado</i> , de 1938.....	144
Figura 32 – Capa do romance de cordel <i>Branca de Neve e o soldado Guerreiro</i> , de 1865 a 1918.....	151
Figura 33 – Capa do romance de cordel <i>Branca de Neve e o soldado Guerreiro</i> , de 1962	151
Figura 34 – Capa do romance de cordel <i>Branca de Neve e o soldado Guerreiro</i> , de 1973	151
Figura 35 – Capa da Revista <i>A Cigarra</i> , n. 162, Ano 8.	152

Figura 36 – Capa cega do romance <i>Branca de Neve e o Soldado Guerreiro</i> , de Leandro Gomes de Barros	155
Figura 37 – Capa monocromática do romance <i>Branca de Neve e o Soldado Guerreiro</i>	155
Figura 38 – Capa em preto e branco do romance <i>Branca de Neve e o Soldado Guerreiro</i>	156
Figura 39 – Capa do romance <i>Branca de Neve e o Soldado Guerreiro</i> , de Leandro Gomes de Barros	156
Figura 40 – Capa em e-book do romance <i>Branca de Neve e o Soldado Guerreiro</i>	157
Figura 41 – Folha de rosto de <i>Branca de Neve e o Soldado Guerreiro</i> , em ebook	158
Figura 42 – Foto da imagem de Nossa Senhora das Graças no Santuário da Medalha Milagrosa	163
Figura 43 – Foto da arquidiocese de Bamberg, onde está exposto o túmulo e a lápide de Sophia von Erthal, baronesa que teria inspirado os irmãos Grimm a redigirem o conto “Branca de Neve”	166
Figura 44 – Foto do Lohr Schloss, castelo (hoje museu) que teria sido a morada da mulher que inspirou a personagem Branca de Neve	167
Figura 45 – Capa de <i>História da Princesa Elisa</i> , de João Martins de Ataíde	169
Figura 46 – Esquema da <i>mouvence</i> da personagem Elisa a partir do conto “Os Cisnes Selvagens”, de Andersen ..	173
Figura 47 – Foto do castelo da Bela Adormecida, na Disneylândia	185
Figura 48 – Foto do castelo <i>Neuschwanstein</i> , ao sul de Beyer, Alemanha ...	185
Figura 49 – Capa de <i>A Bela Adormecida no Bosque</i> , de João Martins de Ataíde, 1974	201
Figura 50 – Capa de <i>A Bela Adormecida no Bosque</i> , de João Martins de Ataíde, 1982	201
Figura 51 – Capa das revistas <i>Querida</i> (à esquerda) e <i>Jornal das Moças</i> (à direita), com publicação e circulação no Brasil nas décadas de 1950 a 1960	202
Figura 52 – Capa de <i>Princesa Adormecida e o Reino das 7 Fadas</i> , de Minelvino Francisco Silva	210

Figura 53 – Capa do romance de cordel <i>Cinderela</i> , de Stélio Torquato Lima.....	218
Figura 54 – Capa de <i>A Cinderela Mulata da Cidade Maravilhosa</i> , de K. Gay Nawara	226
Figura 55 – Capa de <i>Martírios de um Alemão ou “O conto da Cinderela” (A Comédia do Turismo Sexual)</i> , de Klevisson Viana e Arievaldo Viana	226
Figura 56 – Capa de <i>História da Princesa da Pedra Fina</i> , de Leandro Gomes de Barros, de 1951	235
Figura 57 – Capa de <i>História da Princesa da Pedra Fina</i> , de João Martins de Ataíde	235
Figura 58 – Capa de <i>História da Princesa da Pedra Fina</i> , Proprietário José Bernardo da Silva, de 1959	235
Figura 59 – Capa de <i>A Princesa do Reino da Pedra Fina</i> , da Editora Luzeiro, 1996	235
Figura 60 – Capa do romance de cordel em HQ <i>Batalha de Oliveiros com Ferrabrás</i> , de Klevisson Viana e Eduardo Azevedo	244
Figura 61 – Esquema das fases e respectivas etapas da trajetória do herói, de acordo com Joseph Campbell ..	247
Figura 62 – Capa do romance de cordel <i>O Príncipe e a Fada</i> , de Leandro Gomes de Barros, de 1917	249
Figura 63 – Capa do romance de cordel <i>O Príncipe e a Fada</i> , de João Martins de Ataíde	250
Figura 64 – Capa do romance de cordel <i>O Príncipe e a Fada</i> , de Leandro Gomes de Barros	250
Figura 65 – Capa do romance de cordel <i>Bamam e Gercina ou O Príncipe e a Fada</i> , de Leandro Gomes de Barros	251
Figura 66 – Capa da HQ <i>Homem Aranha versus Vingadores</i> , de 1994.....	252
Figura 67 – Capa de <i>Branca de Neve e o Soldado Guerreiro</i> , de Leandro Gomes de Barros, de 2006	254
Figura 68 – Capa de <i>O Príncipe do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai-Não-Torna</i> , de Severino Milanês da Silva	261

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Versões da história da Donzela que se vestiu de homem para guerrear com localidades em que se originaram, segundo Braulio Tavares	27
Quadro 2 – Acervos consultados para levantamento de romances de cordel para composição do <i>corpus</i>	74
Quadro 3 – Romances de cordel com temática “Príncipes e Princesas”, disponíveis em acervos digitais e físicos	76
Quadro 4 – Romances de cordel com temática “Princesas”, disponíveis em acervos digitais e físicos	79
Quadro 5 – Romances de cordel com temática “Príncipes”, disponíveis em acervos digitais e físicos	84
Quadro 6 – Grupos de romances de cordel selecionados para o <i>corpus</i>	87
Quadro 7 – Recorte do grupo de romances de cordel com temática “Príncipes e Princesas”: <i>O Príncipe do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai-Não-Torna</i>	88
Quadro 8 – Recorte do grupo de romances de cordel com temática “Princesas”: Branca de Neve	120
Quadro 9 – Recorte do grupo de romances de cordel com temática “Princesas”: Princesa Elisa.....	168
Quadro 10 – Recorte do grupo de romances de cordel com temática “Princesas”: Bela Adormecida.....	197
Quadro 11 – Recorte do grupo de romances de cordel com temática “Princesas”: Cinderela	218
Quadro 12 – Recorte do grupo de romances de cordel com temática “Princesas”: Princesa da Pedra Fina	234
Quadro 13 – Recorte do grupo de romances de cordel com temática “Príncipes”: O Príncipe e a Fada.....	248
Quadro 14 – Levantamentos de heróis nos romances de cordel analisados	263
Quadro 15 – Levantamentos de romances de cordel analisados: herói cavalheiresco	267
Quadro 16 – Romances de cordel analisados: princesa.....	267
Quadro 17 – Romances de cordel analisados: herói popular	270
Quadro 18 – Romances de cordel analisados: herói às avessas.....	271

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	18
2	O ENTRELUGAR DO CORDEL.....	24
2.1	<i>As vozes no cordel</i>.....	32
2.2	<i>Das folhas volantes europeias aos folhetos nordestinos</i>.....	33
2.2.1	<i>Em meio à (des)ordem</i>	38
2.2.2	<i>O universo maravilhoso dos contos de fadas</i>	40
2.3	<i>O lugar do cordel na literatura</i>.....	46
2.3.1	<i>O escrito e o dito.....</i>	54
2.3.2	<i>A “escuta da voz” no folheto de cordel</i>	56
3	A REALEZA NO NORDESTE BRASILEIRO	65
3.1	<i>O modus faciendi na poesia popular</i>	70
3.1.1	<i>Poetas e romances em foco</i>	73
3.2	<i>Príncipes e princesas</i>.....	75
3.2.1	<i>Princesas.....</i>	79
3.2.2	<i>Príncipes.....</i>	84
3.3	<i>No reino da cavalaria</i>	88
3.3.1	<i>No Reino do Vai-Não-Torna</i>	91
3.4	<i>Do cavaleiro medieval ao herói nordestino</i>	98
3.4.1	<i>Entre a astúcia e a beleza</i>	104
3.4.2	<i>A beleza astuta da princesa</i>	106
4	SER TÃO, SER TÃO NORDESTINO	112
4.1	<i>Branca como a neve</i>.....	120
4.1.1	<i>Do contexto ao texto.....</i>	129
4.1.2	<i>O happy end</i>	139

4.1.3	<i>A realza atravessa os mares</i>	150
4.1.4	<i>A princesa e o guerreiro</i>	159
4.2	<i>A princesa e os cisnes selvagens</i>	168
4.2.1	<i>De princesa à imperatriz</i>	178
5	ENTRE FADAS E FEITIÇOS	183
5.1	<i>A Cocanha brasileira</i>	186
5.2	<i>De Perrault a Basile</i>	187
5.3	<i>Rosinha com espinho (Dornröschen)</i>	190
5.3.1	<i>As preciosas fadas</i>	193
5.4	<i>A princesa no bosque</i>	197
5.4.1	<i>A Bela Adormecida de Ataíde</i>	205
5.4.2	<i>O reino encantado de Minelvino</i>	207
5.4.3	<i>Entre o fogão e a lareira</i>	211
5.4.3.1	<i>A Borracheira no sertão</i>	217
5.4.3.2	<i>O desabrochar de Cinderela</i>	226
5.5	<i>No reino da Pedra Fina</i>	233
5.5.1	<i>Um certo José</i>	238
6	HERÓIS ÀS AVESSAS	244
6.1	<i>A jornada do herói</i>	246
6.2	<i>A imagem heroica</i>	248
6.2.1	<i>O início da trajetória</i>	254
6.2.2	<i>Desafios no percurso</i>	256
6.2.3	<i>O encerramento da jornada</i>	259
6.3	<i>A astúcia do herói popular</i>	261
6.4	<i>Atravessando os mares</i>	264
6.4.1	<i>O herói cavaleiresco</i>	266
6.4.2	<i>As heroínas</i>	267

6.4.3	<i>O herói popular</i>	269
6.5	<i>O herói às avessas</i>	271
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	273
	REFERÊNCIAS	276
	APÊNDICE A – Tradução livre do conto original dos irmãos Grimm “<i>Schneewitchen</i>”	291
	APÊNDICE B – Tradução livre do conto original dos irmãos Grimm “<i>Dornröschen</i>”	298
	APÊNDICE C – Tradução livre do conto original dos irmãos Grimm “<i>Aschenputtel</i>”	301
	APÊNDICE D – Entrevista concedida por Francisco Claudio Alves Marques exclusivamente à esta pesquisa	307

1 INTRODUÇÃO

“O importante é fazer o texto circular”.
(Arievaldo Viana)

Quando as primeiras páginas desta pesquisa ainda tomavam forma, foi divulgada a notícia de que a literatura de cordel se consolidava enquanto Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro. O reconhecimento oficial ocorreu, mais precisamente, no dia 19 de setembro de 2018, dois séculos após o surgimento dos primeiros folhetos registrados com a pena na mão em território nacional. O evento aponta para duas realidades justapostas: a relevância da poesia popular e seu tardio reconhecimento. Seja como for, a partir dessa notícia esta pesquisa ganhou novo fôlego, pois não se tratava mais de proclamar uma literatura ameaçada de extinção, mas de aclamar uma que jamais deixou de existir.

Recobrados os ânimos, afigurou-se o vasto terreno da poesia popular, situada entre o discurso do colonizador (europeu/português) e do colonizado (brasileiro/nordestino), o trágico e o cômico, o tradicional e o novo, o oral e o escrito. Delineava-se assim o capítulo introdutório, ocasionalmente intitulado “O entrelugar da literatura de cordel”. Com os estudos debruçados sob a base da Antropologia, da Sociologia e da História, outro desafio se apresentou: como delimitar o *corpus* de estudo diante da infinidade de folhetos de cordel à disposição em acervos físicos e virtuais? A resposta ecoou de dois momentos significativos na vivência da pesquisadora. O primeiro, na alfabetização, quando iniciou o contato com a leitura através de uma coleção de livros com contos de fadas de Grimm, Perrault e Andersen. O segundo, em 1998, em ocasião de uma viagem a passeio para a Alemanha, que proporcionou a visita a espaços de preservação cultural, como o *Märchengarten* (Jardim dos Contos de Fadas). Tais experiências foram cruciais não apenas na opção pelo recorte temático em torno dos contos de fadas, mas também na reflexão acerca de releituras dessas narrativas ao longo do tempo.

Assim, tomando-se a releitura do conto de fadas no romance de cordel enquanto *corpus* desta pesquisa, optou-se em considerar alguns aspectos no decorrer da análise, tais como: i) o popular exige que a arte literária o represente de maneira distinta das obras consideradas eruditas (LE GOFF, 1976); ii) não se pode perder de vista o caráter híbrido do cordel; iii) a releitura do conto maravilhoso (TODOROV, 1975; COELHO, 2003) no âmbito dessa literatura pode ser

compreendida à luz do conceito de movência (ZUMTHOR, 1993) do arquétipo da realza; iv) é preciso levar em conta os atos de dizer e de ouvir nesse processo; iv) cumpre assim considerar a releitura do dito e do escrito (Marques, 2014) em período anterior ao surgimento da literatura de cordel; vi) finalmente, e em uma espécie de síntese de tudo, a releitura do conto de fadas na poesia popular reverbera o universo maravilhoso europeu.

A partir desse fio condutor, chegou-se, enfim, à hipótese de que os textos em cordel selecionados operam uma espécie de reencantamento dos contos de fadas, a partir da adaptação de arquétipos (novamente Zumthor) de príncipes e princesas, que vêm se mantendo vivos por séculos a fio. Sob essa perspectiva, o romance de cordel modula-se por meio da revitalização arquetípica, cujas origens remontam ao medievo, tanto pela bravura e benevolência do herói quanto pela castidade e obediência da donzela. Contudo, ao sabor do *modus faciendi* da literatura popular, esses textos acrescentam certa dose de astúcia e irreverência, inerentes ao herói popular, de modo a cair no gosto de leitores/ouvintes e evitar-lhes a obsolescência. A o olhar desta pesquisa, contudo, não recaía apenas sobre as matrizes dos folhetos selecionados, mas também sobre os possíveis motivos que levaram os poetas populares a revisitarem esses textos.

Surgia assim outro desafio: de que forma viabilizar a análise de um emaranhado de textos que se interseccionam pela natureza formativa, mas que, no entanto, se distanciam no tempo e no espaço? Foi preciso recorrer às pistas deixadas por Paul Zumthor (1993) acerca da literatura oral, o qual, enquanto militante da voz, destaca a importância da performance na obra literária: “A voz é sempre ativa, mas seu peso entre as determinações do texto poético flutua em virtude das **circunstâncias**; e o conhecimento (necessariamente indireto) que dela podemos ter passa por uma investigação dessas últimas.” (ZUMTHOR, 1993, p.24 – grifo nosso). É, portanto, à investigação dessas *circunstâncias* que se voltou a perspectiva analítica desta pesquisa. Sem desconsiderar o fato de que os poetas populares no Brasil, inicialmente redigiam à luz do lampião, em contexto marcado pelos avanços da modernidade e seus reveses, e com o tempo foram se ajustando às novas formas de produção proporcionadas pela expansão de gráficas e prensas nas capitais do Nordeste brasileiro.

Nessa esteira, à luz dos elementos paratextuais (GENETTE, 2009), da performance (ZUMTHOR, 1980), bem como do texto em si e de traços biográficos

pertinentes, foi possível compreender a poesia popular produzida no Nordeste sob o enfoque da releitura do conto clássico europeu, especialmente do conto de fadas (VIEIRA e LESLIE, 2019). Vale salientar que se mantiveram na análise do *corpus* algumas diretrizes norteadoras sobre a *releitura de contos de fadas no romance de cordel*, como: i) a tendência ao hibridismo; ii) o caráter popular; iii) o modo peculiar de revisitar o conto de fadas; iv) a interação direta com o leitor/ouvinte.

Definido o maravilhoso como mote, o próximo passo foi verificar se e *em que medida* a literatura de cordel contemplava os clássicos, não apenas dos irmãos alemães, mas também de Perrault e Andersen. O levantamento de textos, realizado em nove acervos, entre físicos e/ou virtuais, apontou para uma recorrência significativa de releituras dos contos de fadas na poesia popular, dos tempos remotos aos mais recentes. Logo se constatou a vitalidade dos arquétipos de príncipes e princesas, cujas origens se faziam sentir bem antes do que se supunha, pois pairavam sob o universo medieval, com vistas a uma procedência ainda mais longa. Chegava-se assim aos *romances de cordel*, gênero da poesia popular caracterizado por narrativas longas protagonizadas por heróis e heroínas exemplares. Por esse motivo os estudos acerca dos romances ambientados no maravilhoso passaram a avançar não para o depois desses textos, mas para o que se afigurou antes e durante sua gestação.

Essas considerações conduziram a pesquisa ao segundo capítulo, “A Realeza no Nordeste brasileiro”, momento em que foi possível delimitar o *corpus* que se anunciava volumoso. Em virtude da densidade do *corpus*, foi necessário optar por um recorte, o qual levou em consideração a recorrência dos contos de fadas no título dos folhetos disponíveis nos acervos consultados, metodologicamente divididos em três grupos temáticos: 1) príncipe e princesa; 2) princesa; 3) príncipe. O resultado demarcou a recorrência de uma vasta gama de textos, que exigiu um recorte ainda mais preciso. Levando-se em conta os folhetos de maior recorrência, chegou-se ao *corpus* definitivo, respectivamente composto por: 1) *História do Príncipe do Barro Branco e da Princesa do Reino do Vai-Não-Torna*; 2) *Versões de Branca de Neve, Bela Adormecida, Cinderela e História da Princesa da Pedra Fina*; 3) *O príncipe e a Fada*. Ainda neste capítulo, deu-se início ao trajeto analítico, tomando-se como ponto de partida a história do *Príncipe do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai-Não-Torna*, de Severino Milanês da Silva.

Os dois capítulos seguintes dedicaram-se à análise dos romances de cordel pertencentes ao segundo grupo. O primeiro, com o título “Um ser tão, tão nordestino”, remete à fala da bruxa má diante do espelho mágico. Em uma recuperação de textos e entretextos que permeiam o conto dos irmãos Grimm, buscou-se desvendar os elementos *inter* e *paratextuais* que envolvem o maravilhoso universo de Branca de Neve. Compuseram o eixo central desse grupo folhetos de procedência variada, destinados a públicos igualmente diversificados, que vão desde romances de cordel de cunho didático-moralizante, com forte influência do cinema *hollywoodiano*, até os mais primevos, como *Branca de neve e os sete anões*, de Severino Borges da Silva, e *Branca de Neve e o Soldado Guerreiro*, do início do século XX, de autoria de Leandro Gomes de Barros. O folheto de Leandro revela uma princesa clássica bem diferente da dos irmãos Grimm e um herói popular astuto, que vira o reino encantado às avessas. Acompanha o sofrimento de Branca de Neve, a *História da princesa Eliza*, romance do poeta João Martins de Ataíde, escrito e publicado em meados do século XX, que retoma o conto *Os cisnes Selvagens*, de Andersen. A narrativa remete ainda ao arquétipo da donzela resignada e sofredora já presente na história da Imperatriz Porcina, figura eternizada pelos romances de cordel ainda hoje.

Os infortúnios identificados na trajetória dessas princesas remontam à saga de outras duas, Bela Adormecida e Cinderela. Assim surgiu “Entre feitiços e fadas”, capítulo composto por poetas e releituras ainda mais variados que os referentes à Branca de Neve. Inicia-se com a investigação de duas versões: *A Bela Adormecida no Bosque*, de João Martins de Ataíde, e *História da princesa dormecida e o reino das sete fadas*, de Minelvino Francisco Silva, ambas com forte referência à versão de Perrault e à descoberta de uma série de outras narrativas populares, tão basilares quanto esta. Na esteira do sono profundo dessa princesa, chegou-se ao conjunto de romances de cordel que envolve o arquétipo de Cinderela, o menor de todos, com apenas quatro exemplares e nenhum recorrente, constituindo-se, por esse motivo, no mais variado. Afora o folheto de Stélio Torquato Lima, que revisita com certa fidelidade a versão cinematográfica da Disney, os demais vão do “fio ao pavo”. A análise se inicia com os folhetos eróticos de *A Cinderela Mulata da Cidade Maravilhosa*, dos irmãos Klevisson e Arievaldo Viana (*in memoriam*), e *Martírios de Um Alemão ou “O Conto da Cinderela” (A Comédia do Turismo Sexual)*, de K Gay Nawara, através das quais se verificou a retomada do maravilhoso universo da

Cocanha, o lugar fictício plasmado pelo colonizador europeu onde tudo é permitido. Em seguida foram verificados também os (inter)textos no romance *Maria Borracheira ou a Varinha mágica*, de João José da Silva, que revelou mais uma gama de matrizes impressas e orais que se entrelaçam e são trazidas à baila pela voz do poeta popular. O capítulo se encerra com o folheto mais recorrente até então analisado, *História da Princesa da Pedra Fina*, o qual se afigura como uma espécie de síntese do arquétipo da mulher casadoira e pura, mas, ao mesmo tempo, corajosa e heroína, que segue na busca por seu próprio destino: o *happy end*.

Verificadas as nuances que atravessam o arquétipo da moça casadoira à espera de um homem corajoso e amável que a liberte desse martírio, chegou-se ao momento final da pesquisa. Não por acaso definido como “Heróis às avessas”, esse capítulo apresentou-se como uma oportunidade de aproximar os arquétipos centrais, príncipe e princesa, e verificar *como e de quais* traços heroicos a *realeza no Nordeste brasileiro* se constitui. A análise teve como mote o romance *O príncipe e a Fada*, de Leandro Gomes de Barros, texto que repete a façanha de se manter no gosto do público por quase três séculos. Para chegar até ele, iniciou-se a análise pela *Batalha de Oliveiros e Ferrabrás*, de autoria do mesmo poeta, no intuito de se compreender mais amiúde os desdobramentos da figura do herói.

Na busca pela compreensão da trajetória do herói nos romances de cordel analisados, percorreu-se seu conceito clássico, postulado por Campbell (1997), e o popular, fundamentado pelo professor e pesquisador Francisco Claudio Alves Marques (2014), e a formação de um terceiro, o “herói às avessas”, uma espécie de híbrido dos outros dois, que congrega alta dose de astúcia e irreverência a virtudes clássicas como coragem e bravura. Ingressou-se assim no momento-chave da pesquisa, cuja tese fundamental, como já dito, se pautou na ideia de que o romance de cordel nordestino promove o reencantamento do conto de fadas. Revelou-se, assim, o suposto motivo que teria levado poetas populares, editores, leitores, ouvintes a apreciarem tal medida, o que se afigurou um desafio portentoso a essa desprezível pesquisa.

Enfim, o complexo desafio de investigar o universo plural das releituras dos contos de fadas no âmbito da literatura de cordel e compreender seus desdobramentos tornava-se relevante à medida que abria caminhos para estudos acerca da poesia popular sob a perspectiva da oralidade e de sua circularidade nas mais diversas manifestações humanas. Assim sendo, investigar o motivo que levou,

por exemplo, Leandro Gomes de Barros a revisitar uma narrativa tão antiga quanto a *Batalha de Oliveiros e Ferrabrás* permite vislumbrar quais leitores e leituras se envolvem nesse processo. Ademais, o movimento que a constituição arquetípica de príncipes e princesas adquire nesses textos permite verificar, sobretudo, o motivo pelo qual determinadas narrativas se revitalizam, como propõe Francisco C. A. Marques em entrevista a Luisa Destri, na edição 275 da *Revista Pesquisa Fapesp* (2019, p.1): “A poesia de cordel nordestina apresenta traços de uma produção escrita anterior, que vem se juntar à oralidade fortemente presente na região”.

A exemplo do que aponta Edilene Matos (2007), é à “escuta da voz” contida nas releituras dos contos de fadas na literatura de cordel que se voltou esta pesquisa. Na esteira da *mouvence* de arquétipos que atravessaram séculos e distâncias, como a moça resignada e casadoira à espera do herói destemido que a salve, procurou-se manter olhares e ouvidos atentos a narrativas “colocadas em romance” (ZUMTHOR, 1993). Enfim, os estudos que seguem são o resultado conjunto da escuta de um fazer literário que se constrói (ao pé da prensa ou do computador) por um poeta que tece donzelas virtuosas e guerreiros invencíveis com a destreza de um artesão a costurar *paripassu* narrativas imemoriais.

2 O ENTRELUGAR DO CORDEL

Figura 1 – Cartaz de divulgação da *Festcordel*, realizada em 2018.



Fonte: GAZETA RURAL, 2017, p.31.

No dia 20 de fevereiro de 2018, o *Diário do Nordeste* publicou uma matéria sobre o I Festcordel (Festival Internacional do Verso Popular), realizado em Portugal, no período de 21 de fevereiro a 4 de março¹. A iniciativa partiu do pesquisador lusitano António Sousa de Abreu Freire², no intuito de “restaurar uma das tradições mais antigas e genuínas de Portugal, a arte dos trovadores, uma das ancestrais do repente”. O texto inicia destacando que “A literatura do cordel e do repente há muito encanta os europeus que veem, neles, os herdeiros vivos e dotados de saúde da arte dos menestréis, trovadores e jograis da Idade Média” (DIÁRIO DO NORDESTE, 2018, p.1).

Para esse evento itinerante foram convidados artistas de várias partes do mundo, dentre eles três cordelistas cearenses, dos quais se destaca o ilustrador, quadrinhista e editor de cordéis, Klévisson Viana, que faz uma declaração curiosa na matéria em questão: “O cordel e o repente são muito fracos em Portugal, enquanto

¹ O evento foi realizado do dia 21 de fevereiro a 4 de março, em Portugal nos municípios de Murtosa, Estarreja Albergaria-a-Velha, Aveiro, Coimbra e Lisboa, com o tema “Descante, desgarrada e desafio”.

² De acordo com a matéria, Freire é autor de livros como *Crônicas em prosa de mar e versos de cordel* e *Introdução à literatura de cordel*, editados em Portugal sobre as tradições poéticas brasileiras.

no Brasil têm uma força gigantesca. [...] A literatura de cordel, como um todo, é muito estudada fora do país” (DIÁRIO DO NORDESTE, 2018, p.1). Em outro momento da matéria, Viana destaca:

A literatura de cordel é uma leitura universal. Começando aqui, pela América Latina, com a literatura popular dos trovadores. O Chile, por exemplo, tem uma literatura muito semelhante ao nosso cordel, principalmente com as xilogravuras. Todas essas literaturas estão em derrocada, menos aqui no Brasil. Aqui ela tem uma vitalidade como nunca teve. (Idem)

A matéria jornalística permite algumas reflexões que recaem sob o esforço lusitano, em realizar um evento internacional, e as declarações enfáticas do poeta cearense, as quais sugerem a voga não apenas da literatura de cordel como também dos estudos para sua compreensão. Ou seja, ao lado de uma literatura fundada em pressupostos teóricos consagrados pela Academia, esta *outra* caminhou ininterruptamente, registrada em papel ordinário a partir de enredos seculares, dando continuidade às vozes que lhe tiveram origem na Europa, conforme atesta o próprio Viana em declaração ao *Diário do Nordeste*.

Convém ainda pontuar a relevância da literatura de cordel para as nações europeias, a ponto de empenharem-se em sua preservação. No Brasil nem sempre a perspectiva foi essa. Aliás, ainda hoje a literatura dita popular, em especial a de caráter oral, luta para encontrar seu espaço em meio a um rol de obras clássicas que cedem à hegemonia da escrita, em detrimento de uma oralidade latente cada vez mais difícil de se ignorar. Motivo que leva a pensar sobre a delicada tarefa de avançar nos estudos acerca da poesia popular. Primeiro porque ecoa as vozes da cultura europeia, sobretudo a ibérica, nem sempre dissonante, mas muitas vezes silenciada. Segundo porque, no terreno popular, tem mantido o protagonismo, e, apesar do aparente descaso, vem se tornando cada vez mais objeto de estudo, principalmente no exterior. Um dos motivos para tamanha relevância da literatura de cordel está em sua origem e na consequente preservação de um fazer artístico próprio, de procedência medieval, conforme destaca Ivan Cavalcanti Proença (1977, p. 23):

Quanto à época de surgimento da literatura de cordel ou literatura popular em verso, não se encontrou até hoje uma definição precisa. Sabe-se apenas que foi assimilada em Portugal antes do século XVII, como originária dos romances tradicionais que aqui chegaram também nos séculos XVI e XVII através dos nossos colonizadores. Inicialmente foram “folhas soltas ou volantes”, como, por exemplo, a história do Imperador Carlos Magno.

O impasse quanto à relevância do cordel enquanto literatura não é novidade. Obras canônicas apontam para seu papel secundário, quase invisível, ao longo dos tempos. Até Ivan C. Proença (1977, p. 27) menciona a desdita: “alguns dicionários registram para o cordel ‘pouco ou nenhum valor literário’. Essa indiferença pelo cordel vem de muito tempo atrás, por parte da cultura oficial das classes dominantes”, o que contrasta com a relevância que o gênero adquire na matéria divulgada pelo *Diário do Nordeste*.

Ocorre que a literatura de cordel provém das bases populares e compõe uma das facetas da cultura diversa e expressiva do povo nordestino, do qual emerge e para o qual se volta, embora não se restrinja a ele. Em outras palavras, não é porque essa literatura surge do povo e a ele se dirige que não possa fazer incursões pelo erudito ou mesmo nele atingir notoriedade. Afinal é preciso atentar para a dinâmica que Le Goff (1976) definiria como “circularidade” entre duas categorias: a popular e a erudita.

A despeito da matéria divulgada no *Diário do Nordeste*, há que se considerar ainda outro ponto: a matriz ibérica do cordel e o conjunto de versões que dela emanam ou com ela se interseccionam. Isso atesta sua ancestralidade e permite refletir sobre o longínquo percurso que narrativas medievais percorrem Europa afora, atravessando os mares, até chegarem aos registros dos poetas populares no Nordeste brasileiro. Nesse sentido Jerusa Pires Ferreira alerta para a reverberação do cavalheiresco no folheto nordestino:

Ao observar a presença de determinados componentes, que se repetem, e se fazem, portanto, invariantes no rol das possibilidades de um texto cavalheiresco. Ficou bem claro que eles se realizam muito fielmente, em espécimes da literatura de cordel, que se continua a produzir, no Nordeste brasileiro. (FERREIRA, 2016, p.29)

Ilustra essa questão o *Romance da Donzela Guerreira*, do poeta contemporâneo Braulio Tavares, cujo enredo gira em torno de uma mulher que se traveste de homem para poder guerrear e assim desperta a paixão de outro, sem que este saiba da verdade. O trecho seguinte apresenta o modo como se revela ao leitor essa situação:

Vestida de duas armas
montando seu alazão,
foi a donzela pra guerra,

como se fosse um varão.
 Ao cabo de sete anos,
 acabou-se a guerra então.
 Chegou à corte de França
 Dom Martinho o capitão.
 O filho do rei o viu,
 ficou louco de paixão,
 foi contar a sua mãe
 penas do seu coração.
 (TAVARES, 2005, p.113)

A história caminha revelando a angústia do filho do rei por outro homem e a da donzela, impedida de revelar sua real identidade, a qual, no texto de Braulio, recebe o nome de “Dom Martinho”, o mesmo de outras tantas versões identificadas pelo próprio poeta em estudo investigativo a respeito do cordel:

Quadro 1 – Versões da História da Donzela que se travestiu de homem para guerrear com localidades em que se originaram, segundo Braulio Tavares.

VERSÃO	LOCALIDADE - ORIGEM
Dom Martinho do avisado	Covilhã – Beira-baixa
Dom Martinho	Beira-baixa
Dom Barão	Foz do couro
Dom Carlos e Dona Leonor	Villa Nova de Gaia
Dom Marcos	Elvas – Alentejo
Dom Martinho	Loulé – Algarve
Dom Marcos	Loulé – Algarve
Dom Martinho	Porto da Cruz, na Ilha da Madeira
Donzela que vai à guerra	Machico, na Ilha da Madeira
Hoje se apregoam guerras	Canico, na Ilha da Madeira
Donzela que vai à guerra	Ilha Terceira, no arquipélago dos Açores
Dom Varão	Ilha de São Jorge, no Arquipélago dos Açores
Donzela Guerreira	Rosais, no arquipélago dos Açores
Dom Marcos	Goa, na Índia

Adaptado de: TAVARES, 2005, p. 111.

Acrescente-se aos registros da tabela, o fato de a Donzela Teodora também dialogar com a Diadorim³ de Guimarães Rosa ou mesmo com a “Estória de João-Joana”⁴, de Carlos Drummond de Andrade, que por sua vez encontra inspiração na matéria de Aderaldo Luciano, “História do vaqueiro que virou mulher”⁵, formando

³ Personagem da obra de *Grande Sertão: Veredas* (1979).

⁴ Texto publicado em *Versiprosa* (1976).

⁵ Matéria divulgada sobre evento ocorrido em agosto de 1966 no município de Lajes, em Alagoas.

uma cadeia ininterrupta de (entre)textos que dialogam à medida que o leitor os (re)descobre.

Curioso notar no Quadro 1 que, com exceção da versão de Goa (Índia), as demais provêm de Portugal e arredores, como a Ilha da Madeira, fato que atesta a procedência ibérica da literatura de cordel. Para além de uma feliz coincidência, a relação entre essas histórias não se limita apenas ao enredo, mas também a uma série de elementos registrados no próprio texto, como indica Tavares (2005): na voz narrativa; nos versos setissilábicos; na história dentro da história; nas elipses; nas frases feitas e na alternância do verso branco e do rimado. Registre-se ainda o tom jocoso que algumas histórias adquirem ao serem adaptadas ao universo popular. É o caso da versão do próprio Bráulio Tavares, que narra a destreza de Dom Martinho ao se furtar dos testes (promovidos pelo filho a pedido da mãe) para tirar a prova real de sua sexualidade:

- Ai, minha mãe de minha'alma,
morro do meu coração...
Os olhos do Dom Martinho
são de mulher, de homem não.
- Se tu o queres saber,
convida-o a jantar,
porque em cadeiras baixas
mulher gosta de se sentar.

Dom Martinho estava atento,
não se deixou suspeitar;
passou as cadeiras baixas,
nas altas foi se sentar.
(TAVARES, 2005, p. 114)

Esse encadeamento de vozes indica que a cultura popular tem raízes mais extensas do que se possa supor e tem se firmado nos últimos séculos. Motivo pelo qual poetas populares contemporâneos, como Bráulio Bessa⁶, encontram espaço no campo das artes e ganham notoriedade em espaços culturais mais amplos e diversificados. O mesmo encadeamento leva a pensar também se a circularidade de ambos os polos, erudito e popular, (se assim podem ser denominados) tem sido o mecanismo propulsor da arte desde os tempos mais remotos.

⁶ Poeta popular nascido no Ceará, fortemente influenciado por Patativa do Assaré, tem se dedicado à divulgação do cordel Brasil afora, encontrando na mídia um forte aliado para esse intento, por meio de sua *home page* (<<https://www.brauliobessa.com>>), redes sociais e vídeos disponibilizados na *web*. De acordo com seu site, "Bráulio é considerado um dos maiores ativistas da cultura nordestina no mundo".

A coexistência dessas duas frentes, “literatura popular” e “literatura erudita”, já havia sido abordada pelo filósofo alemão Herder (1778) ao publicar uma coletânea de canções compostas por camponeses rústicos, ressaltando nelas a manutenção da força expressiva da poética grega, esta definida como um “conjunto das manifestações independentes” e aquela o seu contrário. O filósofo influenciou as bases do pensamento romântico no século XIX, que contemplaria, a reboque, os irmãos Grimm, linguistas, poetas e escritores, cujos estudos voltavam-se à “busca das possíveis invariantes linguísticas, nas antigas narrativas, lendas e sagas que permaneceriam vivas, transmitidas de geração a geração, pela tradição oral” (COELHO, 2003, p. 23).

A partir disso os Grimm trouxeram inovações significativas no campo dos estudos da cultura popular, dentre elas a noção de autoria coletiva, conforme ressaltava Plínio Freire Gomes (1992, p. 67): “Ao comentarem o problema da composição das lendas e contos infantis transmitidos em comunidades aldeãs, os Grimm introduziram a ideia extremamente inovadora da autoria coletiva: ‘o povo cria’, afirmavam eles”. Vale lembrar, contudo, que os irmãos alemães tiveram um precursor: Perrault, com a publicação de *Contos da mãe Gansa*, em 1697, recolhidos da vivência popular. E este, por sua vez, teve ainda outra fonte sobre a qual se discutirá mais adiante.

Um avanço maior nesse campo seria alcançado pelo teórico russo Mikhail Bakhtin, ao identificar na obra de Rabelais a presença de rituais carnavalescos da sociedade francesa e o dialogismo no romance polifônico de Dostoiévski. Ademais, como destaca Gomes (1992), estes e outros teóricos fixam-se em identificar o que diferencia o erudito do popular, quando a modernidade exige uma perspectiva que contemple a observação do quanto esses modos estão interligados, fato para o qual Peter Burke (1989, p.181 – grifo nosso) alerta: “[...] a fronteira entre as várias culturas do povo e as culturas das elites (e estas eram tão variadas quanto aquelas) é vaga e por isso a atenção dos estudiosos do assunto deveria concentrar-se na **interação** e não na **divisão** entre elas”.

Tendo como ponto de partida a interação, o também historiador Jacques Le Goff enfatiza a existência dos “intermediadores”, cuja função é exatamente a de divulgar as mentalidades que se pretendem difundir em determinada época:

[...] embora emprestadas a tradições muito antigas, essas mentalidades não se explicam nem pelas trevas da noite dos tempos, nem pelos mistérios do psiquismo coletivo. Encontram-se sua gênese e sua difusão a partir de centros de elaboração de meios criadores e vulgarizadores, de grupos e de profissões intermediárias. (LE GOFF, 1976, p.77)

Nesse sentido Burke (1989) observa que a “literatura de folhetim” divulgada em espaços públicos, da qual proveio o cordel, deu conta de divulgar (e talvez continue divulgando) ideais aristocráticos durante o período moderno, como os de eficácia, coragem e lealdade, os quais foram plenamente acolhidos pelo povo. Assim, “Sob as vestes do cavaleiro, o nobre converteu-se num grande herói popular” (BURKE, 1989, p.181-183). Está-se diante, portanto, da ideia de circularidade entre o erudito e o popular, como anotou Bakhtin, de tal modo imbricados que fica difícil distingui-los, mesmo porque, sob a perspectiva da interação, nem seria necessário fazê-lo.

Ainda a despeito dos *intermediários*, podem-se tomar gestos e demais habilidades dos cordelistas como legítimos representantes de um passado medieval recuperado em um contexto moderno, formando assim um híbrido. O efeito poderia ser associado à música polifônica, cuja composição se dá pela sobreposição de várias melodias ou vozes, simultaneamente, seguindo as regras do contraponto, este associado ao ritmo cadenciado dos versos da poesia popular nordestina. A essas vozes Paul Zumthor denomina de “índices de oralidade”, que dizem respeito a “tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua *publicação*” (1993, p.35 - grifo do autor). Ao destacar o termo “publicação”, Zumthor (1993) refere-se não somente à impressão do texto em si, mas também ao ato de divulgá-lo ao público *in praesentia*. A título de ilustração, menciona a recorrência dos verbos “dizer” e “ouvir”, na forma imperativa (“eu quero dizer”, “eu digo”, “eu direi”, e tantas outras) presentes em grande parte das canções de gesta, das *Minnesang*⁷ e dos *Fabliaux*⁸. Essa característica se mantém, salvaguardadas as devidas adequações, no folheto nordestino, como se pode observar na última estrofe do *Romance do príncipe que veio ao mundo sem ter nascido*, de João Martins de Ataíde:

A glória é para o herói
Tenho dito a muita gente
 Ai daquele que roubá-la
 Infeliz, louco, indecente

⁷ De acordo com J. Carlos Teixeira, provém do termo médio-alto-alemão *Minne* > *Liebe* > amor e *Sang* > canção. Trata-se de canções entoadas na corte portuguesa pelos *Minnesänger*.

⁸ Para Omer Jodogne, tratam-se de contos em verso em que “são narradas uma ou diversas aventuras jocosas ou exemplares” (1985, p.28).

De toda forma ele perde
 E é do herói somente⁹.
 (ATAÍDE, 1960, p.33 - grifo nosso)

A expressão em destaque aponta para um dos índices de oralidade aos quais Zumthor se refere. Além disso notam-se também as letras iniciais de cada verso em destaque, formando o nome de Ataíde em acróstico, recurso utilizado pelos cordelistas para atestar sua autoria. Ocorre que, em tom de confirmação da veracidade dos fatos narrados, “tenho dito” aparece ao final, logo após uma estrofe que evidencia o tom moralizante da narrativa, endereçado propriamente ao “leitor”, que eventualmente pode ser também o ouvinte da história:

Dou um conselho de amigo,
ao leitor que é fanfarrão
 ninguém faça nesse mundo
 figura de papelão
 matar um grilo e dizer
 que espedaçou um leão.
 (ATAÍDE, 1960, p.33 - grifo nosso)

O registro mostra o esforço em se incluir o leitor/ouvinte de modo a estimular a leitura/audição da história e garantir, possivelmente, a venda do folheto que se anuncia. A oralidade, portanto, deixa escapar as artimanhas do vendedor ambulante, nem sempre o autor dos versos, que emprega estratégias persuasivas com a finalidade de vender suas rimas. Além disso, faz pensar sobre o aspecto social da moral dos romances de cordel podem oferecer ao leitor, como aponta Hans Robert Jauss (1994, p. 57): “[...] novas soluções para a casuística moral de sua práxis de vida – soluções estas que, posteriormente, puderam ser sancionadas pela sociedade graças ao voto da totalidade dos leitores”.

Afinal, qual seria o lugar dessa literatura que se firma em território brasileiro sob os auspícios de outra tão distante, protagonizada por histórias de heróis e moralidades? Parece que a incontestada oralidade do cordel indica não apenas sua ancestralidade como também um movimento cíclico, situado entre um novo *modus faciendi*, mais original, que se consolida na modernidade, e a retomada de um passado remoto, quando a história ainda era estampada em papel avulso.

⁹ Folheto disponível no acervo digital da Fundação Casa Rui Barbosa (FCRB).

2.1 As vozes no cordel

O *Romance do pavão misterioso* (1923) é uma narrativa que se poderia considerar clássica no âmbito da literatura de cordel. Reeditada e adaptada várias vezes, na versão mais conhecida de José Camelo de Melo Rezende, relata o amor entre o simplório e corajoso João Batista e a princesa Creuza. Como o rei não aceitasse o relacionamento, prende a filha no alto da torre de um sobrado na Grécia. Para salvá-la, o rapaz recebe ajuda de um engenheiro, Edmundo, que constrói um pavão mecânico. Com esse artefato – espécie de auxiliar mágico –, João voa da Turquia até a Grécia para resgatar a donzela enclausurada.

Como é dado ao cordel, o enredo dessa narrativa contém várias complicações e personagens que surgem ao longo da trama, porém uma breve síntese basta para uma reflexão inicial acerca do maravilhoso, aquele ao qual Jaqueline Held (1980, p. 22) considera agastado e que nos remete, ainda hoje, “à panóplia esclerosada de fadas, de príncipes, de varinhas mágicas e de desejos logo satisfeitos”. Ao considerar a diversidade cultural nordestina propícia para o surgimento dessas narrativas, Francisco C. A. Marques (2016, p.400 – grifo nosso) sugere:

Em um Nordeste ainda fortemente marcado pela ideologia eclesiástica e feudal, herdada, sobretudo, dos colonizadores europeus; fustigado pelas adversidades climáticas, pela violência e pelo descaso das autoridades governamentais, é natural que prospere um tipo de literatura que traduza os anseios e as necessidades mais prementes do seu povo. **É nesse ambiente adverso que nasce a literatura de cordel: satírica, irrequieta, inconformada, fantasiosa, fantástica.** O desejo de empreender voos mais altos inspirou o poeta José Camelo de Melo Rezende a escrever o “Romance do Pavão Misterioso”.

Salvaguardadas as devidas proporções, Camelo redige pelo mesmo motivo que os irmãos Grimm registraram seus contos, que por sua vez é o mesmo dos visitantes do evento no SESC (2014): a necessidade da fantasia. Nota-se uma tendência à necessidade de o autor proporcionar a si mesmo e a seus ouvintes/leitores certo atendimento às expectativas, algo muito próximo à catarse, proposta por Aristóteles (2008), ou mesmo ao atendimento do horizonte de expectativas, sugerido por Jauss (1994).

Ademais, como observado no capítulo anterior, Zumthor (1997) destaca que memória e esquecimento andam juntos, de forma que é preciso pensar no motivo que leva Camelo a ambientar sua história no maravilhoso, em pleno século XIX.

Acontece que esse mesmo poeta não compõe os versos a partir de uma única perspectiva, mas da soma de várias outras. Ele é, portanto, além de autor, o porta-voz de todo um legado de anseios, valores e crenças que se assomam.

No período embrionário, a literatura de cordel foi concebida no Nordeste brasileiro como uma fonte de informação fidedigna, mais confiável, inclusive, do que os próprios meios de comunicação da época. É o que observa Rodolfo Cavalcanti, em entrevista a Orígenes Lessa: “O sertanejo sabe pelo rádio ou por ouvir dizer os acontecimentos. Mas só acredita quando sai no folheto... Se o folheto confirma, aconteceu...” (LESSA, 1973, p. 56).

Contudo, é preciso compreender antes e com mais acuidade as vozes que se embrenham nesse processo sinuoso de interação de textos, orais e escritos, ao longo dos séculos. A começar pela dos poetas populares, em seguida a dos folhetos, a dos leitores/ouvintes, dos editores, das imagens e de todos os elementos que se façam necessários ler/ouvir. Enfim, ao promoverem o recolhimento de narrativas orais, registrando-as por escrito em uma extensa compilação, tanto Perrault quanto os irmãos Grimm e Andersen fazem *circular* os dois polos, erudito e popular, da mesma forma que poetas nordestinos adaptam os contos de fadas às suas sextilhas.

2.2 Das folhas volantes europeias aos folhetos nordestinos

Dentre as definições de cordel, algumas dizem respeito à gênese nordestina, outras, à procedência ibérica e ao caráter popular. Mas há sutilezas nesse entremeio que precisam ser consideradas, sem a pretensão, contudo, de gerar outra definição dentre as já existentes. A origem da literatura de cordel é datada, com relativa imprecisão, entre o final do século XIX e o início do XX, quando surgem os “poetas pioneiros”, classificados pela Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) como pertencentes à “primeira geração”, que compreende o período de 1900 a 1930. Integram o grupo: Antônio Ferreira da Cruz, Francisco das Chagas Batista, João Melquíades Ferreira, Severino Milanês da Silva, Silvino Piruá de Lima, José Camelo de Melo Resende e Leandro Gomes de Barros, ao qual Paul Zumthor (1980) atribui o pioneirismo da impressão de folhetos. O agrupamento dos poetas populares, segundo a professora Ivone Maya, da FCRB, obedece aos seguintes critérios:

Aos poetas da primeira geração, além da **constituição do público e do estabelecimento das formas de produção e distribuição** da literatura de cordel, coube também o papel de **definir as regras do gênero criando os estilos e temas que a distinguiriam da literatura tradicional oral**, da qual, por sua vez, a poesia popular impressa teria tomado de empréstimo vários elementos, dentre os quais a **sua própria forma de transmissão** cuja base oral se traduz principalmente, na estrutura metrificada e rimada que lhe é característica (MAYA, 2019, p.1 – grifos nossos).

Na sequência, a FCRB apresenta a “segunda geração”, a partir de 1930, composta por um número maior de poetas: João Martins de Ataíde, José Pacheco, Manoel Pereira Sobrinho, João Ferreira de Lima, Minelvino Francisco Silva, José Soares, José Costa Leite, José João dos Santos (Azulão), Raimundo Santa Helena, Rodolfo Coelho Cavalcante, Manoel D’Almeida Filho, Francisco Sales Arêda e Gonçalo Ferreira da Silva. A despeito dessa geração, a pesquisadora destaca que “é formada por poetas que cresceram ouvindo as histórias narradas nos folhetos e decidiram reescrevê-las, inserindo-as nos seus próprios contextos”, nesse sentido “antigos personagens reaparecem em novas histórias” (MAYA, 2019. p.1).

Ainda que a Fundação separe os cordelistas em dois grupos, é importante frisar que a produção de ambos se intersecciona, formando um ciclo de releituras a serem consideradas. Especialmente quando o assunto são narrativas maravilhosas clássicas como Cinderela, Bela Adormecida, Branca de Neve e outras, as quais, de alguma forma, atravessam o oceano e instalam-se em território nordestino com vistas a encantar o público que delas se nutre. Mas afinal, que literatura é essa que surgiu nas ruas e praças públicas, ora pendurada em barbantes ora vendida em bancas de jornal Nordeste afora?

Para Braulio Tavares (2005, p. 123 – grifos nossos), “A literatura de cordel é parte do Romanceiro que **adquiriu perfil próprio, embora** o chamado ‘folheto de cordel’ **não tenha sido inventado no Nordeste**”. Já para Zumthor (1980), o costume de pendurar os cordéis tem origem com os mascates, antigos mercadores ambulantes, que tinham por hábito pendurar os folhetos em barbantes, na Península Ibérica, desde o século XVI. Prática esta que teria desaparecido completamente no final do século XX, de acordo com Edilene Matos (2007).

Se, porém, considerarmos que Zumthor (1993) acredita na existência de uma literatura oral na Idade Média, entre os séculos X, XI e XII, e que o cordel provém dela, é possível imaginar que a origem dessa literatura seja ainda mais antiga. Fato confirmado por Marco Haurélio (2010, p. 16) em uma de suas incursões reflexivas

sobre o assunto: “O cordelista, como hoje é conhecido o poeta de bancada, é parente do menestrel errante da Idade Média”. O professor e pesquisador Francisco Claudio Alves Marques também menciona a ancestralidade do folheto nordestino, ao colocar que, “É provável que sua gestação remonte ao período colonial e que, além da contribuição das culturas orais, tenha recebido influências diretas e indiretas da literatura escrita – lida e ouvida – que circulava pelas cidades e sertões durante o século XVII” (MARQUES, 2014, p.34).

Ainda sobre a origem da literatura de cordel, Ivan C. Proença (1977) destaca que a chegada desse gênero ao Brasil deu-se pelas “folhas soltas ou volantes”, mais precisamente com as histórias que envolviam os feitos do Imperador Carlos Magno. O autor cogita também a possibilidade de os folhetos terem ligação com os *bandos*, que nada mais eram do que

[...] pregões ou proclamações públicas, que a cavalo percorriam as ruas do Brasil antigo, com tambores e cornetas, até parar em uma esquina, onde o toque padrão, de corneta, se encarregava de atrair e reunir o público. Então lia-se o *bando*, em pergaminho, versos que anunciavam um programa geral de festas populares (do Divino, por exemplo), tão populares, que tais programas continham invariavelmente em sua abertura críticas ferinas aos figurões e autoridades. Essa banda era “folha volante”, folheto (o *pliego suelto*), folha toda dobrada. (PROENÇA, 1977, p. 27)

Proença (1977) alega que as “folhas volantes” eram dobradas e vendidas em pregões, tal como ainda hoje se faz com os folhetos de cordel. Para além disso, os folhetos são considerados precursores do jornal impresso¹⁰ por estudiosos como Manuel Diégues Júnior (1975). Ao referir-se a eles também como textos pré-jornalísticos, Jorge Pedro Souza (2008), com base nos pressupostos de Tengarrinha¹¹, destaca que:

Como o seu próprio nome indica, as folhas volantes, habitualmente, eram constituídas por uma única folha de pequena dimensão (cerca de 15 x 20 cm) e apenas inseriam uma única “notícia”, “com grandes minudências, mas nem sempre com muita verdade” (Tengarrinha, 1989: 29). Em alguns casos, eram juntas duas ou três folhas, agrafadas umas às outras. Habitualmente,

¹⁰ As folhas volantes podiam ter caráter *ocasional* ou *avulso*, conforme exigisse a situação, podendo ser redigidas em prosa ou em verso. Críticos do jornalismo apontam seu surgimento em Veneza, por volta do século XVI: “Eram constituídas por uma única folha de pequena dimensão, e apenas inseriam “notícias sérias”, “notícias sociais” e “sensacionalistas” com grandes minudências, mas nem sempre com muita verdade, vendidas em feiras e lugares concorridos.” (Disponível em: <<http://jornalismounivap.blogspot.com.br/2011/09/2-fenomenos-pre-jornalisticos-no.html>>. Acesso em: 30 abr. 2018).

¹¹ A obra à qual Souza se refere é *História da Imprensa Periódica Portuguesa*, publicada pela primeira vez em 1965 e reeditada em 1989.

apenas continham uma “notícia”, mas outras ofereciam mais do que um texto ao leitor. Neste último caso, uma folha ocasional podia juntar “notícias sérias” às “notícias populares” e “sensacionalistas”, ou ainda a “notícias” que, pelo seu conteúdo, tinham manifesto interesse público, apesar de se referirem a calamidades. Normalmente, não ultrapassavam oito folhas. (1989, p. 29, *Apud* SOUZA, 2008, p. 58)

Da mesma forma, Silvano Peloso (1996) reconhece nos folhetos de cordel a continuidade da “tradição dos *pliegos sueltos* espanhóis e das folhas volantes portuguesas, que começaram a percorrer a Península Ibérica a partir do fim do século XV, alcançando depois a sua época de máxima difusão nos dois séculos seguintes” (PELOSO, 1996, p.28). O autor chama a atenção ainda para o fato de que, mesmo com o advento da imprensa, o custo do livro era muito caro, por isso foram criados exemplares que facilitassem o acesso às camadas populares, por meio do custo baixo e da brevidade de páginas, e que, ao mesmo tempo, reunissem composições para serem cantadas ou lidas. É dessa mesma necessidade que parte o folheto de cordel em seus primórdios, impresso muitas vezes de forma artesanal pelo próprio poeta. O papel e preço módicos visam facilitar seu acesso pelo leitor/ouvinte, em grande parte analfabeto, no início do século XX. Por esse motivo, “O lugar privilegiado desses textos era a praça, verdadeiro fulcro da cultura popular neste período” (idem).

Edilene Matos também alerta para a sobrevivência dos folhetos e da prática de sua venda no Nordeste brasileiro, ainda hoje “gritados nas vozes anasaladas dos cantadores [...], dos cantores de folhetos, que costumam usar a expressão: ‘eu vou cantar folheto’” (MATOS, 2007, p. 152). A ação de “cantar folhetos” lembra os pregões do vendedor ambulante, o que permite considerar a natureza comercial do cordel, vendido nos espaços públicos em meio a outros produtos alimentícios, de higiene e assim por diante. Pode-se, inclusive, considerar a permanência dos folhetos ao longo dos séculos como parte do comércio ambulante no Nordeste. Paul Zumthor reforça essa sobrevivência na região, devido à larga tiragem:

Imprimem-se cerca de mil folhetos por ano, em tiragens por vezes enormes (fala-se em mais de 200.000 exemplares!) em pequenas oficinas especializadas, situadas nos Estados do Nordeste, Ceará, Paraíba, Pernambuco, Bahia e, há vários anos, no Rio, em São Paulo e algumas outras grandes cidades. Os proprietários de algumas dessas tipografias compõem uma parte dos textos que publicam; e os folhetos mais apreciados pelo público são frequentemente reeditados, em sua versão original ou variantes diversas. (ZUMTHOR, 1980, p.230)

O índice expressivo de tiragem dos folhetos, seja em espaços públicos físicos ou virtuais (contemporaneamente falando) sugere a formação de um público leitor/ouvinte interessado na compra desse produto e na recuperação e transmissão, em certa medida, das culturas europeias que lhes deram origem. Nessa linha Jerusa P. Ferreira ressalta que “O incrível continua a ser a presença no Brasil, no Nordeste brasileiro e na literatura de folhetos, onde a estória se mantém, intensificados os **códigos centrais.**” (FERREIRA, 2014, p. 30 – grifo nosso). A esses “códigos centrais” ela relaciona as matrizes impressas e orais dos contos russos a que se propõe investigar, retomados nos folhetos de cordel, elaborados e divulgados inicialmente nessa região. Para tanto, identifica-as em folhetos como *Princesa Maricruz e o cavaleiro do ar* (1960), de Severino Borges da Silva, a partir da representação do pássaro de fogo. Assim Ferreira (2014) promove a recuperação de adaptações acerca desse símbolo, buscando compreender seus desdobramentos ao longo dos séculos. Nesse sentido, sustenta que,

Nos vários **percursos do oral ao escrito** e vice-versa, as sequências se reduzem, comprimem e complementam. Fazem-se valer certas dominantes de expressão e de sentido. No caso das versões populares, do conto e de sua recepção, podemos pensar na presença algo como um **megatexto** que vai oferecendo muitos caminhos seguidos por essa comunicação narrativa. (FERREIRA, 2014, p. 29 – grifos nossos)

No caso das releituras dos contos de fadas no âmbito da literatura de cordel, é possível supor que o “megatexto” seja o conduto responsável pela revitalização de arquétipos do conto maravilhoso europeu (o correspondente no Brasil aos “contos de fadas”¹²) nessa literatura. Isso, porém, se efetiva sob a égide da adaptação a um novo contexto de produção, calcado na perspectiva do homem nordestino, do poeta popular, de traços e vidas rústicos, que, na aridez de seu *habitat*, encontra nas histórias de príncipes e princesas alento à compreensão de sua real existência. Sem deixar de lado, contudo, os ideais aristocráticos, reafirmados por essa literatura, conforme observa Burke (1989). Complementa a questão Hans Robert Jauss (1994, p7-8), ao afirmar que “a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam somente das condições históricas ou biográficas de seu nascimento ou posicionamento no contexto”, e sim “dos critérios da recepção – *Wirkungsgeschichte*

¹² Mais adiante será explicitada a distinção adotada entre os conceitos “conto maravilhoso” e “contos de fadas”.

–, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posterioridade, critérios estes de mais difícil apreensão”.

Em meio à extensa gama de folhetos que povoam o cordel, estreita-se o enfoque àqueles cuja estrutura se assemelha à do conto maravilhoso europeu, na perspectiva de Wladimir Propp, em duas obras clássicas *As raízes históricas do conto maravilhoso* (2002) e *Morfologia do Conto Maravilhoso* (2006), que norteiam as reflexões acerca da constituição estética do *corpus* em questão, a ser apresentado no próximo capítulo. Antes, porém, é preciso esclarecer que a expressão “conto maravilhoso” será empregada como equivalente a “conto de fadas”, devido ao fato de esta, conforme se verá adiante, proceder daquela e ser adotada em larga escala em países do Ocidente, dentre eles o Brasil.

2.2.1 Em meio à (des)ordem

A revisitação dos contos de fadas europeus, promovida pelo cordel, pode soar como retrocesso, contudo atesta o diálogo ininterrupto entre o “velho” e o “novo” que alimenta a produção artística como um todo. Trata-se, antes, de uma espécie de necessidade de ajustar determinados “modelos” às condições atuais de vida, aos quais se denominarão aqui como **arquétipos**, ou seja, o conjunto de “imagens primordiais” (JUNG, 2000) que se preservam, ao longo dos tempos, acerca de uma mesma experiência gerada e repetida coletivamente.

Sob essa perspectiva, a concepção de *arquétipo* adotada corresponde à elaborada por E. M. Meletinski (2002, p. 20), ao destacar que as narrativas são “transformações originais de alguns elementos iniciais”, aos quais ele denomina de “arquétipos temáticos”. Grosso modo, Meletinski (2002) defende a ideia de que o homem sempre sentiu a necessidade de criar histórias para atribuir sentido ao mundo. Isso se comprova, segundo ele, ao se analisar as estruturas mentais da humanidade no texto literário, as quais podem ser detectadas nas unidades primeiras das narrativas mais remotas. Enfim, trata-se de um trajeto sinuoso a ser percorrido, ao qual o próprio teórico oferece valiosa pista: “o caminho da vida humana se reflete nos mitos e nos contos maravilhosos” (MELETINSKI, 2002, p. 23) e por extensão, nos versos dos poetas populares.

Para explicar o fenômeno velho/novo na modernidade, Nelly Novaes Coelho arrisca uma explicação: “Não há dúvida de que estamos vivendo em um **limiar**

histórico: entre uma ordem de valores herdada da tradição progressista (e hoje em pleno processo de superação/transformação) e uma desordem em cujo bojo uma nova 'ordem' está em gestação" (COELHO, 2003, p11 – grifo nosso). Para a autora, modernamente vivencia-se o limite entre a ordem da tradição e sua desconstrução, ideia defendida por diversos teóricos da modernidade, dentre eles Octavio Paz, em *Filhos do Barro* (2013) e Löwy e Sayre, em *Revolta e melancolia* (2015), nos estudos acerca dos desdobramentos do Romantismo após o século XIX.

A despeito do início da era moderna, Antonio Candido (2006) alerta para a formação do que considera a "primeira ruptura" no campo das produções literárias, marcada pela reconfiguração da tradição greco-latina que se mantivera até então como referência basilar. Sem querer desconsiderar o pressuposto teórico elaborado pelo autor, seria importante complementá-lo destacando o fato de que, paralelamente a um conjunto de textos clássicos oficializados como constitutivos da cultura ocidental, mantém-se uma produção popular, de gênese oral, cuja existência não pode ser ignorada, conforme alerta Paul Zumthor (1993) em pesquisa sobre a produção literária na era medieval.

Ademais não é preciso ter conhecimento científico de grande apuro para se identificar na era moderna uma retomada frequente e efusiva de textos clássicos de toda a sorte, em especial dos que se convencionou denominar de "contos de fadas". Apenas a título de ilustração, a indústria cinematográfica tem lançado exemplares dessa natureza que datam do início do século XX, a exemplo da adaptação de clássicos como *Alice no país das maravilhas* (*Alice in wonderland*), em 1903, ou mais adiante, em 1946, a versão francesa de *A bela e a fera* (*La Belle et la Bête*), ou ainda a versão hollywoodiana de *A bela Adormecida*, Inaçada em 2017 sob o título de *Malévola*, e os exemplos se ampliam consideravelmente.

O retorno aos clássicos maravilhosos não é, por óbvio, exclusividade dos cinemas, contudo atinge, através dessa arte, maior alcance de público em uma fração menor de tempo, mas é apenas uma das artes que promovem essa dinâmica. A pintura e a fotografia também se empenham nesse sentido há séculos. No mesmo ano de lançamento do filme *Malévola*, por exemplo, o fotógrafo francês Thomas Czarnecki retratou o final trágico das heroínas dos contos de fadas, a partir de fotos

com modelos reais paramentadas com as tradicionais roupas, plasmadas pela indústria cinematográfica, de Branca de Neve, Cinderela e cia¹³.

O fenômeno da releitura do conto de fadas não é recente, contudo, por algum motivo e de alguma forma, revisitá-los na modernidade parece ter se tornado uma prática frequente, que, longe de agastá-los, imprime uma espécie de revitalização. Porém, antes que se refaça o percurso da matriz arquetípica desses textos, é preciso distinguir conceitualmente as expressões “contos de fadas” e “conto maravilhoso”, bem como situar essa literatura tão peculiar, a que se define “cordel”.

2.2.1 O universo maravilhoso dos contos de fadas

Em 2012 a primeira publicação dos contos de fadas na versão dos irmãos Grimm completava 200 anos. Nesse mesmo ano, uma descoberta significativa no campo dos contos pertencentes ao gênero é noticiada pela imprensa brasileira: quinhentos textos inéditos haviam sido encontrados em Regensburg, na Alemanha, coletados pelo historiador Franz Xaver von Schönwerth (1810-1886). Trata-se de uma compilação em três volumes, publicados em 1857, 1858 e 1859, sob o título de *Aus der Oberpfaltz – Sitten und Sagen* (Do Alto Palatinado¹⁴). O jornal *O Globo* esclarece que o método utilizado por van Schönwert partiu de entrevistas feitas, por décadas, com camponeses, trabalhadores e criados sobre hábitos, tradições e costumes locais¹⁵. No mesmo ano, o samba-enredo da Escola de Samba Salgueiro, sob composição coletiva de Diego Tavares, Dilson Marimba, Domingos Ps, Marcelo Motta, Ribeirinho e Tico Do Gato, trazia para a Sapucaí o cordel como tema, registrando no refrão a irreverência própria do evento: “eu sou cordel branco e encarnado/’danado’ pra versar na academia”.

Um breve retorno às origens desses eventos, ocorridos séculos antes e divulgados pela mídia na atualidade, permite ainda detectar outros aspectos de fulcral relevância para esta pesquisa. No século XIX, do outro lado do oceano, enquanto van Schönwert empenhava-se na elaboração de sua obra e os irmãos

¹³ Imagens disponíveis em: <http://noticias.uol.com.br/ultnot/album/bbc/120217_contos_de_fadas_album.htm>. Acesso em: 12 mar. 2018.

¹⁴ Região de Bayern, na Alemanha, de aproximadamente 140 Km, que faz fronteira com a República Checa e tem Regensburg como capital.

¹⁵ Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/quinhentos-contos-de-fadas-sao-descobertos-na-alemanha-4220843>>. Acesso em: 3 dez. 2017.

Grimm compilavam¹⁶ suas *Märchen*¹⁷, entravam em cena, no Nordeste brasileiro, cordelistas como Leandro Gomes de Barros (1823-1918), João Martins de Ataíde (1880-1949), Severino Milanês da Silva (1906-1967), dentre tantos outros.

Ainda que os poetas populares não tenham tido contato direto com os escritos de Schönwert, é curioso notar que houve similar preocupação com a coleta de material da tradição oral e escrita para compor compilações dos contos de fadas. Isso implica pensar que, antes mesmo de seu registro, tais narrativas já faziam parte das contações de histórias e por isso a oralidade é um ponto que aproxima esses textos da literatura de cordel.

Outro ponto a se considerar é o fato de que há algum tempo a expressão “conto de fadas” é atribuída às narrativas que trazem no título heróis conhecidos em todo o Ocidente (Branca de Neve, Bela Adormecida, Cinderela, João e o pé de feijão, Pequeno Polegar etc.). Quando as protagonistas não fazem parte da realeza, são crianças, como João e Maria (*Hänsel und Grätel*, para os irmãos Grimm) que superam desafios e ao final conquistam, de uma forma ou de outra, o almejado *happy end* (final feliz). No campo da oralidade, essas histórias contemplam um grupo de textos marcados pelo clássico início “Era uma vez” e sua finalização catártica “e viveram felizes para sempre”, como a indicar o fechamento de um ciclo. A professora e pesquisadora Karin Volobuef esclarece a questão, ao pontuar que:

O que comumente se denomina de **conto de fadas** ou conto da carochinha são histórias que constituem um legado da tradição oral popular: **narrativas transmitidas de geração a geração durante um longo tempo antes de serem, afinal, coletadas e recolhidas em livros**. Com isto, os autores desses contos de fadas populares (ou *Volksmärchen*), bem como a época de sua criação, tornaram-se incógnitas irre recuperáveis. E a prolongada difusão oral no seio do povo mais simples fez destas obras um fruto e um bem da coletividade. (VOLOBUEF, 1993, p.100 – grifo nosso)

Nelly N. Coelho arrisca uma distinção entre *conto maravilhoso* e *conto de fadas*, indicando que ambos pertencem ao universo do maravilhoso, mas diferenciam-se quanto à “problemática que lhes serve de fundamento” (COELHO, 2003, p.79). Dessa forma define o *conto maravilhoso* como texto de raízes orientais

¹⁶ O jornal *O Globo* destaca ainda o fato de que os irmãos Grimm não só conheciam o trabalho de Schönwert como consideravam-no o único que poderia substituir-lhes o ofício: “Não há nenhum outro lugar na Alemanha inteira onde alguém esteja coletando (folclore) tão precisamente, profundamente e com um ouvido tão sensível”. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/quinhentos-contos-de-fadas-sao-descobertos-na-alemanha-4220843>>. Acesso em: 3 dez. 2017.

¹⁷ Termo em alemão equivalente à expressão “contos de fadas”, empregada no Brasil.

que giram “em torno de uma **problemática material/social/sensorial** – a busca de riquezas; a conquista de poder; a satisfação do corpo – ligada basicamente à condição socioeconômica do indivíduo em seu meio”. (COELHO, 2003, p.79 – grifo da autora). Para exemplificar esse gênero, Coelho (2003) cita *Aladim e a Lâmpada Mágica*, história ambientada no Oriente cuja trama envolve a pobreza de Aladim e sua mãe e a possibilidade de ascensão social por meio do gênio da lâmpada mágica, que se torna o objeto de cobiça de outras personagens da história, envolvendo a “busca de riquezas” e a “conquista de poder”.

Quanto ao *conto de fadas*, que encontra seu correspondente no francês *conte de fées*, a autora define-o como de

[...] raízes celtas, gira em torno de uma **problemática espiritual/ética/existencial**, ligada à realização interior do indivíduo, basicamente por intermédio do Amor, daí que suas aventuras tenham como motivo central o encontro/ a união do Cavaleiro com a Amada (princesa ou plebeia), após vencer grandes obstáculos, levantados pela maldade de alguém. (COELHO, 2003, p.79 – grifo da autora)

Tzvetan Todorov (1975) auxilia nessa questão ao identificar o conto de fadas enquanto texto pertencente ao gênero maravilhoso, marcado pela aceitação do sobrenatural como algo plausível, possível de existir. Sob esse aspecto, esta pesquisa contempla contos de ambas as naturezas, maravilhosos e de fadas, pois, o levantamento acerca da presença de príncipes e princesas nos romances de cordel (apresentado no segundo capítulo), aponta para a retomada desses arquétipos na poesia popular, ora ambientados no universo medieval ora no encantado mundo das fadas ora ainda num misto de ambos.

Acerca desse assunto, cabe levar em conta ainda os estudos de Wladimir Propp (2006) no que diz respeito às invariantes do conto maravilhoso, as quais denomina como “funções”. Tratam-se de ações de personagens que se repetem em todos os contos que ele analisa (mais de cem). A perspectiva de Propp vai de encontro aos esforços questionáveis de teóricos em dividir os textos que pertencem ao universo maravilhoso em categorias, constituindo-se assim, em “método e material”¹⁸.

Diante disso, Propp alerta que “O estudo da estrutura de todos os aspectos do conto maravilhoso é a condição prévia absolutamente indispensável para seu

¹⁸ A expressão refere-se ao título do capítulo inicial de *Morfologia do conto maravilhoso* (2006).

estudo histórico” (2006, p.14). Desse modo sugere o estudo do conto maravilhoso com base na estrutura desse gênero, a partir de quatro teses: 1) as funções das personagens são constantes; 2) a sequência delas é idêntica; 3) seu número é limitado; 4) ele é monotípico. Em decorrência disso identifica 31 (trinta e uma) funções possíveis, as quais serão mencionadas ao longo da análise, conforme forem solicitadas pelos romances de cordel a serem analisados.

Propp (1946) também desenvolve estudos acerca das fontes do conto maravilhoso, identificando duas fases: pré-histórica, caracterizada como “religiosa”, em que conto/mito/rito se confundem, quando o relato faz parte do cerimonial, do rito, está vinculado a ele e à pessoa que passa a obter o amuleto: “uma espécie de amuleto verbal, um meio para operar magicamente o mundo” (PROPP, 1946, p. 528). Nessa fase, para o teórico, a maior parte dos contos maravilhosos segue dois motivos ritualísticos: o de iniciação e o das representações da morte. Já a segunda fase corresponde à libertação do conto desses rituais, adquirindo vida própria. Em suma, o ponto de vista proppiano considera que o conto maravilhoso é gestado em fenômenos e representações da sociedade primitiva até chegar ao *status* de conto enquanto forma literária mais autônoma, por assim dizer.

Ao aproximar as teorias de Todorov, Propp à de Lüthi, verifica-se a concordância quanto a um aspecto: “estes contos apresentam características estruturais comuns” (VOLOBUEF, p.100, 1993). Lüthi identifica no herói a base da estrutura do conto de fadas, observando, tal como Propp, um conjunto de aspectos que formam uma estrutura similar, dos quais Volobuef (1993, p.101) destaca quatro características básicas: 1) a tendência à nitidez; 2) a propensão à universalidade; 3) a representação estilizada da realidade; 4) a adequação à transmissão oral. Afora a conceituação de “maravilhoso” e de “conto de fadas”, a autora faz ainda outra distinção, entre o conto de fadas popular e o artístico.

Os irmãos Jakob e Wilhelm Grimm publicaram a coletânea *Kinder-und Hausmärchen* (Contos de Fadas para o lar e as crianças), que ganhou sua primeira versão em 1812, a qual, de acordo com Marcus Mazzari (2018), era mais fiel às narrativas da tradição oral, muitas vezes até drásticas. A obra proveio do que os irmãos denominavam de *Volksseele* (alma do povo). O fato é que, conforme pontua Nelly N. Coelho (2003, p.23), Wilhelm e Jakob eram “Influenciados pelo ideário cristão que se consolidava na época romântica” fazendo com que cedessem à polêmica de alguns intelectuais em torno da necessidade de suavizar algumas

versões, e assim eles “retiraram alguns episódios de demasiada violência ou maldade” (idem). Por esse motivo, em 1857, publicaram uma versão artisticamente mais elaborada, com adaptações.

Jakob e Wilhelm Grimm eram filólogos e folcloristas e, segundo Coelho, se empenharam no estudo da “autêntica língua alemã (em meio aos numerosos dialetos falados nas várias regiões germânicas)” (2003, p.23), para tanto dedicaram-se a coletar contos da tradição oral “nas antigas narrativas, lendas e sagas que permaneciam vivas, transmitidas de geração em geração” (idem). Para essa ousada recolha de textos, Coelho destaca que os irmãos contaram com o testemunho de duas mulheres: “a velha camponesa Katherina Wieckamnn, de prodigiosa memória, e Jannette Hassenpflug, descendente de franceses e amiga íntima da família Grimm” (idem).

Wilhelm é descrito, tanto por Mazzari como por Volobuef (2015)¹⁹, como o mais “aberto” dos dois irmãos, no sentido de ser mais suscetível às novidades e demandas da época. Era ele o responsável pela suavização nas versões drásticas dos contos registrados por Jakob. Volobuef (2015) afirma ainda que Wilhelm foi o único que se casou, inclusive sua esposa passou a contribuir na coleta dos contos populares. Além disso, Mazzari (2015) ressalta a procedência modesta dos irmãos Grimm, que teriam nascido em uma família grande e pobre, cujo pai mantinha o hábito de ler a bíblia em voz alta, o que pode ter estimulado o interesse e a familiaridade dos filhos pela transmissão oral. Bastou que essa compilação de contos fosse publicada para que logo se difundisse Alemanha afora. Mazzari (2018) salienta que a difusão dos contos de Grimm na Alemanha só perderia para a tradução da Bíblia, por Martinho Lutero.

Volobuef, com base nos estudos de W. Sherf (1984), anota que a coletânea dos irmãos Grimm “foi composta por histórias recolhidas por via indireta, ou seja, não foram coletadas diretamente junto ao povo mais simples (mas nas casas de amigos e conhecidos).” (1993, p.104), a exemplo de Katherina e Janette, as mesmas mencionadas por Coelho (2003). Além disso, os contos de Grimm “foram submetidos a um cuidadoso trabalho de burilamento, sendo ora completados, ora simplificados” (VOLOBUEF, 1993, p.104).

¹⁹ Entrevista concedida pela professora e pesquisadora para a UNIVESP TV, em 4 de novembro de 2015, sob o título de “Literatura Fundamental 93: Irmãos Grimm”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1lLue7Obokg>>. Acesso em: 19 mar. 2019>. Acesso: 12 jul. 2018.

Por esse motivo, a autora chama a atenção para um tipo específico de conto de fadas, o artístico (*Kunstmärchen*), definido como “um texto único e diferenciado, fruto não de uma coletividade, mas da imaginação e habilidade narrativa de um determinado autor, e expressão de sua individualidade poética” (VOLOBUEF, 1993, p.104). A esse tipo se aproximariam os textos elaborados pelos irmãos Grimm. Entrariam também nesse rol os textos de Perrault, em *Le conte des fees* (1967), uma vez que se ambientam no maravilhoso e partem da oralidade. O público ao qual se voltam os escritores alemães e os motivos que os levam a escrever são distintos dos do francês:

Estas coletâneas foram elaboradas seguindo interesses bastante diversos: enquanto na França dos séculos XVII e XVIII o objetivo era o entretenimento da corte e da classe aristocrática, para os irmãos Grimm na Alemanha ocupada pelos exércitos de Napoleão havia um sentido nacionalista e de resistência ao poder estrangeiro na busca e preservação das tradições populares (representantes do espírito da nação alemã). (VOLOBUEF, 2003, p.103)

Prova disso são os contos elaborados pelas *sallonieres*, expressão oriunda da junção de dois termos franceses: *salon* (salão) + *mollières* (mulheres), utilizado para denominar damas da corte francesa que se reuniam para produzir literatura. Em recente publicação, *Na companhia de Bela: Contos de fadas por autoras dos séculos XVII e XVIII* (2019), Cassia Leslie e Susana Vieira apontam que essas mulheres ficaram conhecidas como “preciosas”, responsáveis por lançarem a moda de “contar, escrever e publicar” contos de fadas. Esse rótulo é atribuído pelas pesquisadoras a uma preciosa em especial: Marie-Catherine Le Jumel Barneville, mais conhecida como Madame d’Aulnoy.

Os contos selecionados por Vieira e Leslie (2019) parecem justificar a expressão, pois em todos a presença das fadas é marcante ora como auxiliares das princesas ora como algozes. Com o tempo, essas figuras foram sendo retiradas ou substituídas por outras personagens em determinados contos, mas a expressão cunhada por d’Aulnoy permaneceu, conto de fadas, indicando um gênero específico dentro do vasto grupo das narrativas populares. Daí a opção em se considerar as narrativas centrais desta pesquisa como “contos de fadas”, uma vez que perpassam o popular e o aprimoramento artístico, ajustando-se aos mais diversos contextos.

Sob essa perspectiva, onde se situaria, afinal, a releitura do conto de fadas na literatura de cordel? À sombra do popular, como lhe é de praxe, ou à luz de uma

elaboração artística? Em se tratando de um texto que tende para o hibridismo e sincretismo, o mais ajustado seria considerar antes o amálgama entre popular/artístico; uma vez que o esforço em distinguir essas categorias no folheto de cordel pode levar a destituir-lhe a própria natureza.

De qualquer forma a seleção do *corpus* leva em conta que as releituras das narrativas maravilhosas no cordel se constroem sob a égide das funções do conto maravilhoso (Propp). E é desse mesmo universo que faz parte o conto de fadas, à medida que contempla personagens que se distanciam de casa, passam por desafios, normalmente auxiliados por um ser ou objeto mágico, e conquistam um final feliz.

2.3 O lugar do cordel na Literatura

Buscar o lugar do cordel na Literatura implica considerar que há, de fato, um lugar para ele, sem questionar sobre “se” há um. Silvano Santiago (2000) oferece uma pista quando situa a literatura brasileira no *entrelugar* da relação colonizador/colonizado, diversa e adversa em si. O autor justifica a afirmação alegando que a América Latina, como um todo, contribui para a cultura ocidental a partir da “destruição sistemática de conceitos de **unidade e pureza**²⁰” (SANTIAGO, 2000, p. 62 – grifos do autor).

Santiago (2000) explica que Oswald de Andrade, em artigo publicado originalmente ao término da Segunda Guerra Mundial (1945), apontava para a necessidade de a Alemanha “mulatizar-se”. Vislumbrava o poeta: “É preciso ser misturada de uma vez pra sempre” (ANDRADE, 1972, p. 62). Oswald talvez não imaginasse, mas traduzia, em partes, o que a literatura de cordel promovia à mesma época. Os conceitos de “unidade” e “pureza” são ora endossados ora relativizados por essa literatura, à medida que o poeta popular traz para seus versos as questões sacralizadas no imaginário coletivo, como a miscigenação do índio, do negro e do branco, solidificada pela “fábula das três raças” e criticada por Roberto Da Matta (1981). O cordel revisita essa questão, muitas vezes reforçando a perspectiva do colonizador. Nesse sentido a poesia popular nordestina avança sob os auspícios de uma convivência entre raças de modo empírico, como atesta Câmara Cascudo (1984, p.29):

²⁰ Para melhor compreensão dos termos, entendam-se como “unidade de nação” e “pureza de raça”.

A literatura oral brasileira se comporá dos elementos trazidos pelas três raças para a memória e uso do povo atual. Indígenas, portugueses e africanos possuíam cantos, danças, estóricas, lembranças guerreiras, mitos, cantigas de embalar, anedotas, poetas e cantores profissionais, uma já longa e espalhada admiração ao redor dos homens que sabiam falar e entoar.

A literatura brasileira, como quer Santiago (2000, p.20), desconstrói os conceitos de “pureza” e “unidade”, pois conjuga a perspectiva do colonizador e do colonizado, não para reverberar a daquele, mas para integrar a deste, a fim de compor algo novo que o represente, deveras: “É preciso que aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida” (idem). Assim sendo, não se serviria o poeta popular da língua da metrópole para transformá-la em algo próprio? Em princípio, vale considerar que a literatura à qual se refere o pesquisador é a erudita, dotada de peculiar caráter combativo. Exemplo disso pode ser encontrado novamente na produção de Oswald de Andrade, no poema que caracteriza a colonização portuguesa no Brasil como um “Erro de português”:

Quando o português chegou
 Debaixo de uma bruta chuva
 Vestiu o índio
 Que pena!
 Fosse uma manhã de sol
 O índio tinha despido
 O português.
 (ANDRADE, 1995, p. 147)

A relativização da origem do brasileiro expressa no poema de Oswald sintetiza, grosso modo, a tendência dessa literatura ao antropofagismo crítico, sob a égide da desconstrução, como o quer Santiago (2000). Contudo a literatura popular, em especial a de cordel, parece desviar-se desse embate, pois a voz histórica supera o desejo de questioná-la. Pelo contrário, a cultura do colonizador firma-se no imaginário coletivo do colonizado numa espécie de relação identitária, tão híbrida, que fica difícil delimitar (e talvez nem seja necessário) ou mesmo indicar onde começa uma e termina outra. Trata-se, enfim, de um movimento que tende mais para a transferência cultural empírica do que para a atitude combativa propriamente dita. Em outras palavras, o poeta popular nordestino, cantador de seus versos (como nas primeiras gerações e ainda hoje), reaviva heróis medievos travestidos em nova roupagem, por meio da sátira que lhes é tão peculiar.

Nesse sentido, Francisco C. A. Marques (2014) debruça-se sobre a tese de que haveria a gestação de uma comunidade satírica no Nordeste, da qual Leandro

Gomes de Barros fazia parte. Porém, para o pesquisador, o próprio Leandro demonstrava simpatia pelo Império e, em detrimento disso, rejeitava a República que havia se instaurado no país. Por esse motivo, complementa Marques (2014, p. 55 – grifo nosso),

[...] a poesia de **Leandro operava uma espécie de politização às avessas do homem do sertão**, do ‘beiradeiro’ que não tinha contato com as notícias veiculadas pelos jornais que percorriam o país. O folheto de cordel era a única fonte de informação e de entretenimento que atravessava as infindáveis léguas que levavam os vilarejos e pequenas cidades do interior do Nordeste. Era, portanto, através das lentes satíricas do(s) poeta(s) popular(es) que o sertanejo via e entendia aquele mundo prenhe de novidades e mudanças inusitadas.

O panorama histórico que o pesquisador fornece permite compreender não somente a dimensão que o folheto atinge no período de transição Império/República, mas também a consciência do poeta popular sobre essa questão. Ou seja, se Leandro de fato politizava o nordestino é porque sabia que podia atingir o público de leitores/ouvintes com seus versos. Prova disso nos poemas desse escritor que Marques (2014) inclui em coletânea²¹, como “As Misérias da Época”:

Havemos de andar agora
Do imposto amedrontados,
Com mil e cem de estampilhas
Nos chapéus e nos calçados
O que havemos de fazer?
Já não se pode sofrer
O fio da cruel fome
Os homens todos alerta
O Estado nos aperta
O município nos come.
(MARQUES, 2014, p. 301)

O tom pessimista com que Leandro se refere à situação política daquele período (República) denuncia-lhe o posicionamento crítico. Ou seja, a crítica volta-se a questões de cunho nacional e parece não envolver o colonizador português. Ledo engano. Não se pode negar que o poeta compartilhava também do ódio ao colonizador, na busca de resolver o sentimento de “freguês endividado de empório”, como propõe Antonio Candido (1991). Esse sentimento é reelaborado na poesia de Leandro por meio da sátira, como se pode observar em “Os Homens da mandioca”,

²¹ A coletânea é composta por 37 poemas divididos de acordo com as seguintes temáticas: Queixas contra o tempo; Sátira política e social; Mundo às avessas; “Amarelinhos” ou “quengos” e Utopias diversas. Esse trecho faz parte do poema de abertura do primeiro grupo.

poema alusivo aos portugueses que vendiam mandioca, alimento básico dos nordestinos, a preços elevados. Isso quando não misturavam farinha com terra para fazê-la render:

O leitor entenda
 Quem está desgraçado
 Ganhou um cruzado
 Foi com elle a venda
 Nesta crise horrenda
 O que nisto encerra?
 A fome e a guerra
 Tiram-lhe a razão
 Num litro de feijão
 A metade é terra.
 (BARROS, s.d., p.6)

Contudo, o mesmo Leandro de poemas satíricos também redige “romances”²², em que príncipes e princesas saem vitoriosos de batalhas épicas e ao final são condecorados pelo reino e pela bênção divina. É nesse momento que a crítica ácida do poeta cede espaço a outra necessidade humana: a fantasia.

Não se quer, por óbvio, tomar a Leandro como o representante único dessa literatura, uma vez que, conforme explicitado anteriormente, há um rol de poetas a serem considerados. Mas o que se tem estudado a seu respeito pode servir como ponto de partida para se compreender mais amiúde a questão como um todo. Assim, em uma visão mais ampla, pode-se pensar que os poetas populares gozam da mesma versatilidade de composição, ora satírica ora maravilhosa ora ambas. Sob essa óptica, na narrativa popular em versos, a crítica político-social e o maravilhoso se entrelaçam, ao ponto de não mais poderem ser concebidos separadamente, como sugere Maria Inez Novais Ayala (2016, p.13):

Esse caráter híbrido de sério cômico das épicas dos folhetos de cordel é que vai ter longa duração na memória popular, presente nos clássicos desta literatura, que pouco descreve ambientes, mas narra muitas ações, mais próximas da realidade ou na ficção, da fantasia.

Vale lembrar, contudo, que o cordel congrega não apenas o trágico e o cômico, mas também o popular e o erudito. Mark Curran menciona esse aspecto do cordel, ao considerar que é “caracterizado como um meio híbrido: popular em termos de produção, disseminação e consumo, enquanto conservadoramente **folclórico** no

²² Adiante será explicitado o conceito, por hora cabe elucidar que são narrativas populares em verso.

pensar de seus poetas tradicionais e do público” (2009, p.19). Mas a questão posta por Curran esbarra na distinção que Zumthor estabelece entre os conceitos de “poesia oral” e “folclore”, uma vez que este diz respeito ao conjunto de manifestações que perdem a função com o passar do tempo, pois ficam relegados a um grupo distinto no tempo e no espaço; enquanto *aquela* é o oposto, pois “é trazida pela voz, a voz exerce no meio humano uma função forte, mas não idêntica, de acordo com as diferentes situações em que se acha o grupo social” (ZUMTHOR, 2005, p.80).

A literatura de cordel emerge de múltiplas vozes europeias: de Portugal, enquanto nação que descobre o Brasil, e dos países circunvizinhos, dentre eles Alemanha, Espanha, França e Dinamarca, onde são registrados os contos maravilhosos que proliferam por todo o Ocidente. Perpassando Basile, as Preciosas, Perrault, os Irmãos Grimm e Andersen. Nesse entremeio é preciso considerar, sobremaneira, o discurso do colonizador português, em especial na região Nordeste, o qual se mantém no período colonial, conforme pontua Câmara Cascudo (1984, p. 167):

Há uma literatura popular impressa, literatura de cordel, que os franceses denominam de *colportage*²³, que Charles Nizard estudou na França e que Teófilo Braga esboçou em Portugal. Ninguém decidiu sobre a velocidade inicial dos livrinhos. Saíram do povo e foram dados pelo povo ou constituíram trabalho individual, posteriormente tornado popular? Esses livros vêm do século XV, do século XVI, do século XVII e continuam sendo reimpressos em Portugal e Brasil, com um mercado consumidor como nenhuma glória intelectual letrada ousou possuir.

Cascudo (1984, p.338) destaca ainda que, no caso do Brasil, a literatura oral provém da mistura de três raças: indígena, negra e portuguesa, sendo desta, contudo, o “contingente maior”. Nesse sentido, alerta: “A forma mais ampla e popular trazida da Europa foi a poética. E a poética musicada. O canto ritmava e desenvolvia o idioma. Era uma lei de Vico²⁴” (idem). Para o autor, a tradição reteve no povo português um *corpus*, que o acompanhou nas expedições exploratórias pelo Brasil, fixando, dessa forma, não apenas residência na colônia, mas também um

²³ Em português “colportagem” refere-se à distribuição de publicações pelo *colporteur*, (do francês *colo* > pescoço + *portare* > carregar = *carregar no pescoço*), a qual originariamente referia-se a uma espécie de mascate, ou seja, vendedor itinerante que transportava mercadorias.

²⁴ Giambattista Vico ou Giovan Battista Vico foi um filósofo que vivenciou o período de transição do século XVI para o XVII e propôs uma Ciência Nova (*Scienza Nuova*), baseada no estabelecimento de um estatuto científico para o estudo da História, o qual influenciou sobremaneira teóricos do Ocidente.

emaranhado de histórias, cuja origem seria difícil precisar, contudo, ainda assim, possível de se detectar:

O português emigrava com o seu mundo na memória. Trazia o lobisomem, a moura encantada, as três cidras de amor, a Maria Sabida, doce na morte, agra na vida, as andanças do Malazarte fura-vida, todo o acervo de estórias, **bruxas, fadas**, assombrações, homem de sete dentaduras, moleque da carapuça vermelha, hiras, alamos, cabra-cabriola, gigantes, **príncipes, castelos**, tesouro enterrado, sonho de aviso, oração-forte, medo do escuro... (CASCUDO, 1984, p. 170 – grifos nossos)

Mas, afinal, o que teria levado os poetas nordestinos a recorrerem aos contos maravilhosos? Um caminho para se chegar à resposta seria verificar o trajeto desses textos, que atravessam o oceano (Europa/Brasil) e o tempo e se mantêm vivos devido à inventividade de poetas como os de cordel. Para tanto é preciso levar em conta a dinâmica entre duas ações sugeridas por Zumthor (1997, p.20): esquecer e lembrar, pois “memória e esquecimento são instrumentos conjuntos e indissociáveis de toda ação”. Essa rearticulação envolve o campo da ressignificação, promovida por meio de uma seleção consciente de elementos aos quais se pretende dar ou não continuidade, assim é possível pensar que os poetas populares ecoam a voz de príncipes e princesas em suas narrativas atendendo ao horizonte de expectativas dos leitores/ouvintes aos quais se destinam.

Zumthor (1997) observa ainda que o esquecimento tem a função de dar lugar às *tensões duradouras*. Nesse sentido explica que toda nova experiência pela qual a sociedade passa suscita a flexibilização da vivência coletiva, donde surge a *tensão*, entre o antigo e o novo. Cabe, portanto, investigar qual tensão justifica a retomada dos contos de fadas no cordel nordestino, ou seja, quais vestígios do passado europeu foram trazidos aos cordelistas e quais foram selecionados por eles e por quê. Mas como recuperar séculos de tempos imemoriais, de culturas vivas, diante do complexo trajeto que se avizinha? Em princípio vale manter o enfoque no texto e considerar a voz que dele emana, não o contrário. Em seguida cumpre verificar as relações possíveis entre este e os demais textos com os quais dialoga e promove a “tensão duradoura” à qual Zumthor (1993) se refere.

É nessa perspectiva que se pauta o estudo da releitura de contos de fadas europeu no cordel, buscando a compreensão desses textos à luz de um desdobramento que parte dos poetas populares do Nordeste e se desloca para o que os antecede, e assim sucessivamente. Surge assim um movimento dinâmico e

ininterrupto, denominado por Paul Zumthor (1993) de *mouvence*, uma espécie de cadeia complexa de manifestações orais e escritas que entremeiam o texto literário.

Ao referir-se à propagação de canções populares de trovadores (*trouvères*) e *Minnesänger*²⁵ por toda a Europa, Zumthor (1993, p.52) questiona as origens de sua intertextualidade: “Ora, que teria sido [...] o modo de existência dos textos? Os movimentos de intertextualidade – de intervocalidade – de uma a outra dessas centenas de canções?”. Em resposta, atribui à oralidade sua movência secular, ressaltando a premissa medieval que fazia valer tal medida “quanto mais se escutarem meus versos, mais eles valerão; quanto mais o tempo passar, mais significativos eles se tornarão [...]” (ZUMTHOR, 1993, p. 53).

Optar por uma trajetória que investigue a movência entre o dito e o escrito, implica abrir-se a um universo de possibilidades, incluindo o paratexto (imagem, assinatura, preço da obra, dentre outros), que diz respeito ao conjunto de elementos, que, como aponta Gérard Genette (2009), se situa entre “o dentro e o fora” do texto, que se constitui, sobretudo, como “lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto” (GENETTE, 2009, p. 10). Significa ainda compreender o texto de cordel enquanto produto de um complexo *sistema*, como deseja Antonio Candido (1959), composto pela intersecção de três elementos básicos: autor, obra e público.

Vale ressaltar ainda que, de acordo com Chartier (2014) e Genette (2009), o paratexto modifica a relação do leitor com o material escrito. Para Genette (2009), ele influencia no sentido e na economia do livro, e divide-se em duas partes: o peritexto – definido como toda circunferência imagética do livro –, que se refere ao que compõe materialmente a obra, como título, cores, índice, epígrafe, prefácio, posfácio, notas, ilustrações, entre outros elementos; e o epitexto, que se refere ao que é produzido sobre a obra, como comentários, críticas, entre outros. Desse modo, a recepção de um livro pode influenciar na constituição de seu epitexto, seja por parte da crítica ou dos leitores. Para Silvia Helena Simões Borelli (1996), a peritextualidade expõe, no âmbito interno do livro, o da produção da literatura no campo editorial, refletindo a industrialização do trabalho e o produto, como resultado das atividades de vários autores. Por sua vez, a opção do editor por entremear a

²⁵ Termo alemão empregado para definir os trovadores do período medieval, que produziam um texto poético denominado *Minnesang*.

narrativa com ilustrações coloridas, indica uma abertura editorial para um público leitor pertencente a faixas etárias mais jovens. No plano semântico, as ilustrações podem auxiliar na apreensão de sentidos ou na sua ampliação.

Além disso a estética do folheto de cordel integra o texto, tal como a ilustração no livro infantil, ou seja, dissociá-los é o mesmo que analisá-los parcialmente, conforme pontua Alberto Roiphe (2016, p.144):

Observando-se ainda a composição material dos folhetos, nota-se que, ao longo de pouco mais de cem anos de história, a estrutura composicional desse gênero se manteve a mesma, tanto na linguagem verbal da narrativa quanto na linguagem visual de suas capas. No que se refere à linguagem verbal, podem-se observar, basicamente, dois aspectos: o título do folheto e sua própria estrutura textual em versos. No que se refere à linguagem visual, notam-se as formas prioritárias presentes nas capas dos folhetos: o desenho, a xilogravura e a fotografia, guardando, em cada uma dessas linguagens, suas particularidades e evidenciando, à sua maneira, a temática de cada composição. Considerando-se que essas imagens não são meras ilustrações do texto verbal, é possível afirmar que um folheto de cordel é constituído por ambas as linguagens, a verbal e a visual, simultaneamente, caracterizando-se, por isso, como um gênero verbo-visual.

Cabe, enfim, verificar qual a força que leva o conto de fadas ao Nordeste e conduz poetas populares a cantar em versos o que o europeu da Idade Média entoara. Contudo essa movência, ao que tudo indica, se processa por meio da circularidade entre o popular e o erudito, entre o cômico e o trágico. Ou seja, parece que a literatura de cordel se situa no intermédio entre lá e cá, como a nutrir-se de ambos os lados com o mesmo fôlego que sustenta a si mesma.

Santiago (2000) auxilia nesse sentido, ao situar a literatura latino-americana no *entrelugar*, em meio ao discurso do colonizador e do próprio (colonizado), em um movimento antropofágico constante, cujas “leituras se explicam pela busca de um texto escrevível, texto que pode incitá-los ao trabalho, servir-lhes de modelo na organização de sua própria escritura” (SANTIAGO, 2000, p.20). Nesse *entrelugar* se situa o cordel, na medida em que **rearticula** o discurso europeu, sem necessariamente **desarticulá-lo**. Diante da busca em se identificar a *tensão duradoura* dos contos de fadas desde suas manifestações mais remotas, em território europeu, à sua travessia e reverberação na narrativa popular nordestina, surge a metodologia que relativiza “a racionalidade de nossos métodos” (ZUMTHOR, 1993): o estudo da movência secular dos arquétipos à luz de novos contextos.

2.3.1 O escrito e o dito²⁶

Na esteira da *mouvence* postulada por Zumthor, Francisco C. A. Marques (2018) busca compreender as estratégias e os motivos que levaram à reelaboração de narrativas populares na Itália e no Brasil, entre os XIX e XX. Na dinâmica dos espaços públicos, o autor investiga os interstícios do dito e do escrito na sociedade italiana e no Nordeste brasileiro. Sob a hipótese de que a revisitação a essas narrativas desempenhava uma função importante na época, Marques (2018) encontra nos próprios poetas populares a revelação de que o nordestino está acostumado a ouvir e contar em versos, sendo esse um dos motivos que levam poetas populares a adaptarem o universo complexo das narrativas medievais ao seu contexto.

Eis que o cordel emerge de um conjunto de vozes e escritas, cuja união resulta em uma literatura que se situa no *entrelugar* do falar/ouvir, escrever/ler. O que se confirma nas palavras de Edilene Matos (2007, p.152 – grifo nosso): “Há uma maneira especial de comunicação desses folhetos, os quais, embora impressos, conservam a oralidade, situando-se numa espécie de **entrelugar**”. Não se trata, contudo, de investigar fatores que possam ser identificados claramente, como alerta a autora:

Oralidade e escritura não são domínios separados por um divisor de águas com limites rígidos. Sua fronteira é tênue, e a tensão oral/escrito se reflete nos estilhaços desse seu duplo processar, numa instância em que não mais se reconhecem os traços originais de cada um deles, fundidos e confundidos no ponto de cruzamento das linguagens”. (MATOS, 2007, p.150)

Ao contrário, quer-se compreender “oralidade e escritura” sob a perspectiva de um organismo complexo, que envolve voz, gestos, dramaticidade, imagem, para além do texto escrito, e que extrapola, portanto, a linha do tempo de um período literário, e requer, conseqüentemente, a investigação da trajetória de (re)leituras e (re)escrituras que se sobrepõem historicamente, como alerta Silvano Peloso (1996, p. 10):

A tradição popular brasileira, nesse sentido, representa o ponto de chegada de ciclos narrativos antigos que se abrem, de uma parte, à complexa problemática da relação entre as estruturas e o tempo e, de outra, à multiplicidade das tradições alotrópicas importadas pelos portugueses e depois transmitidas, em regime de mestiçagem cultural, ao Novo Mundo²⁷.

²⁶ O subtítulo faz referência ao livro *Escritos e ditos*, de Francisco Claudio Alves Marques, publicado em 2018.

²⁷ Retirado da introdução elaborada pelo próprio Peloso à primeira edição da obra *O canto e a memória: história e utopia no imaginário popular brasileiro*.

De certo modo, textos antigos maravilhosos, reverberados pela voz do poeta popular no cordel, atingem uma dimensão maior do que se poderia esperar. Nelly N. Coelho (2000) apresenta uma compreensão mais complexa a respeito do *entrelugar* que tais textos ocupariam, ao analisar sua revisitação na contemporaneidade:

Não há dúvida de que estamos vivendo em um limiar histórico: entre uma ordem de valores herdada da tradição progressista (e hoje em pleno processo de superação/transformação) e uma desordem em cujo bojo uma nova “ordem” está em gestação... (muito embora ainda não tenhamos nenhuma ideia de como ela será!). É nesse limiar ou nessa fronteira que se situa o papel formador desses livros antigos. (COELHO, 2000, p.11)

Vale ressaltar que a autora entende por “tradicional” o conjunto de “peculiaridades formais” (COELHO, 2000, p. 19) dentre as quais destaque-se aqui três das dez que ela apresenta: 1) individualismo; 2) Obediência absoluta aos valores, padrões, tabus ou ideais consagrados; 3) Moral dogmática, maniqueísta, de caráter religioso. Ao passo que por “novo” ela compreende, em oposição, respectivamente: 1) espírito solidário, socializante; 2) Questionamento da autoridade; 3) Moral da responsabilidade do “eu” diante da sociedade.

Ainda que Coelho (2000) volte seus estudos ao papel formativo dos contos de fadas, aspecto sobre o qual esta pesquisa não se debruça, é interessante considerar a perspectiva da autora quando situa tais textos no limiar dessas duas “ordens”: a tradicional e a nova, pois corresponde ao *entrelugar* ocupado pelo cordel. Em decorrência disso, é provável que a presença do conto de fadas no cordel tenda mais para a manifestação tradicional, com gênese europeia, do que para uma nova.

Ademais, princesas e príncipes na poesia popular nordestina podem ser suficientemente irreverentes a ponto de conquistar o leitor/ouvinte e não expulsá-lo, questionando-lhe valores. Nesse contexto, a princesa pode ser tão bela quanto a registrada pelas Preciosas, e sua Madrasta provavelmente igualmente algoz, mas com certa dose de sátira e requintes extras de misticismo, a literatura de cordel tende a recuperar a voz da realeza com a mesma carga fantasiosa de origem, pois é dado ao poeta escolher apenas *o quê* e *como* vai narrar, o *modo* já está posto pela tradição.

Além disso é preciso levar em conta suas matrizes impressas e orais, pois, como bem já avisa Câmara Cascudo (1984) e retoma Jerusa P. Ferreira (2014, p.30, grifo nosso): “Para compatibilizar, na medida do possível, culturas tão distantes e tão próximas, por um lado o texto adapta todo um **sistema cultural**, e, por outro, vai se

apoiando em potencialidades diferenciadoras, sempre prontas a emergir”. É o que, enfim, pretende-se tratar com a verificação da movência (*mouvence*) dos arquétipos de príncipes e princesas (enfim, a realeza) por entre os séculos, na medida em que se adaptam aos diferentes contextos, sem perderem a essência primeva, à qual Ferreira denomina de “arquimatriz”:

Oralmente transmitida a arquimatriz ou a “grande matriz oral”, faculta afinidades e relaciona-se também a um conjunto de textos e imagens impressos trazidos, por algum motivo, ao encontro das preferências de repertório e situação. Elas constituem o suporte para a criação do folheto ou dos contos narrados. São contratextos que funcionam como matrizes impressas do oral, textos que diretamente conduzem sentidos e formulações básicas. (FERREIRA, 2014, p. 13)

Cumpra, enfim, atentar-se para os ecos das vozes europeias que se fazem ouvir em território brasileiro, sob os auspícios de uma cultura oral que se agiganta no universo popular, à medida que se consolida enquanto manifestação humana autêntica e híbrida.

2.3.2 “A escuta da voz”²⁸ no folheto de cordel

Paralelamente ao conjunto de textos literários produzidos, editados e veiculados no Brasil, e para além dele, mantém-se uma produção popular, de gênese oral, registrada em versos e com forte apelo ao canto. Essa literatura é registrada em papel simples e é vendida nas ruas, na maior parte das vezes, pelo próprio autor. Câmara Cascudo alerta para a coexistência de ambas:

A literatura oral é como se não existisse. Ao lado daquele mundo de clássicos, românticos, naturalistas, independentes, digladiando-se, discutindo, cientes da atenção fixa do auditório, outra literatura em nome em sua antiguidade, viva e sonora, alimentada pelas fontes perpétuas da imaginação, colaboradora da criação primitiva, com seus gêneros, espécies, finalidades, vibração e movimento, continua, rumorosa e eterna, ignorada e teimosa, como rio na solidão e cachoeira no meio do mato. (CASCUDO, 1984, p. 27)

Ao conjunto desses textos que circulam de mão em mão até chegar à “boca do povo” se convencionou denominar “cordel”, situada entre os limites da oralidade e

²⁸ A expressão está em destaque por fazer referência ao artigo de Edilene Matos, “Literatura de Cordel: a escuta de uma voz poética” (2007).

da escrita e que ocupa não um lugar delimitado e fechado em si, mas um *entrelugar*, que envereda de lá para cá, ao sabor dos ventos e das vontades.

Esse gênero poético se desenvolve especialmente por meio de sextilhas, próprias para serem cantadas ou entoadas em alta voz a um público atento e simples, no pensar e no falar, conforme pontua Cascudo (1984, p. 339): “A sextilha setissilábica, forma absolutamente vitoriosa na literatura de cordel brasileira, ABCBDB, é tão antiga quanto a quadra, ensinava Carolina Michäelis de Vasconcelos, dizendo-a popularíssima no século XVI”. Um exemplo dessa composição poética pode ser observado na estrofe inicial de *História das três princesas encantadas*, de Severino Milanês da Silva (1956, p.1):

Nos / cam / pos / da / Pa / les / ti / na (A)

1 2 3 4 5 6 7

O / sol / sur / gi / a / dou / ra / do (B)

1 2 3 4 5 6 7

Su / as / pa / lhe / tas / de ou / ro (C)

1 2 3 4 5 6 7

Co / bri / a a / rel / va / e o / pra / do (B)

1 2 3 4 5 6 7

Em / vol / vem / do a / na / tu / re / za (D)

1 2 3 4 5 6 7

Num / man / to / to / do a / zu / la / do (B)

1 2 3 4 5 6 7 ²⁹

A estrofe com as afamadas sextilhas e o ritmo binário (destacado no texto a partir das sílabas poéticas fortes) permitem notar a cadência rítmica, verso a verso, sem, no entanto, que haja uma divisão sistêmica para as sílabas fortes em cada verso, pois ora caem na segunda ora na terceira sílaba, por vezes ainda na quarta. Essa espontaneidade com que o ritmo se apresenta é fruto de sua inerente oralidade, marca registrada de um texto que dela parte e a ela retorna, quando o leitor/ouvinte decide dar-lhe voz. Paul Zumthor (1993) reconhece nessa estrutura similaridade com o romanceiro medieval, cuja caracterização se dá por: 1) sextilhas ou heptilhas; 2) heptassilábicas em sua maioria, podendo variar entre oito, nove e dez sílabas; 3) poucas rimas, normalmente as sextilhas apresentam três externas, dado que se confirma no trecho acima de Severino, em *dourado/prado/azulado*.

²⁹ As letras entre parênteses indicam o esquema de rimas, pontuado por Cascudo, como recorrente no cordel: ABCBDB.

Em sínteses, o poeta de cordel, cuja gênese é popular, faz chegar à escrita o que a oralidade imprime naturalmente. Por isso está, como ressalta Matos (2007, p.151): “a meio caminho entre a oralidade e a escritura, exerce efeito encantatório sobre seus leitores/ouvintes, um encanto transmitido pela palavra viva, grafada no papel e inscrita na voz”.

Em *História das Três Princesas Encantadas*, salta aos olhos a presença de não uma, mas três princesas ligadas por um segredo. A que se deveria a existência dessa realeza em pleno Nordeste? E mais: que interesse poderia demonstrar o leitor/ouvinte nordestino por narrativas maravilhosas como estas, com tramas e personagens aparentemente distantes de sua vivência? Tais questionamentos levam a uma reflexão pertinente: nordestinos e europeus parecem partilhar do fato de que princesas, príncipes e seus encantamentos fazem parte de uma fantasia coletiva inerente à existência humana. Em torno disso, cumpre destacar que, em se tratando de literatura oral, é preciso considerar seu modo de propagação por quem a ouve, a memoriza e a reverbera, ao que Candido (2006) chamaria de público de “auditores”, formados por indivíduos analfabetos ou semianalfabetos, entre os séculos XIX e XX.

Ocorre, portanto, que tratar da literatura de cordel implica considerar uma série de questões que vão desde o processo de produção de baixo custo à sua distribuição em locais públicos e acessíveis, com divulgação em ambientes populares frequentados por um público de auditores; motivo pelo qual deve-se levar em conta a recepção³⁰ do cordel como parte constitutiva de sua gênese, fato também anotado por Jauss (1994), conforme mencionado anteriormente. Candido chama a atenção para a formação desse público desde os primórdios da literatura, que correspondem aos iletrados, sobrepondo-se, muitas vezes, à tradição da escrita:

A ação dos pregadores, dos conferencistas de academia, dos glosadores de mote, dos oradores nas comemorações, dos recitadores de toda hora correspondia a uma sociedade de iletrados, analfabetos ou pouco afeitos à leitura. Deste modo, formou-se, dispensando o intermédio da página impressa, um público de auditores, muito maior do que se dependesse dela e favorecendo, ou mesmo requerendo, no escritor, certas características de facilidade e ênfase, certo ritmo oratório que passou a timbre de boa literatura e prejudicou entre nós a formação dum estilo realmente escrito para ser lido. A grande maioria dos nossos escritores, em prosa e verso, fala de pena em punho e prefigura um leitor que ouve o som da sua voz brotar a cada passo por entre as linhas. (CANDIDO, 2006, p.60)

³⁰ Zumthor adota uma perspectiva recepcional acerca da manifestação da oralidade no texto literário: “(...) é no ato da percepção de um texto, mais claramente do que em seu modo de constituição, que se manifestam as oposições definidoras da vocalidade” (1993, p.23).

No Brasil, a poesia popular alimenta a formação desse público através de poetas populares, que ora escrevem ora cantam seus folhetos (ora ambos). Matos (2007) alerta para o desaparecimento dos chamados “folheteiros” do século XVI, na Península Ibérica, e a preservação de textos dessa natureza, no Brasil, por meio dos “cantores de folhetos”. Estes, por sua vez, existem à medida que encontram ouvintes interessados no que há para ser cantado.

Supor que existe uma escuta, implica considerar o ouvinte como parte do fazer literário, não mais relegado a uma postura passiva, limitada a receber e guardar para si o que ouve, mas atuante, contribuindo para que os múltiplos significados da literatura, falada e escrita, deem continuidade ao “encanto da palavra viva” (MATOS, 2007) que os impulsiona. Sem esquecer, é claro, da natureza mercadológica que envolve o cordel, pois ouvintes (e por extensão leitores) são, antes de mais nada, compradores em potencial que auxiliam na preservação da literatura de cordel, estimulando sua vivacidade.

Na década de 1970, Paul Zumthor esteve no Brasil e entrou em contato com poetas populares no Nordeste do país. Ao observá-los declamando os próprios versos e/ou alheios, vendendo-os ao “povo imberbe”, que transitava pelas praças e espaços públicos do Nordeste, logo associou as narrativas cantadas às medievais: “Foi o que, no meu primeiro contato com o Brasil, atraiu em mim a atenção do medievista: esses curtos poemas narrativos apareciam globalmente como um verdadeiro conservatório do imaginário e do discurso poético-medievais” (ZUMTHOR, 1973, p. 419). Não por acaso, Matos (2007) define o cordel como a “escuta de uma voz poética”.

Voltando ao trecho de *História das Três Princesas Encantadas*, de Severino Milanês, de um total de 48 (quarenta e oito) páginas, a cadência rítmica dos versos sugere um canto e faz lembrar a performance do poeta popular, que une voz, gestos e expressão ao declamar um texto memorizado, daí a habilidade em memorizar o que lhe é contado e reproduzi-lo em romance (*mettre em roman*³¹), à sua maneira, de modo que leitores/ouvintes compreendam a narrativa e lhe deem crédito.

Nesse sentido, o espaço oral que o cordel ocupa atinge uma esfera mais ampla, pois é construída a partir de “poeisa sementeira, que para semear precisa rasgar o universo” (MATOS, 2020)³². Zumthor (1993) identifica esse fenômeno na

³¹ A definição de “romance” será explicitada mais adiante.

³² Fala de Edilene Matos durante a qualificação desta pesquisa, ocorrida no dia 15 de julho de 2020.

presença de verbos (em francês *dire, parler, conter*) que comprovam não apenas a existência de um leitor/ouvinte, mas também a preocupação do poeta em envolvê-lo. Exemplo disso é a estrofe inicial de *O segredo da princesa*, de João Martins de Ataíde (1948, p.1 – grifos nossos):

**Quem pegar neste romance
Deve ler com atenção,
A história é sugestiva
Que causa grande impressão
Quem o lêr tem que ficar,
Com ele no coração.**

Também retirada de uma narrativa em versos de 48 páginas (no formato padrão do cordel nordestino), essa estrofe registra o apelo à memorização da história pelos dois últimos versos. Etimologicamente o termo “coração” deu origem ao verbo *decorar*, ou seja, “fixar no coração”, relativo ao ato de memorizar. De forma que, na ausência de um leitor ou mesmo de um registro escrito, há quem entoe os versos *decorados*, a fim de que não se perca o fio da meada. A respeito disso, Maria I. N. Ayala explica que:

O gosto pelos poemas-narrativos, desenvolvido por um público de leitura “de ouvido”, formava multiplicadores, capazes de memorizar tanto as narrativas curtas, quanto as bem longas, que chegavam a 48 páginas impressas ou mais. Surgem, deste modo, os homens-livro³³, de mulheres e crianças-livro, lendo, dizendo de cor ou cantando todos os versos todos os versos, sem falhar. (AYALA, 2016, p. 13-14)

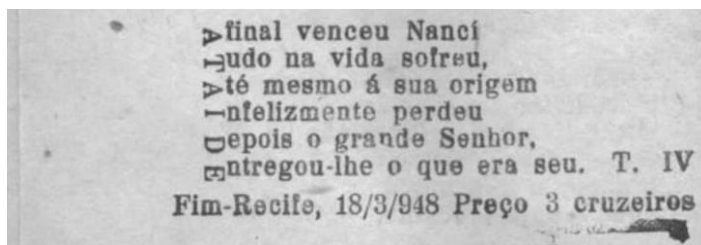
Ainda sobre *O Segredo da Princesa*, é possível observar a maneira com que o poeta procura persuadir o leitor/ouvinte a prestar atenção ao que será contado (“Quem pegar neste romance/Deve ler com atenção [...] Quem o ler tem que ficar/Com ele no coração”). À moda dos vendedores de feira, os versos introdutórios funcionam como um reclame, entoado pelas ruas de Recife e São Luís: “Caranguejo, olha o caranguejo!”, “Ostra, é chegada agora! É chegada agora!”, “Olha o rolete! Rolete é de cana caiana, Quem vai querer?”³⁴. Essa natureza mercadológica do

³³ Em nota de rodapé ela explica que criou o termo “homens-livro” e similares com base na expressão “homem-livro” retirada do livro *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury.

³⁴ Os pregões foram retirados de “Pregões (folclore)”, de Lucia Gaspar, bibliotecária da Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=874&Itemid=1>. Acesso em: 15 jan. 2019.

folheto confirma-se no registro do preço (três cruzeiros)³⁵, na penúltima página do folheto, logo após o encerramento da história:

Figura 2 – Close no preço de venda do folheto *O segredo da Princesa*, de João Martins de Ataíde.



Fonte – ATAÍDE, 1948, p. 48.

A atribuição de um valor e seu registro estampado nas páginas revelam a inserção do folheto no rol de produtos comercializados pelo cantador popular ou vendedor ambulante. Essa era, até bem pouco tempo atrás, a maneira com que o texto chegava aos compradores (leitores/ouvintes), da mesma forma que qualquer outro produto vendido pelo comerciante popular (sabão, amuletos etc.). Jerusa P. Ferreira, ao refletir sobre a transferência cultural a que essa literatura está sujeita, anota:

Temos, no entanto, de prestar atenção à possibilidade uniformizadora, em vários níveis, onde se reafirmam e infiltram a indústria cultural e suas múltiplas mediações, sempre transformadoras, mais que simples transferências. Evoco aqui os meios de comunicação na interface dos suportes bastante variados sobre operações de transmissão, incluindo aí linguagens propriamente ditas. Cabe a nós a aptidão para considerar os diferentes tipos de discurso compreendendo os meios, as imagens, as palavras faladas, os impressos, os escritos, os sons. (FERREIRA, 2012, p. 74)

Na página final do folheto de Ataíde (Figura 2), além do preço (3 cruzeiros), no canto inferior direito da página, observa-se o acróstico formando o nome do autor, no início de cada verso (ATAÍDE). Há novamente o esforço de se registrar a autoria do texto e evitar sua reprodução ilegal. Tais constatações, em última instância, confirmam a presença de marcadores de oralidade, conforme destaca Zumthor: “Escrito, o folheto se oferece à leitura. Mas seu texto está repleto de marcadores que convidam à **recitação pública**: interpelação dos ouvintes, apóstrofes, exclamações admirativas ou indignadas estão em toda a narrativa” (1973, p. 421 – grifo nosso).

³⁵ De acordo com o *site* de conversão de moedas brasileiras, COINMILL, o valor atual em reais equivaleria a R\$0,11. Disponível em: <https://pt.coinmill.com/BRC_BRL.html#BRC=3,00>. Acesso em: 18 maio 2018.

Enfim, a “recitação pública” evidencia a coparticipação ativa do leitor/ouvinte na literatura oral, a qual: “Foi feita para o canto, para a declamação, para a leitura em voz alta” (CASCUDO, 1984, p. 24). As estrofes iniciais de *Branca de neve e o soldado guerreiro*, de Leandro Gomes de Barros, ajudam a ilustrar a interlocução cantador/ouvinte:

Um grande historiador
Narrava um facto importante
Que entre todos os fatos
Foi o mais interessante
 Sobre a vida de um soldado
 E o reino de um gigante

O facto é como a historia
 Da lâmpada de Aladim
A pessoa se deleita
Lendo a obra até o fim
 A historia tem que ver
 O escritor narra assim:
 (BARROS, 1917-1918, p.1 – grifos nossos)

Atribuir a narração a um “grande historiador”, nesse exerto, funciona como um atestado de credibilidade. A suposta referência à versão matriz contribui para a estratégica retórica do poeta. Somado à garantia do “deleite” que o leitor/ouvinte pode obter, o esforço em creditar os fatos narrados é válido não apenas para a apreciação da história, mas também para a compra do folheto ou ainda (e por que não?) da reprodução da história, garantindo sua continuidade. O próprio Cascudo alerta:

Ainda hoje nas fazendas de gado do Nordeste, nas vilas e cidades brasileiras, em todo o território, há uma assistência obstinada para essa literatura, em voz alta, lenta, ou arrebatada e tatalante nas passagens emocionais ou belicosas. Essa literatura é poderosa e vasta. Compreende um público como não sonha a vaidade dos nossos escritores. Só o enredo, interesse, assunto, ação, enfim a gesta... (1984, p.28)

Tal interação direta com o público que ouve/lê o texto de cordel é, para os estudiosos da literatura oral, também elemento a ser considerado no bojo da obra, uma vez que sua recepção interfere na continuidade, ou não, da mesma. Sob essa perspectiva, a audição do texto precede até mesmo sua elaboração, conforme pontua Zumthor:

O ato de audição, pelo qual a obra (ao termo de um longo processo) se concretiza socialmente, não pode deixar de inscrever-se como antecipação no texto, como um projeto, e aí traçar os signos de uma intenção; e esta define o lugar de articulação do discurso no sujeito que o pronuncia. (1993, p.20)

A presença dessa audição se faz sentir na poesia popular pelas marcas textuais que registram a necessidade de o poeta interpelar o leitor/ouvinte não somente a participar da narrativa pré-anunciada, mas também a comprar o folheto de cordel. Nesse sentido os folhetos podem ser divididos em três grupos: os que deixam antever essas marcas interlocutórias (conforme se observa nos trechos do cordel de Leandro mencionado anteriormente); os que não as trazem no corpo do texto, mas registram-nas mediante apelo visual da capa ou mesmo no preço e demais informações comerciais, embutidas normalmente ao final do livreto (conforme mostra a figura 2³⁶); e os que não os trazem, contudo preservam o vínculo com a oralidade. Seja como for, em qualquer um dos casos não se pode desvincular o cordel de sua natureza mercadológica.

Em síntese as vozes a que se pode escutar no folheto de cordel, por vezes dissonantes (muitas vezes silenciadas ao longo da história da literatura), se mantêm vivas ainda hoje via oralidade, elemento constitutivo desse texto, formado pela soma “da letra e da voz”³⁷. Para se compreender melhor o fenômeno, cabe recorrer à distinção de Câmara Cascudo (1984) a respeito da vivência coletiva, distinguindo-lhe duas ordens de conhecimento:

(...) o **oficial**, regular, ensinado pelo colégio dos sacerdotes ou direção do rei, e o **não-oficial**, tradicional, oral, anônimo, independentemente de ensino sistemático porque é trazido nas vozes das mães, nos contos de caça e pesca, na fabricação de pequeninas armaduras, brinquedos, assombros. (CASCUDO, 1984, p.31-32 – grifos nossos)

Novamente o *entrelugar* do cordel se reafirma. Dessa vez intermediando o conhecimento *oficial*, que poderia ser relacionado às concepções tradicionais, mencionadas por Nelly N. Coelho (2003), e o *não-oficial*. Da mistura de ambos emerge essa literatura. Nessa medida, Cascudo ressalta ainda a recepção de cada uma dessas ordens de conhecimento, no sentido de que o “saber tradicional” solicita uma postura passiva por parte do estudante, pois “para o ensinamento recebido pela forma ordinária e legal o menino comportar-se-á passivamente, aprendendo, usando, decorando” (1984, p.32). Enquanto que diante do “saber popular” o estudante “reage e colabora porque essa ciência clandestina e semiproibida é uma excitação ao raciocínio, apelando diretamente para um sentido ativo e pronto”

³⁶ O valor contido no destaque do folheto, se convertido em reais, corresponderia atualmente a R\$0,55, de acordo com o site COINMILL.

³⁷ Referência ao título da obra de Zumthor, *A letra e a voz* (1993)

(idem). Mediante a constatação da coexistência de ambas as ordens (oficial e não-oficial), conclui, categórico: “E, em todas, resistem paralelas e teimosas, as duas culturas.” (ibidem).

O cordel emerge, portanto, do conhecimento não-oficial, porém, é bom que se diga, não se reduz a ele. Uma vez que se está diante de uma literatura que se situa no *entrelugar*, ou seja, parte da vida “ao rés do chão”³⁸, e se ergue, perpassando as várias instâncias da cultura dita “oficial” ou “erudita”, antropofagicamente dela alimentando-se e retornando à origem aquilo que lhe coube apetecer. Finalmente, no percurso das matrizes impressas e orais da releitura do conto maravilhoso no cordel, há uma série de movimentos contínuos de idas e vindas, que formam um todo coeso, ao mesmo tempo complexo, tamanha sua versatilidade. Afinal o universo da oralidade escapa às mãos da pena em punho, mas não se desconecta de quem a empunha.

Por esse motivo, a análise dos folhetos selecionados para esta pesquisa buscou compreender não apenas a performance do poeta popular, como também sua recepção. Especialmente no que diz respeito a trazer para o Nordeste brasileiro enredos europeus de contos com difusão secular. Os quais, de algum modo, foram trazidos ao encontro do poeta nordestino e por ele reavivados, dando voz a narrativas maravilhosas, registradas por Basile, pelas Preciosas, por Perrault, pelos irmãos Grimm e Andersen. A voga, portanto, é compreender a atualização de narrativas que suplantam o tempo e a distância, a qual, de acordo com Julie Cavnac (2006, p.18), “enriquece a história e as adaptações sucessivas trazem novos elementos, ausentes nas versões anteriores”. Esse é o princípio roteador que as mantém vivas nos versos do poeta/cantador.

Nas mãos do poeta popular, narrativas de tão longa data são ajustadas a novo contexto e público. Isso se dá, supostamente, pelo reencantamento dos contos maravilhosos europeus, que encontram terreno fértil para proliferar no romance de cordel nordestino e na alma do leitor/ouvinte. Da simples reprodução de enredos às adequações mais audaciosas, o folheto nordestino concebe no hibridismo de elementos nativos e europeus, trágicos e cômicos, orais e escritos, a formação de uma voz plural, que se situa no *entrelugar* do discurso literário.

³⁸ Expressão retirada do artigo de Antonio Candido (2003), empregada para referir-se à natureza cotidiana da crônica.

3 A REALEZA NO NORDESTE BRASILEIRO

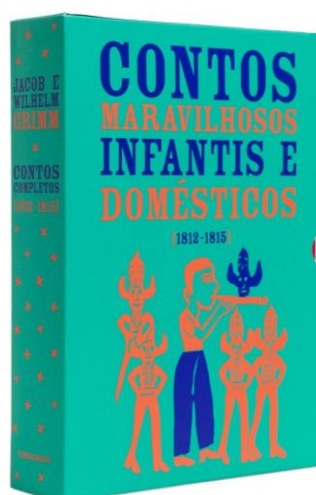
Figura 3 – Cartaz de divulgação da *Grimm Festival*, realizada no SESC/SP, em 2014.



Fonte: <<http://www.alemanha-brasil.org/br/Evento/Exposi%C3%A7%C3%A3o-Grimm-Agreste>>

“Contos de fadas têm alguma coisa a ver com o Nordeste brasileiro?”. Esse era o título da notícia sobre a exposição “Grimm Agreste”³⁹, veiculada pela *Folha de São Paulo*, em 2014, no SESC Interlagos. O evento inspirou-se na edição de luxo *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos* (1812-1815), publicada pela extinta Cosac Naiffy, em 2013, contendo as versões originais dos irmãos Grimm.

Figura 4 – Capa da Edição de *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*, publicada pela Cosac Naiffy, em 2012.



Fonte: <<https://www.saraiva.com.br/contos-maravilhosos-infantis-e-domesticos-3-ed-2015-8942012/p>>

³⁹ A matéria esclarece que o termo “agreste” tem acepções variadas, contudo a que mais se ajusta ao contexto é a referente à parte da região entre o litoral e o sertão nordestino, que contempla cidades de comércio intenso, como Feira de Santana (BA), Campina Grande (PB) e Caruaru (PE).

Essa compilação dos irmãos Grimm é composta por 156 (cento e cinquenta e seis) contos maravilhosos em sua versão mais primeva com ilustrações a partir das xilogravuras de José Francisco Borges, que se ausentou do evento por motivo de doença. Mesmo assim elaborou um folheto para a ocasião, que foi entregue aos participantes no primeiro dia da *Grimm Agreste*, conforme matéria realizada por Bia Reis (2014, p.1): “Na abertura da exposição foram distribuídos folhetos de cordel escritos por J. Borges. Nos folhetos, o cordelista e xilogravurista fala, em versos, sobre Grimm, seu trabalho e o evento”. A seguir apresenta-se um trecho do texto de Borges, acompanhado da capa do folheto:

Figura 5 – Capa do folheto de cordel elaborado exclusivamente ao evento *Grimm Agreste*, em 2014,



Figura 6 – Trecho do cordel de J. Borges contido no folheto *Grimm Agreste*.

Como poeta faço parte
Do evento Grimm Agreste
Eu fiz as ilustrações
Aqui mesmo no Nordeste
Foi difícil mas eu fiz
E assim passei no teste.
(BORGES, s.d, p.1)

Fonte Figuras 5 e 6 – <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/estante-de-letrinhas/incrivel-exposicao-grimm-agreste-no-sesc-interlagos/>>

O prefaciador da edição da Cosac, Marcus Mazzari, em palestra ao *Congresso Educação com Histórias*⁴⁰, declarou que a proposta dessa obra (e parece ter sido também a do evento) foi aproximar o conto maravilhoso do cordel. Ao referir-se às ilustrações, comenta: “Porque aí é um casamento entre a cultura popular alemã, dos irmãos Grimm, e a cultura popular brasileira”, ressaltando o veio popular que as aproxima.

⁴⁰ Trata-se do primeiro Congresso totalmente *online*, desenvolvido no período de 28 de maio a 3 de junho de 2018. Disponível em: <<http://www.educacaocomhistorias.com.br>>. Acesso em: 30 maio 2018.

A edição da Cosac contempla um tomo com dois volumes, cada qual com contos publicados no respectivo ano: o primeiro em 1812 e o segundo em 1815; uma publicação inédita no Brasil, em virtude de registrar a primeira versão elaborada pelos irmãos Grimm. Segundo Mazzari (2013, prefácio): “Essa primeira edição, portanto, diferencia-se substancialmente no que diz respeito ao teor cru e drástico de não poucas narrativas das edições subsequentes organizadas por Wilhelm Grimm⁴¹”. Motivo que levou à opção pela tradução de Cristiane Röhring como texto basilar para a análise desenvolvida nos capítulos seguintes, a exceção de alguns trechos em que se optou pela tradução literal, com base no original disponível em *Contos de Grimm (Grimmstories)*⁴².

As xilogravuras de J. Borges ilustram este livro, mas não é apenas a estética que une cordel e conto europeu. Há ainda outro elemento que promove o mesmo efeito: a oralidade⁴³. Sobre essa questão, J. Borges destaca a proximidade de ambas as literaturas, frisando que “O cordel também conta histórias de reinos encantados, rainhas, princesas, diabo, igual nos Grimm” (ESTADÃO, 2014, p.1).

Vale considerar ainda a organização do evento que promoveu uma ambientação com vistas a aproximar mais os visitantes do universo encantador dessas literaturas. A maior parte das salas temáticas na exposição utilizava recursos que permitiam aos visitantes várias formas de interação. Ouvir histórias assim que se adentrasse em uma floresta (reproduzida por meio de um portentoso cenário decorado artificialmente) ou ao colocar a cabeça dentro de uma caixa acústica, eram algumas das experiências sensoriais pelas quais os visitantes poderiam passar.

Para tanto a exposição contou com um ingrediente bastante moderno para representar uma parceria tão antiga: a interatividade. Distribuída em 6 (seis) espaços temáticos, a *Grimm Agreste* continha em cada ambiente uma proposta interativa como livros falantes e cabine de escuta e máquina de montar histórias. Quando não havia sugestão sonora, a interatividade permanecia na possibilidade de se manusear

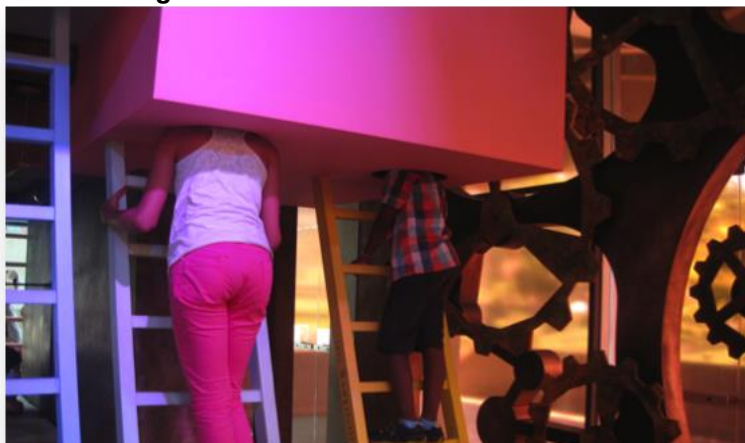
⁴¹ Mazzari explica que Wilhelm, como responsável pelas edições subsequentes da obra, suavizou trechos considerados impróprios para crianças. Ao fazer isso, ele imprime aos contos certa plasticidade, distanciando-os do *Volksmärchen* (conto popular) e aproximando-os do *Kunstmärchen* (conto artístico). Questão comentada com base no ponto de vista de Volobuef (1991), no capítulo anterior.

⁴² Os apêndices A, B e C contemplam traduções livres de *Schneewittchen* (Branca de Neve), *Aschenputtel* (Cinderela) e *Donrhöschen* (Bela Adormecida), disponíveis no original em <https://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/index>.

⁴³ Essa manifestação será melhor compreendida mais adiante, quando da análise das releturas do conto maravilhoso em romances de cordel, por hora cumpre registrar sua relevância enquanto fator que aproxima o fazer literário de culturas tão distantes, no tempo e no espaço.

livros ou mesmo apreciar as ilustrações de J. Borges e a decoração dos ambientes, toda inspirada no traçado xilográfico.

Figura 7 – Foto de visitantes interagindo com as caixas mágicas no interior da biblioteca maravilhosa do castelo, na *Grimm Agreste*.



Fonte - <<https://labedu.org.br/irmaos-grimm-no-nosso-agreste-brasileiro-ou-nosso-agreste-nos-contos-de-grimm/>>. Créditos: Sandra Mendrano.

Figura 8 – Foto de visitantes na sala do “Mar de Histórias”. Em cada caixa era possível descobrir uma das 156 histórias dos irmãos Grimm.



Fonte: <<https://labedu.org.br/irmaos-grimm-no-nosso-agreste-brasileiro-ou-nosso-agreste-nos-contos-de-grimm/>>. Créditos: Sandra Mendrano.

O evento atraiu um público maior que o esperado para a ocasião. Por esse motivo, a empresa promotora do evento (SESC) optou por estender o período de exibição até o mês de novembro de 2014, quando o encerramento previsto era para

agosto do corrente ano. O *JCONLINE* (2014, p.1) destacou que os elogios e a quantidade de visitação acima do esperado motivaram o adiamento:

Inaugurada em abril de 2014, no Sesc Interlagos, Zona Sul de São Paulo, a exposição *Grimm Agreste* colheu elogios, recebeu muitos visitantes e ficará mais tempo em cartaz. O período de visitação, que terminaria no próximo dia 31 de agosto, foi ampliado em cerca de dois meses. Agora, o público pode visitá-la até o dia 2 de novembro.

  curioso notar que propostas artísticas dessa natureza viabilizam a proximidade das narrativas maravilhosas europeias (em particular as dos irmãos Grimm) e as nordestinas, por meio de seu caráter popular e oral. Sem desprezar, contudo, a heranç a deixada também por Perrault, Andersen, Basile e as Preciosas,   possível que a exposição tenha se dedicado aos irmãos Grimm por terem sido os autores de algumas das versões mais conhecidas desses contos, como Branca de Neve. Seja como for, o evento atesta a circularidade dos artefatos da cultura popular, aos quais Le Goff chama a atenção, especialmente pela peculiaridade dessas narrativas e o modo como alcanç am, de igual maneira, um público expressivo de leitores/ouvintes.

Sob esse aspecto, Zumthor, ao esboçar a história de uma suposta “literatura” medieval, destaca a presenç a dos índices de vocalidade no texto literário, alertando para o fato de que “Quaisquer que sejam o conteúdo e a função do texto, somos assim, de todo o lado e de toda a maneira, remetidos à modalidade vocal-auditiva de sua comunicação” (1993, p.41). Se, portanto, a *vocalidade*, como pressupõe o autor, é inerente a todo texto literário, quiçá o popular, que se constrói sob essa base, a qual, de todo modo, não pode ser ignorada. Ao contrário, precisa ser considerada enquanto elemento-chave de sua criação.

E mais, o esforço em aproximar o agreste brasileiro da Europa faz pensar nas necessidades que leitores e poetas de l  poderiam compartilhar com os de c . Afinal, por que histórias de donzelas casadoiras à espera do príncipe encantado se ajustariam ao horizonte de expectativas de culturas tão distantes e distintas? Parece que o encantamento, construto básico desses textos, pode ser uma das respostas plausíveis. Histórias de príncipes e princesas existem em decorrência da necessidade humana de fantasia, nesse sentido “Literatura é **ato de relação** do eu com o outro e com o mundo. Os tempos mudam incessantemente, porém a **natureza humana** permanece a mesma” (COELHO, 2003, p. 12 – grifos no original).

No Brasil, os poetas populares alimentam essa natureza humana transformando-se em genuínos intermediadores, como sugere Cascudo (1984). De qualquer forma, a *Grimm Agreste* parece evidenciar a relevância que a transmissão oral dos contos maravilhosos se manteve através dos séculos, o que explica a importância também de se considerar na literatura de cordel elementos dela oriundos. Dentre eles a performance do poeta, o canto dos versos, a capa do folheto, o preço embutido, as condições de produção e edição, enfim toda uma gama de fatores. Tal como pontua Zumthor (1993), na arte popular o conjunto de sons, imagens e textos faz parte da composição da literatura popular, em especial dos procedimentos adotados pelo poeta de cordel, que elabora seus versos astutos e autênticos. É desse ponto que partem as análises dos textos que seguem, sempre mantendo como fio condutor a oralidade presente no conjunto de vozes (do poeta, do editor, dos elementos paratextuais, do leitor). É a elas que se procurou escutar para a compreensão dos motivos que levam às releituras do conto maravilhoso europeu no romance de cordel.

3.1 O *modus faciendí* na poesia popular

Conforme observado no capítulo anterior, de acordo com a FCRB, a primeira geração de poetas populares teria se desenvolvido entre 1900 e 1920/30, à qual coube: 1) o estabelecimento das formas de produção e distribuição da literatura de cordel; 2) a definição das regras do gênero, criando os estilos e temas que a distinguiriam da literatura tradicional oral⁴⁴, proporcionando sua formação enquanto gênero literário propriamente dito.

Já a segunda geração, delimitada historicamente de 1920/30 em diante, ainda segundo a FCRB, destinou-se ao grupo de “poetas que cresceram ouvindo as histórias narradas dos folhetos e decidiram reescrevê-las, inserindo-as no próprio contexto”⁴⁵. Marlyse Meyer (1980), ao traçar um panorama histórico da poesia popular, identifica três momentos assim sintetizados: 1º) período de consolidação (1930 a 1950); 2º) período de fértil continuidade (1940 a 1950); 3º) período de declínio (1960-1970); 4º) período de ressurgimento (década de 1970). A autora adota como critério para essa divisão os fatos históricos que interferem diretamente

⁴⁴ Disponível em: < <http://www.casaruiarbosa.gov.br/cordel/poeta.html>>. Acesso em: 30 maio 2018.

⁴⁵ Disponível em: < <http://www.casaruiarbosa.gov.br/cordel/poeta.html>>. Acesso em: 30 maio 2018.

na (re)produção dos folhetos de cordel. Marco Haurélio (2010, p.87) chama a atenção para outros dois fatores: a “morte do cordel”⁴⁶, que teria ocorrido, segundo o autor, devido à escassez de bons poetas após a década de 1940, e o surgimento de uma nova geração a partir de 1990, proporcionada pela fundação da Tupynanquim Editora, por Klévisson Viana, juntamente com seu irmão, Arievaldo Viana, e uma equipe de pessoas empenhadas em restituir a força do cordel em Fortaleza e região.

É importante caracterizar ainda a limitada situação econômica de grande parte desses poetas, especialmente dos pioneiros. De acordo com Márcia Abreu (2004, p. 199), “gente com pouca ou nenhuma instrução formal envolve-se intensamente com o mundo das letras, seja produzindo e vendendo folhetos, seja compondo e analisando versos, seja lendo e ouvindo narrativas”. Mas é preciso levar em conta que um grupo de pessoas que desenvolve o gosto por esse universo porque o vivencia também integra o grupo de leitores/ouvintes, ora “cantando folheto”⁴⁷ ora ouvindo ora comprando ora produzindo algum.

Quando se trata da arte popular, especialmente da literatura de cordel, é comum que os autores se conheçam pela leitura dos folhetos de outros ou mesmo interajam, “tete a tete”, e estabeleçam uma espécie de intercâmbio cultural. No caso de J. Borges, a amizade com Ariano Suassuna resultou em uma parceria duradoura de troca de textos e imagens do universo popular. O próprio Borges declara em entrevista a Rafael Romero (2015, p.1):

Eu considerava ele meu padrinho. Foi ele quem botou meu nome lá pra cima. Quando ele me viu trabalhar, ficou entusiasmado e disse que eu era o melhor do nordeste. Eu fui produzindo mais e ele disse que eu era o melhor do Brasil. Depois lá em 2018 ou 2010, ele esteve aqui, andou por esses cômodos todos, foi lá e veio cá, e disse: “Borges, você é o melhor do mundo”. Aí eu disse: “Ariano, você agora pirou, não sabe dizer mais nada”.

O mesmo Suassuna, para compor *O auto da compadecida* (1955), inspirou-se em folhetos de Leandro Gomes de Barros, como *O dinheiro*, cuja origem remonta ao *fabliaux* “O testamento do burro” (séculos XVII e XVI), conforme atesta Marques (2014). Leandro, por sua vez, teve os direitos de sua obra vendidos, após sua morte, pela então viúva, dona Venustiniana Eulália de Barros, a João Martins de Ataíde, “precisamente em 13 de abril de 1921” (MARQUES, 2014, p. 53). A partir desse

⁴⁶ Vale ressaltar que muitos pesquisadores discordam dessa ideia, portanto, a perspectiva aqui exposta é controversa no campo dos estudos da literatura popular.

⁴⁷ A expressão refere-se do hábito entre os artistas populares de dizer “vou cantar folheto”.

momento, de acordo com Sebastião Nunes Batista (1977), Ataíde passaria a assinar os folhetos de autoria de Leandro, modificando, volta e meia, os originais⁴⁸. Já Severino Milanês é apontado como herdeiro nato de Leandro quando se trata de recriar narrativas maravilhosas europeias. Conforme registrado no site da FCRB: “teve influência direta de Leandro Gomes de Barros, herdeiro e recriador do acervo tradicional europeu, que nos chegou da Península Ibérica pela voz dos colonizadores” (BENJAMIM, s/d, p.1).

Tal como Severino Milanês, José Pacheco da Rocha consolidou-se como poeta popular e repentista, recorrendo às editoras apenas para a divulgação e distribuição de seus textos. Fato raro entre os artistas de cordel, que costumam manter uma relação mais estreita nesse sentido, trabalhando em uma ou criando a própria. É o caso não só de Ataíde e Leandro, como também de Rodolfo Coelho Cavalcante, Manoel Pereira Sobrinho e José Bernardo da Silva. Seja como for, a reprodução dos folhetos surgiu da necessidade de registrar o que se cantava ou era por outros cantado, conforme destaca Marlyse Meyer (1980, p. 10):

Uma vez consolidada a forma “literatura popular em verso”, lançada por Leandro Gomes de Barros, e após uma primeira fase em que os poetas mandavam imprimir seus folhetos nas tipografias já existentes, foram-se constituindo oficinas especializadas na produção de folhetos. As primeiras pertenceram aos próprios poetas: os proprietários iam vender suas obras pessoalmente, junto com outros “colegas”, nas bancas, nos trens, nas praças, no interior de outros estados. Iam a pé, a cavalo, como autênticos mascates. E, junto com o folheto, também comercializavam outras quinquilharias, ervas, remédios etc.

Está-se diante de um fazer literário peculiar, que permite ao poeta publicar um mesmo texto em diversas editoras ou mesmo a ele próprio elaborar, reproduzir e vender sua obra. Sob essa perspectiva, o cordel é gerado por uma voz autêntica, como assinala Edilene Matos (2007, p. 152):

Voz que, imersa no âmbito ilimitado e performático da linguagem oral, é puro presente, sem estampilha nem marcas temporais, sem mordanças, solta, livre e nômade, ao contrário da escritura que é finita, fixa e sedentária. Andarilha por essência, a voz permite modulações e articulações variadas, integrante que é de um contexto movente, cambiante, onde respiração, músculos e nervos continuamente se tensionam e distensionam.

⁴⁸ Este é um dos motivos pelos quais, nas análises subsequentes, serão levadas em consideração as modificações (quando houver) realizadas por Ataíde, nos textos de Leandro.

Assim, não se pode deixar de levar em conta a performance (a que se fez referência no capítulo anterior) do poeta e/ou do cantador popular. Ambos imersos em um processo do qual faz parte a (re)edição de uma mesma narrativa em tempos e modos diversos (“modulações e articulações”). Além disso, cabe também pensar no papel secundário que a autoria assume na literatura de cordel, uma vez que escapar às marcações temporais pode dispensar questões de caráter privativo (do autor), em detrimento do fato narrado. Não se quer afirmar, por óbvio, que se deve ignorar completamente os traços biográficos nos romances em questão, mas que, dado seu caráter coletivo, esses traços tornam-se relevantes *quando e se* a compreensão dos textos os requisitar. Por esse motivo, os modos de (re)elaboração dos folhetos permite tomá-los em conjunto, uma vez que emergem de uma voz inerente à própria existência humana: a oralidade. É esse fenômeno que permite identificar um fazer literário que se constrói por meio de *circunstâncias* (ZUMTHOR) que lhe são próprias, como o aspecto volátil da autoria e a relação editora/autor (que não é exclusiva do universo popular, contudo será aqui considerado).

Diante disso depara-se com uma complexidade que a própria natureza do cordel impõe, motivo pelo qual, para explicar o rumo do que se segue, recorre-se a Zumthor (1993, p. 24 - grifo nosso): “A voz é sempre ativa, mas seu peso entre as determinações do texto poético flutua em virtude das **circunstâncias**; e o conhecimento (necessariamente indireto) que dela podemos ter passa por uma investigação dessa última”. Enfim, dentre outras *circunstâncias* que dizem respeito aos poetas populares, destaquem-se: 1) a (re)produção de narrativas maravilhosas no Nordeste brasileiro, via editoras especializadas (ou não) nesse tipo de texto; 2) a relação de seus autores com as editoras próprias ou com as que os veiculam; 3) a evolução tipográfica do cordel, evidenciada nos paratextos (capa, preço, fonte do texto etc.). Assim tem-se como mote investigar a soma das vozes no romance de cordel que promove a releitura do conto maravilhoso, seja pelos elementos tipográficos seja pelo processo de elaboração, edição e distribuição.

3.1.1 Poetas e romances em foco

Na busca por compreender os critérios de seleção que levam poetas populares a optarem por determinadas adaptações, bem como o que é alterado e o que é preservado no folheto de cordel, Marcia Abreu (2006) propõe uma divisão dos

romances de cordel com base em “três núcleos temáticos básicos: mulheres virtuosas perseguidas por perversos apaixonados; amores contrariados (devido a diferenças sociais ou religiosas ou a provações impostas pelo destino) e enfrentamentos entre poderosos e valentes” (ABREU, 2006, p.201). Já Mario Souto Maior (1978) identifica divisões na literatura de cordel, com base na proposta de Ariano Suassuna (1962), a qual distingue 6 (seis) ciclos: Ciclo heroico; Ciclo maravilhoso; Ciclo religioso ou moral; Ciclo cômico, satírico e picaresco; Ciclo histórico e circunstancial; Ciclo de amor e fidelidade. Nessa toada, Carlos Alberto Azevedo (1972) identifica 10 (dez) ciclos: da utopia; do marido logrado; do demônio logrado; dos bichos que falam; erótico ou de obscenidade; de exemplos e maldições; heroico ou fantástico; histórico e circunstancial; do amor e bravura; cômico-satírico.

Nem sempre é fácil precisar a qual ciclo cada um dos romances de cordel pertence, e nem se tem, aqui, a pretensão de fazê-lo. O *Romance do Pavão Misterioso*, por exemplo, apresenta características de todos os ciclos mencionados por Suassuna e pelo menos a metade dos citados por Azevedo. O mesmo ocorre com a tripartição sugerida por Abreu. Por esse motivo os folhetos analisados seguiram uma divisão temática que partiu de um critério simples: a referência registrada no título a príncipes e princesas do conto maravilhoso europeu. Para tanto realizou-se uma pesquisa investigativa em nove acervos de literatura de cordel, a saber:

Quadro 2 – Acervos consultados para levantamento de romances de cordel para composição do corpus.

ACERVO DE FOLHETOS DE CORDEL	LOCALIZAÇÃO	TIPO ⁴⁹	QUANTIDADE
ACR Acervo Raymond Cantel da Biblioteca Virtual Cordel	França	Acervo digital	171 ⁵⁰
BC/UEL Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina	Londrina/PR	Acervo físico ⁵¹	4160
CEDAE Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”	Unicamp/SP	Acervo digital	543 ⁵²

⁴⁹ A caracterização do acervo não indica que ele apresente somente essa natureza, digital ou física, mas que os folhetos nele consultados foram encontrados no formato indicado.

⁵⁰ O número refere-se à quantidade de folhetos digitais disponíveis na *web*. O acervo, na verdade, é composto por 4000 folhetos, sendo considerado, de acordo com o site oficial, “a maior coleção francesa e uma das maiores coleções europeias de literatura de cordel brasileira”.

⁵¹ O acervo digital desta Biblioteca ainda não está disponível ao público, porém os organizadores da coleção disponibilizaram, em primeira mão, o acesso aos folhetos nesse formato.

⁵² O número corresponde ao total dos consultados nesta pesquisa. Contudo é necessário registrar que o acervo é composto pelo total de 5800 impressos, destes 5257 em papel e 543 digitais.

AGFS Acervo de Cordel "Gonçalo Ferreira da Silva"	Unesp/ Assis/SP CEDAP ⁵³	Acervo físico	800
Cordelteca do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Funarte	Rio de Janeiro/RJ	Acervo digital	6000
FVL Fundos Villa-Lobos	USP/SP	Catálogo ⁵⁴	527 ⁵⁵
FCRB Fundação Casa Rui Barbosa	Rio de Janeiro/RJ	Acervo digital ⁵⁶	9000
Fundaj Fundação Joaquim Nabuco	Recife/PE	Acervo digital	41
Coleção Particular	Rolândia/PR	Acervo físico	28

Fonte: Própria.

O levantamento de romances de cordel que tinham a realeza como tema, constantes nos nove acervos, foi realizado de setembro de 2017 a janeiro de 2019. A seleção se pautou na temática de três grupos temáticos distintos: princesa e príncipe; princesa; príncipe⁵⁷. No caso do romance maravilhoso, costuma-se trazer no título as protagonistas da narrativa, motivo pelo qual o levantamento manteve os termos "princesa" e/ou "príncipe" como critério. Levou-se em consideração também a presença sugerida desses termos, como é o caso de *A bela adormecida no bosque*, *A branca de neve e o soldado guerreiro*, *Maria Borracheira* e *Chapeuzinho Vermelho*, pois referem-se a princesas, as quais encontram correspondentes nas versões germânica e francesa, respectivamente: *Dornhöschen/La Belle ou Bois Dormant*, *Schneewitchen*⁵⁸, *Aschenputtel/Cendrillon* e *Rotkäppchen/Le Chaperon Rouge*.

3.2 Príncipes e princesas

O primeiro grupo é o menor dos três e leva em consideração a coexistência de ambas as figuras, príncipe e princesa. É composto por 23 (vinte e três) textos que

⁵³ Centro de Documentação de Apoio à Pesquisa.

⁵⁴ O levantamento dos folhetos que serão apresentados a seguir, oriundos deste acervo, foram adquiridos no livro *A literatura de folhetos nos Fundos Villa-Lobos*, de Ruth Brito Lemos Terra, publicado pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

⁵⁵ Esse número corresponde ao total de obras diferentes contidas no acervo. O total de folhetos, incluindo os repetidos, é de 633.

⁵⁶ Há também o acervo físico, contudo a consulta a ele foi realizada na plataforma digital disponível pela FCRB.

⁵⁷ sem descartar a possibilidade de se reconhecer os três temas nos folhetos de um mesmo grupo e tendo em vista que o título dos romances de cordel frequentemente traz no título o assunto central do enredo

⁵⁸ Trata-se da obra de Branca de Neve, com versão registrada apenas em alemão, pelos irmãos Grimm.

reúnem com 8 (oito) histórias recorrentes, sendo que uma delas ocupa mais da metade do total coletado: *História do Príncipe do Barro Branco e da Princesa do Vai Não Torna*. Somando 10 (dez) versões ao todo, que vão desde meados do século XX (1960, 1962, 1974, 1975) ao início do XXI (2006), a flexibilização de autoria permanece, ao lado da periodicidade prolongada, integrando quase meio século, conforme se observa no quadro a seguir:

Quadro 3 – Romances de cordel com temática “Príncipe e Princesa”, disponíveis em acervos digitais e físicos.

ROMANCE DE CORDEL	AUTORIA	ANO	ACERVO
História do príncipe do barro branco e da princesa do Reino do Vai Não Torna	Severino Milanês da Silva	1960 ⁵⁹	FCRB
História do príncipe do barro branco e da princesa do Reino do Vai Não Torna	Severino Milanês da Silva	19...	Cordelteca
História do príncipe do barro branco e da princesa do Reino do Vai Não Torna	Severino Milanês da Silva	1974	Cordelteca
História do príncipe do barro branco e da princesa do Reino do Vai Não Torna	Severino Milanês da Silva	1960	Cordelteca
História do príncipe do barro branco e da princesa do Reino do Vai Não Torna	Severino Milanês da Silva	1975	Cordelteca
História do príncipe do barro branco e da princesa do Reino do Vai Não Torna	Severino Milanês da Silva	1962	Cordelteca
História do príncipe do barro branco e da princesa do Reino do Vai Não Torna	Severino Milanês da Silva	2007	Cordelteca
História do príncipe do barro branco e da princesa do Reino do Vai Não Torna	Manoel Pereira Sobrinho	s.d	FCRB
O príncipe do barro branco e a princesa do Reino do Vai não Torna	Severino Milanês da Silva	1956	BC/UEL
O príncipe do barro branco e a princesa do Reino do Vai não Torna	Severino Milanês da Silva	1976	BC/UEL
O príncipe do barro branco e a princesa do Reino do Vai não Torna	Severino Milanês da Silva	1980	BC/UEL
O príncipe do barro branco e a princesa do Reino do Vai não Torna	Severino Milanês da Silva	s.d	BC/UEL
O príncipe do barro branco e a princesa do Reino do Vai não Torna	Severino Milanês da Silva	s.d	Particular
História do príncipe do limo verde e da princesa Ivanete	Severino Milanês da Silva	s.d	UFPE
História do príncipe corajoso e a princesa do reino do Não Vai Ninguém	Joaquim Batista de Sena	1977	Cordelteca
História do príncipe corajoso e a princesa do reino do Não Vai Ninguém	Joaquim Batista de Sena	1975	Cordelteca
História do príncipe João Corajoso e da princesa do Reino Não Vai Ninguém	Joaquim Batista de Sena	1912-1990?	BC/UEL
O príncipe João sem medo e a princesa da Ilha dos Diamantes	Proprietário João José da Silva	s.d	Cordelteca
O príncipe João sem medo e a princesa da Ilha dos Diamantes	Francisco Sales Arêda	1916-2006	BC/UEL
O príncipe Roldão e a princesa Lídia	José Costa Leite	1927	BC/UEL

⁵⁹ As datas registradas neste e nos demais quadros da pesquisa correspondem às dos acervos consultados. Por isso algumas trazem publicações posteriores à morte de poetas.

Romance de João Cambadinho e a princesa do Reino de Mira mar	Inácio Carioca	19...	BC/UEL
O príncipe Zorababel e a princesa Ivonete	José Costa Leite	1927	BC/UEL
Estória do príncipe Jonata e a princesa Angélica	Joaquim Batista de Sena	1912-1990?	BC/UEL

Fonte - Própria.

Sobre esses títulos podem ser feitas, de antemão, algumas observações pertinentes para a análise que seguirá, tais como o fato de normalmente serem marcados por termos como “história/estória” ou “romance”, esclarecendo *a priori* que se trata de uma narrativa. Vale lembrar que esses títulos são mais extensos e informam sobre uma leitura movimentada por batalhas, nas quais há sempre um herói e/ou uma heroína que vence toda sorte de adversidade.

Outro dado interessante desse levantamento diz respeito à nomeação dos reinos, formulados a partir de uma adjetivação um tanto sugestiva: “Vai Não Torna”, “Mira Mar”, “Não Vai Ninguém”. Um título como esse pode levar o leitor/ouvinte a criar uma série de suposições, instigando-o ao interesse pela narrativa, a começar pelo motivo de tais denominações, respectivamente: Quem chega ao reino do Vai Não Torna desaparece? (Se assim for, qual seria o motivo?) Teria o Reino do Mira Mar um cume elevado e uma bela vista? Seria o reino do Não Vai Ninguém desinteressante ou perigoso? Essas e outras questões instigam o leitor/ouvinte a ingressar nesse terreno repleto de mistério e fantasia.

Um terceiro e último aspecto sobre esse grupo diz respeito à autoria dos folhetos, pois como é possível vinte textos tratarem de apenas oito histórias distintas? E mais, de que modo se consolida a prática de autores diferentes atribuírem títulos semelhantes aos folhetos? Uma primeira resposta a tais questões provavelmente acusasse tratar-se de uma prática ilegítima. Contudo não é demais lembrar que, no campo da literatura popular, a noção de autoria se flexibiliza *paripassu* com a maneira como as narrativas são contadas.

No fim das contas, a *História do Príncipe do Barro Branco e da Princesa do Reino do Vai Não Torna* pode até ter sido criada por Severino Milanês da Silva, contudo os direitos de publicação dessa obra, em algum momento, foram adquiridos por José Bernardo da Silva (daí o termo “proprietário” estampado na capa do folheto). A partir de então, o romance passa a ser registrado com nova autoria, sem que para isso seja necessária qualquer alteração no texto. Alguns poetas alteram versos, palavras, ou inserem o acróstico na última estrofe, como nos folhetos de

Ataíde mencionados no capítulo anterior. Apesar de recorrentes, tais recursos são opcionais, porém indicam o esforço em demarcar a autoria em um meio demarcado pela coletividade.

Enfim, as observações acerca desse primeiro grupo de romances, que trazem príncipes e princesas em destaque, apontam para a preservação do texto através dos tempos. Para além de sua autoria, o poeta popular torna-se, em certa medida, o propagador de vozes, culturas e tempos que chegam ao Nordeste brasileiro com roupagem europeia e são ressignificados pela mão astuta do poeta popular. Na esteira de Zumthor, Francisco C. A. Marques sintetiza a questão:

A literatura de cordel nordestina revela, enquanto manifestação artístico-popular formadora da consciência do grupo, um traço marcante do imaginário e da oralidade daqueles camponeses e guerreiros que partiam da Europa medieval para colonizar a América. (2018, p. 61)

Cumprido destacar ainda que, de uma versão a outra dos romances selecionados, têm-se duas possibilidades, basicamente: 1^a) alterações no texto original de termos, expressões ou mesmo trechos inteiros; 2^a) preservação integral do texto, com alteração apenas da autoria. Contudo, devido ao fato de o cordel ter em sua gênese a oralidade de séculos a fio de narrativas tradicionais, é difícil precisar qual seria o texto matriz de cada uma das narrativas reeditadas. Por esse motivo, as versões identificadas nesta pesquisa foram consideradas em um todo, como um organismo vivo que se modula ao sabor dos tempos, movido por uma trama única, com enredo base, cuja origem remonta a uma história ambientada no medievo europeu.

A trajetória desses textos atravessa o período de registro dos contos de fadas colhidos da oralidade por Perrault e Grimm, avança pelos registros de Figueiredo Pimentel, que exerce uma espécie de transição⁶⁰ e culmina nos romances de cordel, elaborados, editados e vendidos inicialmente no Nordeste brasileiro. Por hora cabe compreender com mais acuidade: i) os desdobramentos das vozes do cordel no contexto dessa região; ii) como se propagam por entre um público mais afeito à audição de histórias maravilhosas; iii) a recepção de ouvidos atentos aos versos do poeta astuto.

⁶⁰ Essa transição será melhor compreendida a partir do próximo capítulo, quando da análise dos romances de cordel que trazem releituras dos contos de Perrault e dos irmãos Grimm.

3.2.1 Princesas

O segundo grupo de romances de cordel é composto por folhetos marcados pela presença da heroína, princesa, mais especificamente daquela à espera do príncipe, cuja existência parece se justificar apenas com esse fim: desposá-la, mas não sem antes superar uma série de adversidades. Talvez por isso tenha-se encontrado apenas um exemplar de *Chapeuzinho Vermelho*, já que ela foge ao arquétipo⁶¹. Pedro Bandeira trata bem dessa questão ao caracterizar satiricamente essa personagem como a “solteirona” do grupo das princesas no premiado livro *O fantástico mistério de Feiurinha*:

Chapeuzinho Vermelho era a mais solteira das amigas de dona Branca e uma das poucas que não era princesa. A história dela tinha terminado que ela ia viver feliz pra sempre ao lado da Vovozinha, mas não falava em nenhum príncipe encantado. Por isso Chapeuzinho ficou solteirona e encalhada ao lado de uma velha cada vez mais caduca. (BANDEIRA, 1986, p. 12).

Este grupo de textos é o mais numeroso, pois é composto por 128 (cento e vinte e oito) romances, com 47 (quarenta e sete) narrativas. A recorrência de alguns exemplares salta aos olhos, a exemplo de *História da princesa Rosamunda ou a morte do gigante*, com 16 versões, somando praticamente meio século de publicações (1944 - 2006), registradas com autoria distinta: João Martins de Ataíde, José Pacheco da Rocha e Manoel Pereira Sobrinho.

Quadro 4 – Romances de cordel com temática “Princesas”, disponíveis em acervos digitais e físicos.

ROMANCE DE CORDEL	AUTORIA	ANO	ACERVO
Branca de Neve e o Soldado Guerreiro	Leandro Gomes de Barros	1917-1918	FCRB
Branca de Neve e o Soldado Guerreiro	Leandro Gomes de Barros	1962	Cordelteca
Branca de Neve e o Soldado Guerreiro	João Martins de Ataíde	1973	FCRB
Branca de Neve e o Soldado Guerreiro	Leandro Gomes de Barros	1865-1918	BC/UEL
Branca de Neve em Cordel	Susana Morais de França Medeiros	2009	BC/UEL
Branca de Neve e o Soldado Guerreiro	Leandro Gomes de Barros	2006	BC/UEL
História da Branca de Neve e o Soldado	Leandro Gomes de	2006	Cordelteca

⁶¹ Esta personagem foi inserida no levantamento por fazer referência aos contos de fadas registrados por Perrault e Grimm, apesar de não ser considerada uma princesa de fato, como aponta o trecho da narrativa de Bandeira.

Guerreiro	Barros		
História da Branca de Neve e o Soldado Guerreiro	Leandro Gomes de Barros	19...	Cordelteca
Branca de Neve	Stélio Torquato Lima	2017	Particular
Branca de Neve e os Sete Anões	Severino Borges da Silva	19...	Cordelteca
Branca de Neve e os Sete Anões	Lucia Carvalho	2009	Cordelteca
História da Branca de Neve e o Soldado Guerreiro	Leandro Gomes de Barros	s.d	ARC
A Rainha Perversa e a Princesa Dolôres	Renan Melo	19...	BC/UUEL
Chapeuzinho Vermelho em Cordel	Lucia Carvalho	s.d	Cordelteca
História da Princesa da Pedra Fina	Leandro Gomes de Barros	1973	FCRB
História da Princesa da Pedra Fina	Leandro Gomes de Barros	1979	FCRB
História da Princesa da Pedra Fina	Leandro Gomes de Barros	s.d	FCRB
História da Princesa da Pedra Fina	Proprietário José Bernardo da Silva	s.d	FUNDAJ
História da Princesa da Pedra Fina	Proprietário José Bernardo da Silva	s.d	Cordelteca
História da Princesa da Pedra Fina	Manoel Pereira Sobrinho	s.d	FCRB
História da Princesa da Pedra Fina	João Martins de Ataíde	1973	FCRB
História da Princesa da Pedra Fina	João Martins de Ataíde	1944	FCRB
História da Princesa da Pedra Fina	João Martins de Ataíde	1952	FCRB
História da Princesa da Pedra Fina	João Martins de Ataíde	1975	FCRB
História da Princesa da Pedra Fina	João Martins de Ataíde	19...	FCRB
História da Princesa da Pedra Fina	João Martins de Ataíde	1975	FCRB
A Princesa do Reino da Pedra Fina	Manoel Pereira Sobrinho	1957	Cordelteca
História da Princesa da Pedra Fina	Proprietário José Bernardo da Silva	1960	Cordelteca
História da Princesa da Pedra Fina	João Martins de Ataíde	1980	Cordelteca
História da Princesa da Pedra Fina	João Martins de Ataíde	19...	Cordelteca
História da Princesa da Pedra Fina	João Martins de Ataíde	2006	Cordelteca
História da Princesa da Pedra Fina	João Martins de Ataíde	s.d	FVL
História da Princesa da Pedra Fina	s.a.	1959	BC.UUEL
História da Princesa da Pedra Fina	Manoel Pereira Sobrinho	1918-1996	BC/UUEL
História da Princesa Eliza	João Martins de Ataíde	1949	FCRB
História da Princesa Eliza	João Martins de Ataíde	1961	FCRB
História da Princesa Eliza	João Martins de Ataíde	1979	FCRB
História da Princesa Eliza	João Martins de Ataíde	1880-1959	BC/UUEL
História da Princesa Rosa	Leandro Gomes de Barros	1961	FCRB
História da Princesa Rosa	Manoel Pereira Sobrinho	s.d	FCRB

História da Princesa Rosa	Rodolfo Coelho Cavalcante	s.d	FCRB
História da Princesa Rosa	João Martins de Ataíde	1950	FCRB
História da Princesa Rosa	João Martins de Ataíde	1973	FCRB
História da Princesa Rosa	João Martins de Ataíde	1974	FCRB
História da Princesa Rosa	João Martins de Ataíde	1975	FCRB
História da Princesa Rosa	João Martins de Ataíde	1880-1959	BC/UUEL
História da Princesa Rosa		s.d	FVL
História da Princesa Rosa	João Martins de Ataíde	1880-1959	BC/UUEL
História da Princesa Cristina	João Martins de Ataíde	1978	FCRB
História da Princesa Cristina	João Martins de Ataíde	1973	Cordelteca
Estória da Princesa Cristina	Francisco Firmino de Paula	1911-1967	BC/UUEL
História da Princesa Laura	Rodolfo Coelho Cavalcante	19...	Cordelteca
A Bela Adormecida no Bosque	João Martins de Ataíde	1974	FCRB
A Bela Adormecida no Bosque	João Martins de Ataíde	1974	Cordelteca
A Bela Adormecida no Bosque	João Martins de Ataíde	s.d	FVL
A Bela Adormecida no Bosque	João Martins de Ataíde	1982	BC/UUEL
A Bela Adormecida no Bosque	João Martins de Ataíde	1974	BC/UUEL
História da Princesa Adormecida e o Reino das 7 Fadas	Minelvino Francisco Silva	s.d	FCRB
Os Mistérios da Princesa dos Sete Palácios Mentais	Manoel D'Almeida Filho	1914	BC/UUEL
História da Princesa Adalgisa e o Pintor Haroldo de Vilanaz	José Camelo de Melo Resende	s.d	FCRB
História da Princesa Adalgisa e o Pintor Haroldo de Vilanaz	José Camelo de Melo Resende	1975	FCRB
A Princesa Adalgisa e o Pintor Haroldo de Vilanaz	José Camelo de Melo Resende	1964	BC/UUEL
História da Princesa da Serra	Minelvino Francisco Silva	s.d	FCRB
História da Princesa do Reino do Pareiral	Minelvino Francisco Silva	s.d	FCRB
História da Princesa Elonor ou a Bota Misteriosa	Minelvino Francisco Silva	s.d	FCRB
História da Princesa Gerulina e o Cavalo Misterioso	Minelvino Francisco Silva	s.d	FCRB
O Segredo da Princesa	João Martins de Ataíde	1948	FCRB
O Segredo da Princesa	João Martins de Ataíde	1975	FCRB
O Segredo da Princesa	João Martins de Ataíde	1961	FCRB
O Mistério da Princesa	Rodolfo Coelho Cavalcante	s.d	FCRB
Princesa Rosalírio e Pirata do Japão	Rodolfo Coelho Cavalcante	1957	FCRB
A Princesa Felismina e o Príncipe Preguiçoso	Manoel Pereira Sobrinho	s.d	FCRB
Princesa Rosamunda ou a Morte do Gigante	João Martins de Ataíde	1973	FCRB

Princesa Rosamunda ou a Morte do Gigante	João Martins de Ataíde	1973	FCRB
Princesa Rosamunda ou a Morte do Gigante	João Martins de Ataíde	1920	FCRB
Princesa Rosamunda ou a Morte do Gigante	João Martins de Ataíde	s.d	Cordelteca
Princesa Rosamunda ou a Morte do Gigante	João Martins de Ataíde	s.d	Cordelteca
Princesa Rosamunda ou a Morte do Gigante	João Martins de Ataíde	s.d	Cordelteca
Princesa Rosamunda ou a Morte do Gigante	José Pacheco da Rocha	2006	Cordelteca
A Princesa Rosamunda ou a Morte do Gigante	José Pacheco da Rocha	1890-1954	BC/UEL
História da Princesa Rosamunda ou a Morte do Gigante	José Pacheco da Rocha	1979	Cordelteca
História da Princesa Rosamunda ou a Morte do Gigante	José Pacheco da Rocha	1974	Cordelteca
História da Princesa Rosamunda ou a Morte do Gigante	José Pacheco da Rocha	19...	Cordelteca
História da Princesa Rosamunda ou a Morte do Gigante	José Pacheco da Rocha	19...	Cordelteca
História da Princesa Rosamunda ou a Morte do Gigante	José Pacheco da Rocha	1944	Cordelteca
História da Princesa Rosamunda ou a Morte do Gigante	José Pacheco da Rocha	2006	CGFS
A Princesa Rosamunda ou a Morte do Gigante	José Bernardo da Silva	1901-1972	BC/UEL
História da Princesa Rosamunda ou a Morte do Gigante	José Pacheco da Rocha	1977	BC/UEL
A Princesa Jerusa e o Gigante da Iha Encantada	Antônio Alves da Silva	1928	BC/UEL
A Princesa Rosamunda e o Espelho de Prata	Manoel Pereira Sobrinho	s.d	Cordelteca
História das Três Princesas Encantadas	Severino Milanês da Silva	1976	FCRB
História das Três Princesas Encantadas	Severino Milanês da Silva	1960	FCRB
História das Três Princesas Encantadas	Severino Milanês da Silva	1962	FCRB
História das Três Princesas Encantadas	Severino Milanês da Silva	1973	FCRB
História das Três Princesas Encantadas	Severino Milanês da Silva	1974	FCRB
História das Três Princesas Encantadas	Severino Milanês da Silva	1978	FCRB
História das Três Princesas Encantadas	Severino Milanês da Silva	1957	FCRB
História das Três Princesas Encantadas	Severino Milanês da Silva	1978	Cordelteca
História das Três Princesas Encantadas	Severino Milanês da Silva	1973	Cordelteca
História das Três Princesas Encantadas	Severino Milanês da Silva	1956	BC/UEL

As Três Princesas Encantadas	Proprietário José Bernardo da Silva	1956	Cordelteca
As Três Princesas Encantadas	Proprietário José Bernardo da Silva	1963	Cordelteca
A Princesa Rosinha na Cova dos Ladrões	Manoel D'Almeida Filho	s.d	Cordelteca
A Princesa Rosinha na Cova dos Ladrões	Manoel D'Almeida Filho	19...	FCRB
A Princesa Rosinha na Cova dos Ladrões	Manoel D'Almeida Filho	s.d	FCRB
A Princesa Rosinha na Cova dos Ladrões	Manoel D'Almeida Filho	s.d	FCRB
A Princesa Rosinha na Cova dos Ladrões	Manoel D'Almeida Filho	1914	BC/UEL
Princesa Magalona e seu Amante Pierre	Firmino Teixeira do Amaral	1957	Cordelteca
A Princesa Geni e o Reino Monte de Ouro	Proprietário João José da Silva	s.d	Cordelteca
A Princesa Gabriela, Severino e seus Cachorros	Pedro Costa	2006	Cordelteca
A Princesa que Não Ria e as Prezepadas de João Tolo	Manoel D'Almeida Filho	2006	Cordelteca
A Princesinha que a Serpente Engoliu e o Breve Misterioso	Proprietário João José da Silva	s.d	Cordelteca
A Princesa em Coração	João Martins de Ataíde	1951	Cordelteca
História de João Moleque e a Princesa Lindalva	Proprietário João José da Silva	19...	Cordelteca
História dos Ladrões de Retrolândia e as Princesas do Monte Além	João Lucas Evangelista	19...	Cordelteca
História dos Ladrões de Retrolândia e as Princesas do Monte Além	João Lucas Evangelista	19...	Cordelteca
A História da Vara Mágica ou a Princesa que Não Sorria e o Sofrimento, Sacrifícios e Aventuras de peão	Adalto Alcântara Monteiro	19...	Cordelteca
A Fada do Bosque Negro e a Princesa Safira	Antônio Américo de Medeiros	1981	Cordelteca
A Fada do Bosque Negro e a Princesa Safira	Antônio Américo de Medeiros	1930	BC/UEL
Romance do Conde Flores e da Princesa Clarinda	Manoel Pequeno	19...	Cordelteca
Romance de João Cambadinho e Princesa do Reino de Mira-mar	Inácio Carioca	2006	Cordelteca
Maria Borracheira ou a Varinha Mágica	João José da Silva	19...	Cordelteca
A Cinderela Mulata da Cidade Maravilhosa	K. Gay Nawara	1943	BC/UEL
Martírios de um Alemão ou "o Conto da Cinderela" (A Comédia do Turismo Sexual)	Klevisson Viana e Arievaldo Lima	2002	BC/UEL
Maria Borracheira ou a Varinha Mágica	João José da Silva	19...	Cordelteca
Cinderela	Stélio Torquato Lima	2017	Particular
O Romance da Princesa Walquiria ou o Reino da Tirania	João Severo da Silva (Cícero)	1942	BC/UEL
A Feira Livre da Princesa do Sertão	Antonio Alves da Silva	1928	BC/UEL
A Princesa e o Grão de Ervilha	César Obeid	1974	BC/UEL
História da Princesa Carmelita Amada de Três Amantes	Joaquim Batista de Sena	1912-1990?	BC/UEL
Romance da Princesa do Reino do Mar Sem Fim	Severino Borges da Silva	1919-1991	BC/UEL

A Princesa Anabela e o Filho do Lenhador	Severino Borges da Silva	1919-1991	BC/UEL
História do Soldado Roberto e a Princesa de Canan	Luiz da Costa Pinheiro	19...	BC/UEL

Fonte - Própria.

Neste grupo também há recorrências de um mesmo romance com desdobramentos a partir de uma única narrativa, ora (re)publicados em anos distintos pelo mesmo autor ora por outros. Essa dinâmica se dá, conforme pontuado anteriormente, devido à prática de comercialização de direitos de folhetos de cordel entre os poetas populares e/ou seus parentes. Em ambos os casos é comum que a mudança de autoria combine também a alteração de capa e demais elementos visuais, como a fonte e o tipo de impressão. Caso contrário, as alterações são raras, mas podem ocorrer.

Contudo há também aspectos peculiares a esse grupo, como a atribuição de nome próprio às princesas (Cristina, Eliza, Rosa, Rosamunda), que pode indicar o esforço em personalizar a história, aproximando-a mais do leitor/ouvinte e aumentando sobremaneira as chances de a mulher brasileira, em especial a nordestina, identificar-se com a heroína ou mesmo com o fato narrado. Novamente entra em questão a estratégia comercial para tornar o folheto um produto vendável. O grupo de romances de cordel analisado em seguida diz respeito aos que trazem no título o termo “príncipe”, também bastante numeroso e diversificado.

3.2.2 Príncipes

Salvaguardadas as devidas proporções, nos romances com temática de príncipe verifica-se também a recorrência de uma mesma narrativa, conforme se observar no quadro a seguir:

Quadro 5 – Romances de cordel com temática “Príncipe”, disponíveis em acervos digitais e físicos.

ROMANCE DE CORDEL	AUTORIA	ANO	ACERVO
O Príncipe e a Fada	Leandro Gomes de Barros	1917	FCRB
O Príncipe e a Fada	Leandro Gomes de Barros	1974	CEDAE
O Príncipe e a Fada	Leandro Gomes de Barros	1976	FUNDAJ
O Príncipe e a Fada	João Martins de Ataíde	1943	FCRB
O Príncipe e a Fada	João Martins de	1951	FCRB

	Ataíde		
O Príncipe e a Fada	João Martins de Ataíde	1974	FCRB
O Príncipe e a Fada	João Martins de Ataíde	1975	FCRB
O Príncipe e a Fada	Manoel Pereira Sobrinho	1957	FCRB
O Príncipe e a Fada	Leandro Gomes de Barros	1865-1918	BC/UEL
Bamam e Gercina ou O Príncipe e a Fada	Leandro Gomes de Barros	2006	Particular
O Príncipe de Areia Branca e o Dragão Do Lago Azul	Francisco Melquíades Araújo	1951	BC/UEL
O Príncipe do Barro Branco	Severino Milanês da Silva	2006	CGFS
O Príncipe e o Melhor Soldado do Rei	José Franklin	s.d	CGFS
O Príncipe Encantado ou o Passarinho Verde-Linho	Gregório das Neves	1911	FVL
Romance do Príncipe que Veio ao Mundo Sem Ter Nascido	João Martins de Ataíde	1950	FCRB
Romance do Príncipe que Veio ao Mundo Sem Ter Nascido	João Martins de Ataíde	1960	FCRB
Romance do Príncipe que Veio ao Mundo Sem Ter Nascido	João Martins de Ataíde	1963	FCRB
História do Príncipe Jaci e da Moura Torta	Proprietário João José da Silva	19..	Cordelteca
A Camponesa e o Príncipe Encantado	Manoel D'Almeida Filho	19...	Cordelteca
História do Príncipe Formoso	Rodolfo Coelho Cavalcante	1957	Cordelteca
História do Príncipe Formoso	Rodolfo Coelho Cavalcante	1954	FCRB
História do Príncipe Formoso	Rodolfo Coelho Cavalcante	19...	FCRB
História do Príncipe Formoso	Rodolfo Coelho Cavalcante	1953	FCRB
História do Príncipe Formoso	Rodolfo Coelho Cavalcante	19...	FCRB
História do Príncipe Formoso	Rodolfo Coelho Cavalcante	s.d	Cordelteca
História do Príncipe Formoso	Rodolfo Coelho Cavalcante	1919-1986	BC/UEL
O príncipe Ribamar e o Reino das Pontas ou a Origem do Amazonas	Abrão Bezerra Batista	1983	Cordelteca
O príncipe Ribamar e o Reino das Pontas ou a Origem do Amazonas	Abrão Bezerra Batista	1935	BC/UEL
Príncipe Ribamar	Justino Paulo Bandeira	s.d	Cordelteca
O Reino do Príncipe Ribamar da Beira Fresca	Edgley Ribeiro	19...	BC/UEL
O Príncipe Natan e o Cavalo Mandingueiro	Arievaldo Viana	2000	Cordelteca
O Reino do Príncipe da Beira Mar e da Beira Fresca	Edgley Ribeiro e outro	19...	Cordelteca
O Príncipe da Pérsia e o Cavalo Encantado	Sávio Pinheiro	2006	Cordelteca
O Príncipe João Sem Rumo no Reino das	Antonio Alves da	2006	Cordelteca

Pedras Verdes	Silva		
O Príncipe João Sem Rumo no Reino das Pedras Verdes	Antonio Alves da Silva	1928	BC/UEL
O Romance do Príncipe do Reino do Limo Verde	Marco Haurélio	2006	Particular
O Príncipe João Sem Medo e a Princesa da Ilha dos Diamantes	J. Borges (prop.)	s.d	FCRB
O Príncipe João Sem Medo e a Princesa da Ilha dos Diamantes	José João da Silva (prop.)	1922-1997	BC/UEL
O Príncipe João Sem Medo e a Princesa da Ilha dos Diamantes	José João da Silva (prop.)	1916-2006	BC/UEL
O Príncipe do Oriente e o Pássaro Misterioso	João Klévisson Viana	2006	Cordelteca
O Príncipe que Fez Tudo para Mudar o Destino	Evaristo Geraldo da Silva	2006	Cordelteca
O Príncipe Enterrado Vivo e a Rainha Justiceira	Manoel D'Almeida Filho	s.d	Cordelteca
O Príncipe Enterrado Vivo e a Rainha Justiceira	Manoel D'Almeida Filho	s.d	FCRB
O Príncipe Enterrado Vivo e a Rainha Justiceira	Manoel D'Almeida Filho	1914	BC/UEL
O Príncipe das Sete Capas	Vidal Santos e Arievaldo Viana	s.d	Cordelteca
O Príncipe que Era Malvado	Severino José	s.d	Cordelteca
O Príncipe de Nazaré	João Batista Melo	s.d	Cordelteca
O Príncipe Encantado Zabelinha	Maria Matias da Costa	s.d	Cordelteca
O Príncipe Encantado Zabelinha	Maria Matias da Costa	s.d	Cordelteca
História do Cavalo Encantado e o Príncipe Misterioso	Minelvino Francisco Silva	s.d	FCRB
História do Cavalo Encantado e o Príncipe Misterioso	Minelvino Francisco Silva	1962	FCRB
O Amor de um Príncipe Valente	Antonio Alves da Silva	1928	BC/UEL
Romance do Príncipe Guidon e o Cisne Branco	Severino Milanês da Silva	1956	BC/UEL
O Príncipe Oscar e a Rainha das Águas	José Bernardo da Silva	1901-1972	BC/UEL
O Príncipe Oscar e a Rainha das Águas	José Bernardo da Silva	s.d	Particular
A Vitória do Príncipe Roldão no Reino do Pensamento	João José da Silva (prop.)	1922-1977	BC/UEL
O Príncipe Edimundo Contra o Feitiço da Montanha	João Vicente Emiliano	19...	BC/UEL
O Príncipe que Trouxe a Sina de Morrer Enforcado	João José da Silva (prop.)	1922-1977	BC/UEL

Fonte - Própria.

Dos 58 (cinquenta e oito) romances selecionados neste grupo, 34 (trinta e quatro) são recorrentes, ou melhor, possuem mais de uma versão. Nota-se que, além da quantidade de textos ser menor nesse grupo, em relação ao das princesas, a reincidência das histórias também diminui. A que mais se repete, *O príncipe e a*

fada, reúne apenas 9 (nove) edições. Contudo a flexibilidade autoral e o espaçamento temporal permanecem, a exemplo desse mesmo romance, cujas (re)edições vão de 1917, com Leandro Gomes de Barros, a 1976, pelo mesmo autor, incluindo nesse ínterim (1943, 1951, 1957, 1974, 1975) as demais versões, de João Martins de Ataíde e Manoel Pereira Sobrinho. Vale ressaltar ainda o fato de *O Príncipe do Barro Branco* não trazer no título a informação “Princesa do Reino do Vai Não Torna”, como aparece no grupo anterior (das princesas), o que permite indagar sobre a intenção acerca da obra de Severino Milanês da Silva, tendo em vista que essa edição é póstuma⁶², conforme sugere Ivone Maya, organizadora do acervo da FCRB.

Outro aspecto a ser considerado como característico desse grupo são as caracterizações do príncipe que ora recebe nome próprio (Bamam, Jaci, Ribamar, Zabelinha, Edimundo, João Sem Medo, João Sem Rumo, Roldão, Natan, Oscar, Guideon), como acontece com as princesas ora é descrito por algum feito (que veio ao mundo sem ter nascido, que fez de tudo pra mudar seu destino, enterrado vivo, que trouxe a sina de morrer enforcado) ora pela sua procedência (de Areia Branca, do Barro Branco, da Pérsia, do Oriente, do Reino do Limo Verde, de Nazaré, da Beira Mar e da Beira Fresca) ora ainda por um epíteto que lhe indique o caráter (encantado, misterioso, valente, que era malvado) ou mesmo a estética (formoso, das sete capas). O intuito de se atribuir nome próprio às protagonistas pode ter relação com o que já se conjecturou acerca do grupo das princesas: a tentativa de aproximar o herói popular de seus leitores/ouvintes, predominantemente composto por nordestinos semialfabetizados, acostumados ao canto/leitura de textos em cordel em praça pública, sobretudo quando se trata das primeiras gerações de cordelistas.

Mediante o levantamento dos romances de cordel efetuado, optou-se pelo recorte de textos que façam referência direta ao conto maravilhoso europeu e os mais recorrentes, resultando em três grupos:

Quadro 6 – Grupos de romances de cordel selecionados para o *corpus*.

TEMÁTICA DO ROMANCE DE CORDEL	ROMANCE SELECIONADO PARA O <i>CORPUS</i>
Príncipe e Princesa	<i>História do Príncipe do Barro Branco e da Princesa do Reino do Vai-Não-Torna</i>
Princesa	Versões de Branca de Neve, Bela Adormecida e Cinderela; História da Princesa da Pedra Fina
Príncipe	O Príncipe e a Fada

Fonte – Própria.

⁶² De acordo com a FCRB, Milanês viveu e morreu em Vitória de Santo Antão, entre 1956/1967.

Apesar das particularidades de cada grupo temático, é preciso lembrar que essa divisão não é fechada, pelo contrário, a opção por esse critério serve apenas como encaminhamento metodológico, no sentido de sistematizar a análise. Ademais, é importante que o diálogo entre os grupos se mantenha aberto, conforme for solicitado pelos próprios textos. Por fim, levando em consideração o caráter popular inerente ao romance de cordel, cabe investigar com mais cautela o perfil do público que lia e/ou ouvia, de onde provinham, por que demonstravam interesse por essa literatura? Onde a encontravam à venda? Enfim, cumpre averiguar os modos de circulação dessa literatura entre o público e sua recepção. Para tanto, toma-se como ponto de partida o primeiro grupo de folhetos, com temática príncipe e princesa, mantendo o foco no folheto de maior recorrência: *O príncipe do Barro Branco e a princesa do reino do Vai Não Torna*.

3.3 No reino da cavalaria

A narrativa do *Príncipe do Barro Branco e da Princesa do Reino do Vai Não Torna* apresenta recorrência significativa, pois reúne 14 (quatorze) versões:

QUADRO 7 – Recorte do grupo de romances de cordel com temática “Príncipe e Princesa”: *O Príncipe do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai Não Torna*.

ROMANCE DE CORDEL	AUTORIA	ANO	ACERVO
História do Príncipe do Barro Branco e da Princesa do Reino do Vai Não Torna	Severino Milanês da Silva	1960	FCRB
História do Príncipe do Barro Branco e da Princesa do Reino do Vai Não Torna	Severino Milanês da Silva	19...	Cordelteca
História do Príncipe do Barro Branco e da Princesa do Reino do Vai Não Torna	Severino Milanês da Silva	1974	Cordelteca
História do Príncipe do Barro Branco e da Princesa do Reino do Vai Não Torna	Severino Milanês da Silva	1960	Cordelteca
História do Príncipe do Barro Branco e da Princesa do Reino do Vai Não Torna	Severino Milanês da Silva	1975	Cordelteca
História do Príncipe do Barro Branco e da Princesa do Reino do Vai Não Torna	Severino Milanês da Silva	1962	Cordelteca
História do Príncipe do Barro Branco e da Princesa do Reino do Vai Não Torna	Severino Milanês da Silva	2007	Cordelteca
História do Príncipe do Barro Branco e da Princesa do Reino do Vai Não Torna	Manoel Pereira Sobrinho	s.d	FCRB
O Príncipe do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai não Torna	Severino Milanês da Silva	1956	BC/UEL
O Príncipe do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai não Torna	Severino Milanês da Silva	1976	BC/UEL

O Príncipe do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai não Torna	Severino Milanês da Silva	1980	BC/UEL
O Príncipe do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai não Torna	Severino Milanês da Silva	s.d	BC/UEL
O Príncipe do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai não Torna	Severino Milanês da Silva	s.d	Particular

Fonte - Própria.

Em princípio, é importante ressaltar que o romance conta com publicações recorrentes por décadas do século XX (1960, 1970, 1980, 1990), à primeira década do século XXI (2000 a 2007). Nesse meio tempo o registro escrito permanece praticamente inalterado com alteração paenas dos proprietários, registrados normalmente no topo da capa ou na contracapa, conforme aponta Marlyse Meyer (1980, p.4): “De início o folheto apresentava na capa apenas a indicação da autoria, o título e um ou outro ornamento tipográfico. Na contracapa vinha o endereço do autor, que quase sempre também era o vendedor de seus folhetos”.

As edições do recorte temático de 1975, 1976 e 1980 e a sem data (fornecida pela FCRB)⁶³ registram as filhas de José Bernardo da Silva como proprietárias. As demais são atribuídas ao pai delas, o próprio José Bernardo. Segundo José R. Lopes (1982), José Bernardo comprou, em 1950, a propriedade literária de João Martins de Ataíde, composta pela obra deste e de outros autores, dentre eles Severino Milanês:

José Bernardo tornou-se o maior editor de folhetos do Nordeste. Dirigiu por mais de trinta anos a Tipografia São Francisco, de sua propriedade. Com sua morte, em 1972, a editora passou a denominar-se Literatura de Cordel José Bernardo da Silva, assumindo seus familiares o trabalho de direção gráfica. (LOPES, 1982, p.331)

Isso explica o motivo de os folhetos encontrados no levantamento indicarem José Bernardo como proprietário ou suas filhas. Na verdade, a tipografia tornou-se um negócio de família promissor e referência para poetas populares, segundo Meyer (1980, p.12):

Antes tipografia São Francisco, hoje Literatura de Cordel José Bernardo da Silva Ltda., é dirigida por suas filhas, mas lá trabalham também seus netos. Ponto de encontro de poetas e intelectuais de Juazeiro, a oficina da Rua Santa Luzia exerce importante papel na divulgação da literatura popular.

⁶³ A Fundação registra nos “metadados” a autoria a Manoel Pereira Sobrinho.

Para a pesquisadora, José Bernardo da Silva foi o responsável por deslocar o centro editorial de Recife (onde ficava a tipografia de Ataíde) para Juazeiro do Norte, região que se tornou referência nesse setor. Por esse motivo é considerado por Meyer (1980) e outros estudiosos da literatura de cordel como um dos maiores editores da literatura de cordel no século XX, ao lado de Ataíde.

Em 2001, Arievaldo Viana, em homenagem ao centenário de José Bernardo, revelou que a tipografia passou a chamar-se Lira Nordestina, por sugestão de Patativa do Assaré. As atividades do editor se estenderam até a década de 1980, quando teve o acervo comprado pelo Governo do Estado da Paraíba. Viana finaliza a homenagem fazendo uma ressalva: “Sim, pois não é pretensão afirmar que seus folhetos foram responsáveis diretos pela alfabetização de milhares de nordestinos.” (VIANA, 2001, p.1).

De certo modo o discurso de Viana reforça o que Marques (2014) indica como realidade de grande parte da população nordestina ser analfabeta e despolitizada, no período de transição do Império para a República. Restava-lhe o cordel, mais acessível geográfica e financeiramente. Por esse motivo tornou-se “uma das ferramentas eficientes utilizadas pelo poeta popular para tornar visível/audível a voz do homem do sertão” (MARQUES, 2014, p.40).

Mas José Bernardo da Silva não foi apenas editor, há registros também de obras populares de sua autoria, como *Lampião da Bahia*, *O Cruzeiro do Horto*, dentre outros. Já Severino Milanês da Silva nunca foi editor, somente “poeta de bancada”⁶⁴, tendo sido considerado por grande parte dos estudiosos da literatura popular um exímio cantador e compositor de cordel.

Lopes destaca que Milanês escreveu muitas pelepas, mas seus temas preferidos eram “romances de amor e histórias de príncipes e princesas” (1982, p.641), conforme indica a seguinte lista de romances de cordel:

História de Amendes e Lucinda
 História de Faustina e Clodomira
 História de Luís e Noêmia
 História de Rosa e Maximiano
 História do príncipe do Barro Branco e da princesa do reino do Vai-Não-Torna
 História do príncipe do Limo Verde a princesa Ivanete
 História do valentão do Mundo e a princesa Edileusa
 História das três princesas encantadas
 (LOPES, 1982, p.641-642)

⁶⁴ A expressão foi cunhada pelo uso popular “porque ‘na banca’ – ainda não se usava o *bureaux*, o birô, nem o computador – era que o poeta compunha o escrito” (FEITOSA, s.d., p.1).

Tamanha constância de reedições permite pensar sobre a relevância desse romance na transição de séculos, o que traz à baila diversos aspectos que podem ser observados a partir dessa obra. A começar pelo estético, no que tange aos elementos paratextuais; em seguida o estudo acurado do texto em si e seu diálogo com suas matrizes, orais e impressas; o contexto de produção, que vai desde a elaboração do romance até sua edição e distribuição (venda); culminando no público ao qual se destina, aquele que aprecia, por algum motivo, contos maravilhosos.

3.3.1 No Reino do Vai-Não-Torna

Esteticamente vale considerar o número de páginas da *História do Príncipe do Barro Branco e da Princesa do Reino do Vai Não Torna*, com versões que se distinguem de acordo com o recurso empregado na confecção e/ou digitalização. Sua extensão varia de 18 (dezoito) páginas, quando datilografadas, a 12 (doze) quando digitadas. Trata-se de um romance relativamente pequeno, se comparado a outros que chegam a integrar 48 (quarenta e oito) páginas, fato que pode ter viabilizado sua circulação por quase cinco décadas, afinal, textos curtos facilitam a memorização tanto para cantadores quanto para leitores/ouvintes. Cabe observar com mais acuidade também a capa, uma espécie de cartão postal para o universo maravilhoso do romance de cordel que revela muito não da narrativa em si, da intenção do autor/proprietário e do público leitor/ouvinte ao qual se destina.

Ainda que o folheto de cordel seja mais conhecido pela xilogravura que traz na capa e às vezes no seu interior, esse recurso é relativamente recente. José de Ribamar Lopes destaca que: “O cordel antigo não trazia xilogravuras. Suas capas eram ilustradas apenas por vinhetas – pobres arabescos usados nas pequenas tipografias do interior nordestino” (1982, p.42). A opção pelas modestas vinhetas envolvia também o baixo custo, pois, sendo Severino Milanês cantador de viola e poeta de bancada, sem nunca ter sido dono de tipografia, é provável que tenha recorrido à confecção mais barata de seus escritos, a exemplo da maior parte das capas que integram este *corpus*. Exemplo disso são os folhetos anteriores ao século XX, constantes no recorte (Figuras 9, 10 e 11) que envolve as (re)publicações de *História do príncipe do Barro Branco e a princesa do reino do Vai-Não-torna*, a capa é composta pela ilustração, em preto e branco, de um homem em cima de um

cavalo, supostamente representando o príncipe. No entanto seus traçados se modificam com o passar do tempo, conforme se observa a seguir:

Figura 9 – Capa de *História do Príncipe do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai Não Torna*, de 1960.



Figura 10 – Capa de *História do Príncipe do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai Não Torna*, de 1962.



Figura 11 – Capa de *História do Príncipe do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai Não Torna*, de 1975.



Fonte das figuras 9, 10 e 11 – CORDELTECA, 2019, p.1. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cordel&pagfis=82345>>. Acesso em: 30 jan. 2019.

A capa de 1960 (Figura 9) traz teor modesto representado por um príncipe com vestimenta modesta, postura semiencurvada do cavalo e a grama módica abaixo de seus pés. Já as versões posteriores, de 1962 (Figura 10) e 1975 (Figura 11), muito semelhantes entre si, apresentam um príncipe vestido de forma elegante sobre um cavalo de porte altivo e em movimento, contrastando com o efeito estático da capa anterior. Lopes (1980) destaca que as xilogravuras teriam surgido no cordel a partir da década de 1930, mas nenhum dos folhetos desse grupo conta com esse recurso, o que indica novamente a possibilidade do baixo custo da confecção ou o esforço em manter o estilo de Severino, uma vez que o texto permanece inalterado na maioria das versões.

Qual seria, então, a técnica utilizada nessas capas de *O Príncipe do Barro Branco*? Para Liêdo Maranhão (1981), muito antes passeavam pelo Nordeste as “zincogravuras”, assim denominadas, conforme o site *Lira Nordestina* (2016, p.1), “por ser o zinco o principal material de gravação de imagens e textos, é uma placa de zinco sobreposta em madeira, como um carimbo, onde a imagem também é

revertida”. Apreciador da zincogravura, Maranhão (1981, p.15) salienta que as “gravuras de zinco, com desenhos rabiscados a lápis, de artistas populares, cartões postais de amor, e fotografias de artistas de cinema” alcançaram maior prestígio que a “muito badalada” xilogravura.

As mudanças seculares na capa desse romance instigam reflexões acerca das motivações. Uma hipótese inicial aponta para a recepção a que Zumthor (1993) destaca, com base na teoria de Jauss (1994). Sob essa perspectiva é provável, por exemplo, que o leitor dessa narrativa pressuponha que o homem montado sobre o cavalo corresponda ao “príncipe do barro branco”, tomando como referência o arquétipo do “príncipe no cavalo branco⁶⁵” dos contos de fadas. Mas será que o enredo dessa história atende à expectativa do leitor/ouvinte?

O Príncipe do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai Não Torna é a história de João, que, ao ficar órfão, sai em viagem pelo mundo. Quando chega ao reino do Barro Branco, onde mora um príncipe ambicioso e solteiro, João encontra um velho que lhe dá três pães e um cavalo arreado, alertando o jovem que não os comesse sozinho e nem deixasse que inimigos se aproximassem ou conversassem com o animal antes de tomar qualquer decisão. O príncipe cobiça o cavalo de João, assim que os avista e, por esse motivo, pede ao rapaz que refaça o jardim do reino até o dia seguinte, caso contrário, morrerá. Para desespero e surpresa de João, o cavalo pisoteia todas as flores do jardim, de modo que, no dia seguinte, o gramado amanhece ainda mais belo. Não satisfeito, o príncipe ordena que João vá até o Reino do Vai-Não-Torna buscar a princesa. Ela possui um espelho mágico que mostra o presente, o passado e o futuro, e tem um livro de estudo. João parte com o cavalo para a viagem de três dias e três léguas até o Vai-Não-Torna. No primeiro dia, divide o pão com um filhote de águia, no segundo, com um filhote de um peixe, e no terceiro, com um borrego⁶⁶. Agradecidos, o pai de cada um dos animais presenteia João com pena, escama e lã, respectivamente. Assim que João chega ao Vai-Não-Torna e avista a princesa, os dois apaixonam-se. Mas logo ela conta que João não pode ser localizado no prazo de três dias, nem pelos objetos mágicos. No primeiro dia, a águia esconde João em Júpiter, mas é descoberto. No segundo dia, o peixe leva-o até as profundezas do mar de Netuno, e novamente é encontrado. Até que, no terceiro dia, a ovelha transforma João em pulga. Orienta-o que morda a

⁶⁵ O cavalo no cordel é escuro, o que pode sugerir a opção por uma nitidez maior na impressão ou pelo intencional tom paródico de que o cordel é feito.

⁶⁶ Filhote de ovelha.

princesa nas costas, durante a noite, de modo que ela não durma e assim não sonhe com ele. O plano é bem sucedido. No dia seguinte, como a princesa não descobre nada, declara João vencedor do desafio e apto para desposá-la. Porém, temendo retaliação do príncipe, João se recusa a casar com ela e leva-a até o Reino do Barro Branco. Chegando lá, descobrem que o príncipe está morto e casam-se.

Se o leitor de fato considerar que o guerreiro da capa do folheto é o príncipe do Barro Branco, pode ter *de início* seu horizonte de expectativas rompido, como propõe Jauss (1994). Pois o homem montado no cavalo é, na verdade, João, o herói da história. Já o príncipe do Barro Branco é o vilão. Porém, graças ao *happy end*, João herda o reino do Barro Branco, juntamente com sua amada princesa, tem-se, portanto, a confirmação de que ele pode não ter sido o príncipe do Barro Branco desde o início, mas conquista esse título ao final, e assim a expectativa inicial se cumpre. De qualquer modo, o romance não se desvincula do conhecido *happy end* do conto de fadas, uma vez que protagonistas se casam e herdam, como na tradição, todo o reino.

Outro elemento que atende à expectativa é a princesa, contudo ela não aparece retratada nas capas até agora mencionadas, mas na de 2007:

Figura 12 – Capa de *O príncipe do Barro Branco e a princesa do reino do Vai Não Torna*, de 2007.



Fonte - SILVA, 2007, capa.

Nesta capa aparece em destaque uma figura feminina, supostamente a princesa, e, no canto inferior direito, um homem montado sobre um peixe, referências que fazem sentido quando associadas aos motivos que levaram à produção desse folheto. Trata-se de um dos romances selecionados para compor a

coleção “12 contos de Cascudo em folhetos de cordel”, publicado pela Editora Queima-Bucha. No encerramento de cada um dos exemplares da coleção, há um breve descritivo de qual conto recolhido por Cascudo teria se baseado o folheto. No caso de “Príncipe do Barro Branco”, a referência é o conto “O espelho mágico”⁶⁷, recolhido por Câmara Cascudo em sua obra ‘Contos Tradicionais do Brasil’⁶⁸.

A autoria de *O espelho mágico* é atribuída a Cícero Salvino de Oliveira, com origem em Juazeiro do Norte, Ceará. Para a organização dos “Contos Tradicionais”, Cascudo dividiu-os em 12 (doze) seções temáticas: Contos de encantamento; Contos de exemplo; Contos de animais; Facências; Contos religiosos; Contos etiológicos; Demônio logrado; Contos de adivinhação; Natureza denunciante; Contos acumulativos; Ciclo da morte; Tradição. Segundo essa divisão, “O espelho mágico” é um conto de encantamento.

A história elege como protagonistas um rapaz e a princesa que tem um espelho cuja propriedade mágica é a mesma do romance de Severino Milanês, o que justifica a capa da versão de 2007 destacar essas duas personagens. Nessa versão alguns fatores se repetem: i) o rapaz também é órfão; ii) apesar de não ter nome próprio, como no folheto (João), transforma-se em inseto, no caso, uma formiga; iii) enquanto formiga, o herói esconde-se da princesa e casa-se com ela ao final. A condição de orfandade do protagonista também está presente em ambos os textos. A versão em prosa, de Cícero S. de Oliveira, inicia objetivamente: “O rapaz, órfão de pai e mãe, saiu pelo mundo para ganhar a vida” (CASCUDO, s.d., p. 110). Enquanto o romance de cordel traduz o mesmo em linguagem poética: “João se vendo sozinho/ Achou que não estava bem/Sem pai, sem irmã, sem ninguém/Disse o mundo agora é meu/Embora eu morra também” (SILVA, 2007, p.1).

Contudo há também diferenças entre o conto e o romance de cordel. No conto: i) os animais que auxiliam o rapaz são quatro: formiga, carneiro, peixe e pássaro; ii) após três dias ele não consegue encontrar um local seguro para se esconder e a princesa, com pena dele, dá-lhe mais um dia, é quando o rapaz recorre à formiga; iii) após a vitória do herói, ele se casa com a princesa e só depois disso revela como conseguiu esconder-se dela; iv) a princesa conta apenas com o espelho

⁶⁷ Em nota de rodapé ao conto “O espelho mágico”, da referida coletânea, Câmara Cascudo registra que, de acordo com a classificação do folclorista Antti Aarne, “esse texto é popular na literatura oral da Europa Central, Finlândia, Dinamarca, Rússia, Grécia, etc.” (CASCUDO, s.d. p. 113).

⁶⁸ Disponível em: < <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cordel&pagfis=82345>>. Acesso em: 23 mar. 2018.

como auxiliar mágico. Mas talvez a diferença que mais chame a atenção seja a presença do príncipe. Afinal, não por acaso, Severino Milanês insere essa personagem na narrativa e no título do romance. Mas o que teria levado o poeta a fazer essa opção? Acaso seria a necessidade de retratar a figura masculina de forma heroica como o cavaleiro maravilhoso que enfrenta os mais ardilosos desafios em nome de um bem maior? Não se pode responder a essas perguntas prontamente, pois o trajeto a percorrer é por demais complexo e sinuoso. Contudo o que se pode adiantar é que sua compreensão pode estar na matriz desses folhetos, cuja pista envolve justamente a figura do cavaleiro.

Essa figura, embora adquira tom paródico na versão de 2007 (ao montá-lo em um peixe, no lugar do cavalo), dialoga também com o herói medieval, cujo arquétipo ganha continuidade no folheto de cordel, conforme explica Jerusa Pires Ferreira (2016, p.29 – grifo nosso):

Ao observar a presença de **determinados componentes, que se repetem, e se fazem portanto invariantes** no rol das possibilidades de um texto de um texto cavalheiresco. Ficou bem claro que eles realizam muito fielmente, em espécimes de literatura dita de cordel, que se continua a produzir, no Nordeste brasileiro.

Aos *componentes invariantes* podem-se relacionar as funções destacadas por Wladimir Propp (2006) no conto maravilhoso⁶⁹, por tratarem-se de elementos invariáveis que se mantêm ao longo desse gênero, e que auxiliam na compreensão da estrutura do romance de Severino Milanês. Importa saber, por enquanto, que *O Príncipe do Barro Branco e Princesa do Reino do Vai Não Torna* apresenta a adaptação de arquétipos anteriores à formação da comunidade nordestina, mas nem por isso lhe são estranhos. Pelo contrário, o Vai-Não-Torna indica exatamente aquilo que há pouco se supunha: um lugar perigoso, de onde ninguém jamais volta:

Chamava-se Vai-Não-Torna
O reinado da princesa
Chama-se assim porque
Quem ia naquela empresa
Se acabava por lá
Morria sem ter defesa.
(SILVA, 2007, p.3)

⁶⁹ A concepção adotada por Propp de “maravilhoso” parte da classificação de Aarne e Thompson acerca dos *contos de magia*, porém com o acréscimo de outro aspecto: narrativa com desenvolvimento similar, certos eventos são invariáveis ainda que não sigam sempre a mesma ordem.

Normalmente, quando o romance de cordel apresenta um local fictício no início da narrativa, é comum que seja ambientada com referências reais, como se observa na primeira estrofe desse mesmo folheto:

O reino do Barro Branco
É defronte uma colina
Cortado por quatro rios
De água potável e fina
Fica nos confins da Ásia
Bem perto da Palestina.
(SILVA, 2007, p. 1)

A referência à “água potável e fina” indica tratar-se de paisagem nobre, bem como a localização geográfica retirada do universo real, Ásia e Palestina, auxilia no discurso persuasivo do poeta popular, empenhado em impressionar o leitor e transformá-lo (quem sabe?) em um potencial comprador do folheto que se anuncia. No entanto, a localização plausível para a história não a desvincula do fato de continuar sendo um território improvável. A questão recai novamente sobre a estratégia argumentativa do poeta para convencer o leitor da veracidade de sua narrativa.

Assim o leitor ingressa no terreno do maravilhoso, onde “são permanentes as relações com o Outro Mundo, aquele dos espíritos, mortos e fantasmas, almas à espera de reencarnação, deuses e heróis sempre prontos a voltar à terra (FERREIRA, 1991, p.54)”. Para Jerusa P. Ferreira, o Reio do Vai-Não-Torna (dentre tantos outros), precisa ser conquistado: “Num ritual iniciativo e purificador, o cavaleiro se aventura às tarefas perigosas, a todos os riscos que farão dele o herói salvador” (1991, p.55). No caso do folheto de Milanês, o único que pode superar os obstáculos impostos pelo príncipe do Barro Branco é João, o herói popular. A autora chama a atenção ainda para a procedência longínqua do Vai-Não-Torna, local já mencionado pelo poeta francês Chrétien de Troyes, que produziu romances com “ampla difusão e que continuaram sendo repetidos e copiados em Portugal até mais tarde, no século XV” (FERREIRA, 1991, p.56).

Dentre as reflexões apresentadas até aqui, emanam outras que darão continuidade à análise: Por que *A História do Príncipe do Barro Branco e da Princesa do Reino do Vai-Não-Torna* é tão recorrente? Quais seriam suas matrizes impressas e orais? Qual o perfil do público ao qual se voltam as reedições desse romance? Enfim, como se manifestam e o que revelam os arquétipos do príncipe e da princesa nesse(s) texto(s)?

3.4 Do cavaleiro medieval ao herói nordestino

Figura 13 – Capa do romance de cordel *Batalha de Oliveiros com Ferrabrás*, de 1913.



Fonte - BARROS, 1913. Capa.

Essa imagem do romance *Batalha de Oliveiros com Ferrabrás*, publicada em 1913 por Leandro Gomes de Barros, apresenta uma espécie de fusão de capa e contracapa. Se o livro tradicional for tomado como parâmetro, é possível verificar que em uma mesma página vêm estampadas informações que se distribuiriam em mais de uma. Ilustração, título e autoria do texto dividem o mesmo espaço com preço do folheto (1000 réis), ano (1913) e local de publicação, bem como o endereço da tipografia responsável (Livraria Franceza). Mais uma vez a economia de meios pode ter o fator financeiro como um dos motivadores, uma vez que tal romance contempla 32 (trinta e duas) páginas e poderia gerar mais custos se as informações pré-textuais fossem distribuídas de forma menos compacta. Além disso, chama atenção a figura do cavaleiro, no centro da capa, com armadura medieval. Para o leitor não fica claro, em um primeiro momento, se o cavaleiro representaria Oliveiros ou Ferrabrás. Dúvida instaurada, somente a leitura pode elucidar a questão.

O romance relata o confronto entre Ferrabrás, rei de Alexandria, e Oliveiros, um dos “pares de França”, como eram conhecidos os guerreiros do imperador

Carlos Magno. Salvaguardadas as alterações estéticas que sofreu ao longo da mudança de proprietários, a narrativa principia com Ferrabrás desafiando os pares de França, em especial Oliveiros, a enfrentá-lo. Assim, o rei Carlos Magno manda, sem sucesso, o capitão Roldão aceitar o desafio junto aos outros guerreiros. Ao saber da desobediência dos outros soldados, Oliveiros decide partir para o confronto com a autorização do imperador e sob a proteção da Virgem Maria.

O primeiro encontro entre os dois guerreiros ilustra bem a comicidade do cordel, ao colocar frente a frente Oliveiros, um soldado medieval de trato fino, cordial e cristão, e Ferrabrás, o típico herói popular, irreverente, astuto e pagão:

Oliveiros o saudou
 E elle ficou calado
 E Oliveiros bem maçado
 Da canção do turco ficou
 Ferrabraz nem o olhou
 Tanto caso dele fez
 Oliveiros era francez
 Guerreiro de educação
 Juntou as redias da mão
 Fallou-lhe a segunda vez.

Levante-se cavaleiro,
 Prepare as armas se apronte
 Pegue o cavalo, se monte,
 Trate de ser bom guerreiro
 Ponha seu corpo ligeiro
 Veja não dê uma falha.
 A morte entre nós se espalha,
 A hora de um é chegada
 Lance mão de sua espada,
 Vamos entrar em batalha.

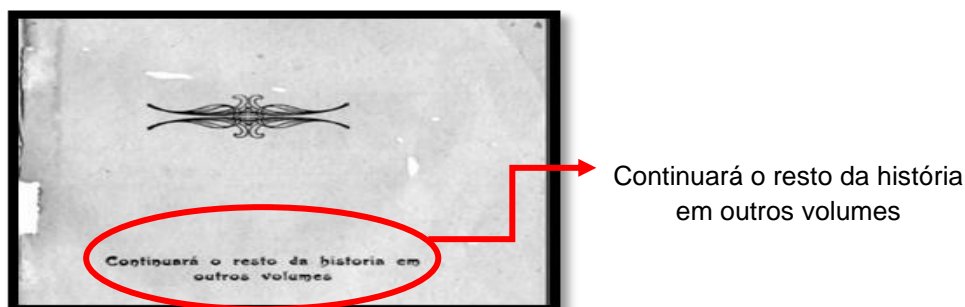
Quem és tu, tão pequenino
 Que vem me desafiar?
 Achas que vou me ocupar
 Em dar batalha a menino?
 É's louco, tu não tens tino,
 Disse o turco com furor.
 Seja qual forma fôr,
 Me diga agora, confesse,
 Qual foi o mal que fizeste
 Ao teu imperador?
 (BARROS, 1913, p. 14)

Depois de muita relutância, o confronto enfim se inicia, o qual é descrito detalhadamente páginas a fio. Porém sobrepõe-se aos golpes uma longa discussão entre os dois guerreiros sobre a crença religiosa de cada um. Até que Ferrabrás

sucumbe a um golpe certo de Oliveiros. O turco, prestes a morrer, recebe na ferida aberta as lágrimas do cristão rival e, na mesma hora, se converte.

Nessa batalha fica mais evidente a retórica do que o combate em si, que alcança formas superlativas de descrição. Ferreira (2016, p.133) denomina esse fenômeno de “combate estereotipado”, de modo que se a vitória de Ferrabrás se dá pela força, a de Oliveiros acontece pela palavra, já que convence, no fim das contas, o rival a tornar-se cristão. A história não se encerra propriamente, pois costuma ser dividida em capítulos, tal como o folhetim⁷⁰, com um aviso de continuidade da narrativa “Continuará o resto da história em outros volumes”:

Figura 14 – Detalhe na última página de *Batalha de Oliveiros com Ferrabrás*, de 1913, de Leandro Gomes de Barros.



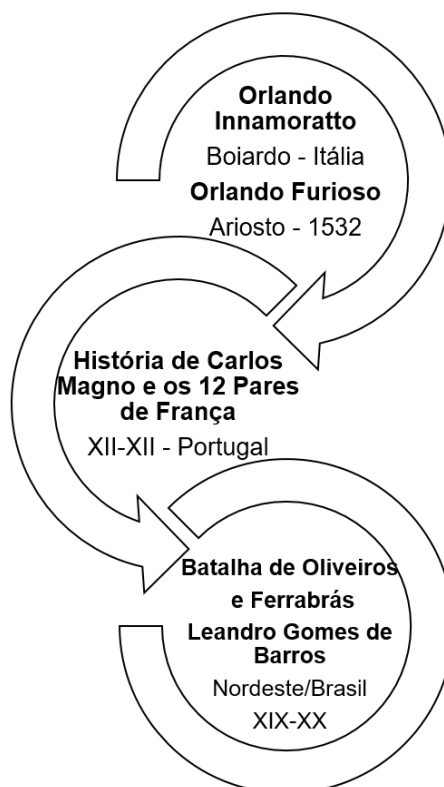
Fonte – BARROS, 1913, p. 55.

Para além do combate e do teor religioso, um dos aspectos que se sobressaem na *Batalha de Oliveiros e Ferrabrás*, especialmente no tocante aos heróis, é a reverberação do ideário medieval, pautado na fé cristã e em valores como honra, fidelidade (ao rei) e castidade. Tendo em vista que Ferrabrás se converte ao cristianismo, por intermédio de Oliveiros, a figura do cavaleiro, estampada na capa do romance de Leandro, poderia bem remeter a qualquer uma dessas personagens, uma vez que ambas comungam desse arquétipo.

Isso atesta, de certo modo, a origem ibérica não apenas de *Batalha de Oliveiros e Ferrabrás* como também de *O Príncipe do Barro Branco* e *a Princesa do Reino do Vai-Não-Torna*, pois os diálogos possíveis entre o romance de cordel de Leandro e Severino não alcançam uma rede de textos anteriores, orais e escritos, que indicam uma matriz ainda mais remota, conforme mostra o esquema a seguir:

⁷⁰ Aliás, não por acaso, o cordel é considerado o precursor desse gênero.

Figura 15 – Esquema da *mouvence* do arquétipo de Orlando, da matriz europeia ao romance de cordel.



Fonte: MARQUES, 2017⁷¹.

O esquema aponta para a *mouvence* do arquétipo de Orlando, cuja matriz estaria no herói do poema épico de Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamoratto*, e Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, publicado em 1532. Narrativas protagonizadas por Orlando e sua amada Angelica. O poema de Ariosto é considerado a continuação de *Orlando Innamoratto*, obra inacabada de Boiardo. Mas esse percurso arquetípico perpassa ainda outro poema épico, de autoria coletiva: *História de Carlos Magno e os doze pares de França*, que narra as batalhas lideradas por Rolando, sobrinho de Carlos Magno e capitão dos 12 (doze) pares de França, no contexto das Cruzadas. Para Câmara Cascudo (1985), o livro tornou-se um dos mais populares do Brasil entre os séculos XIX e XX, figurando em vários títulos da literatura de cordel, dentre eles *Batalha de Oliveiros com Ferrabrás*, conforme indica Ayala (1997).

Essa novelística tem como personagem central Rolando, chefe dos pares de França, guerreiros a serviço do Imperador Carlos Magno, com os quais embrenha-se nas mais diversas batalhas e coleciona conquistas. Silvano Peloso atribui a

⁷¹ O esquema foi apresentado durante a disciplina Cultura Popular e Oralidade: Vertentes, na Unesp (Assis), pelo professor Francisco Claudio Alves Marques.

narrativas dessa natureza a disseminação de “sentimentos de valor e de honra” presentes “nessa como em outras literaturas populares, do ciclo épico ligado à figura de Carlos Magno e dos Doze Pares de França” (1996, p.105).

Na abertura do capítulo “O cavalheiresco maravilhoso”, de *Cavalaria em Cordel: o passo das águas mortas*, Jerusa P. Ferreira (2016) apresenta em destaque a capa de *Príncipe do Barro Branco* e a *Princesa do Reino do Vai-Não-Torna*, semelhante à versão de 1962 (Figura 10). A autora empenha-se na busca pelas matrizes impressas e orais que poderiam aproximar folhetos dos ciclos arturiano e carolíngio ibérico, sobretudo no que diz respeito às narrativas dos feitos do Imperador Carlos Magno e do lendário Rei Artur. Mas, afinal, como teria chegado até Severino Milanês esse texto matricial de Carlos Magno? Marco Haurélio (2010) aponta para a necessidade como justificativa, pois, para garantir a venda do folheto, era preciso que poetas e cantadores conhecessem as histórias mais apreciadas pelo público, a fim de atraí-lo a ouvir/ler as autorais:

A necessidade do saber livresco, seja para exibição nas cantorias, seja para fundamentação na criação literária, era uma constante entre os bons cordelistas-repentistas. A Bíblia, um livro de História, outro de Geografia ou Gramática, o *Lunário perpétuo*, o **Livro de Carlos Magno** bastavam para os rudimentos de erudição necessários aos artífices do verso popular. (HAURÉLIO, 2010, 24 – grifo nosso)

Isso faz pensar que um dos motivos que leva *O Príncipe do Barro Branco* e a *Princesa do Reino do Vai-Não-Torna* a ter um número considerável de reedições pode estar na solicitação de um público composto não apenas por ouvintes ou leitores de cordel, mas também pelos próprios poetas. Gera-se, assim, um ciclo ininterrupto entre falar e a ouvir determinadas histórias, como a de Severino. No entanto essa mesma necessidade solicita outra: como e por que esses textos chegam às mãos dos poetas populares? A resposta pode estar na expansão marítima da Europa em busca do Novo Mundo. Durante o período colonial no Brasil, as embarcações provenientes de Portugal traziam uma tripulação que precisava se entreter no demorado percurso entre os mares, donde Silvano Peloso destaca:

Sabemos que na vida a bordo das naves do século XVI não faltavam algumas diversões: cantava-se ao som da viola e nadava-se quando a ausência de vento paralisava as naves; outras vezes se organizavam combates de galos, bailes ou representações teatrais improvisadas. Mas em geral, por causa do mal tempo e da carga dos navios, o pessoal de bordo se dedicava a divertimentos mais sedentários. Jogava com cartas ou dados (embora fosse

severamente proibido) e, **frequentemente, quando a monotonia da vida de bordo e a quietude do mar convidavam ao silêncio, era a vez da leitura solitária em algum canto do navio, ou daquela coletiva em voz alta, todos sentados em círculo.** (1996, p.48 – grifo nosso)

É possível imaginar a frequência com que tais atividades de entretenimento foram solicitadas durante uma viagem que poderia durar meses. A ocasião soa propícia para as narrativas cavaleirescas, condizentes com aventuras enfrentadas por leitores/ouvintes das embarcações ibéricas que se dirigiam ao Novo Mundo. Isso tudo, no entanto, poderia soar simples suposição, não fosse pelas inspeções inquisitoriais realizadas nessas mesmas embarcações, quando se transportava toda sorte de textos que entretivessem os tripulantes no extenso trajeto:

As informações que as autoridades inquisitoriais davam a respeito dos portos de chegada, embora por vezes fragmentárias e nem sempre completas, contêm dados inequívocos a propósito. Tais autoridades abordavam os navios antes que os passageiros e a carga fossem desembarcados, efetuando uma minuciosa inspeção da qual resultava frequentemente a presença a bordo de textos de cavalaria (os Amadis de Gaula e os Palmerins em primeiro lugar), mas também de novelas pastoris, narrativas edificantes e livros religiosos. (PELOSO, 1996, p. 48)

Segundo Rodrigues Marins (*Apud* CASCUDO, 1953, p.16 – grifo do autor), “*Pliegos soltos, folhas volantes e textos de cordel em geral inundavam o Novo Mundo depois de ter inundado o Velho*”. Donde se conclui que muito provavelmente as portentosas narrativas a respeito de Carlos Magno percorreram o mesmo trajeto até chegarem às mãos de poetas populares no Nordeste brasileiro. E como tais narrativas teriam chegado, enfim, ao conhecimento de Severino Milanês? J. Borges revela a habilidade de Severino como poeta e cantador: “Eu considero um dos maiores poetas de Pernambuco, chamava-se Severino Milanês, tanto escrevendo como cantando. Ele na viola era uma fera.” (JBORGESBRASIL, 2008, p.1)⁷².

Ainda na perspectiva de J. Borges, a literatura de cordel nessa região teria atingido certo declínio, mas, ao mesmo tempo, seu auge no período anterior ao século XXI. A isso Borges (2008, p.1) atribui a extinção dos “cordelistas de feira”, que literalmente vão a esse local para “cantar folheto”. Não se pode afirmar ao certo que Severino tenha sido um desses poetas, mas estudos apontam para sua habilidade na cantoria: “tanto era bom no improviso da cantoria, quanto nos romances, e alguns

⁷² Transcrição de entrevista concedida por J. Borges, disponível em: <<http://jborgesbrasil.blogspot.com/2008/09/severino-milans-por-jborges.html>>.

deles ficaram imortalizados no território popular, visto sua **predileção pelas histórias de amor e de príncipes e princesas de reinos imaginários**” (MAYA, 2019, p. 1 – grifo nosso). A cantoria é, para o poeta, não apenas habilidade e talento, mas também estratégia preciosa na venda de seus folhetos. Atento ao leitor/ouvinte que ansiava pelas histórias de encantamento, Severino associa, astutamente, o Vai-Não-Torna ao “Novo Mundo” nordestino, que se abre ao estrangeiro como porta de entrada e acesso a todo o país.

É importante lembrar que quem ingressa o leitor-ouvinte nesse reino encantado é o herói, movido pelo desafio de superar os mais portentosos desafios, que volta e meia incluem salvar uma donzela em apuros. Resta saber em que medida a relação entre a astúcia do herói e a beleza da donzela dialogam.

3.4.1 *Entre a astúcia e a beleza*

Já se pôde notar que a matéria cavaleiresca pode ser identificada nas versões do *Príncipe do Barro Branco* e a *Princesa do Vai-Não-Torna*. Mas até que ponto essa medida se estende ao cavaleiro e órfão João? Como é dado ao cordel, João parece situar-se entre os arquétipos de Oliveiros e Ferrabrás, pois, ao mesmo tempo que demonstra devoção à realeza, apresenta a típica astúcia do herói popular, por meio do tom satírico próprio do cordel. Prova disso está no modo jocoso com que João, mesmo tendo vencido a princesa e conquistado o direito de desposá-la, decide entregá-la ao príncipe do Barro Branco:

Disse a princesa: - João
 Tu tens que ser meu esposo
 Disse João: - Deus me livre
 O príncipe é um perigoso
 Ou manda matar-me ou dar-me
 Um castigo rigoroso.

Porém por felicidade
 Quando João tinha saído
 Para buscar a princesa
 O príncipe foi abatido
 Em um duelo que deu
 E nessa tinha morrido.

João chegou no reinado
 Estava um desgosto profundo
 Tudo coberto de luto
 Desde o rico ao vagabundo
 E o príncipe do Barro Branco
 Morando no outro mundo.

João voltou com a princesa
 Naquele mesmo momento,
 Já na corte anunciavam
 A hora do casamento
 No reino do Vai-Não-Torna
 Receberam o sacramento.
 (SILVA, 2007, p. 16)

O rapaz insiste em honrar seu compromisso, mas a honra, nesse caso, está mais para astúcia do que fidelidade à realeza. Ele só age assim pelo receio de ser punido e não pelo sentimento de dever, como seria esperado de um autêntico herói aos moldes da narrativa maravilhosa. Prova disso é o fato de ele se casar com a princesa somente após a constatação da morte do príncipe do Barro Branco, novamente a coragem cede espaço à esperteza.

É esse tipo de “ingrediente próprio” que confere certa peculiaridade ao cordel, marcado pelo hibridismo entre a tragédia de uma batalha sangrenta e, ao mesmo tempo, cômica. Surge um guerreiro igualmente dúplice, um “João ninguém”, suficientemente corajoso para resgatar uma princesa em um reino desconhecido e astuto o bastante para livrar sua pele da morte e garantir seu *happy end*. Para Jerusa P. Ferreira, o combate do herói no cordel alcança um significado mais amplo:

Ocorre um paralelo existencial incontestável, que justifica a opção mais intensa do heroísmo e a **seleção façanhosa**, a força comunicativa e impressiva deste tipo de situação para além da diretriz reguladora do contratexto matricial. Não se pode deixar de ponderar estas coisas, não só no desejo do sertanejo criador que as seleciona e opera sobre elas, como no ouvinte que as requer, solicita e admira. (2016, p.116 – grifo nosso)

Dadas as matrizes de *O Príncipe do Barro Branco*, João corresponde ao herói plasmado pelo povo, marcado por um misto de destreza e religiosidade, consolidando-se em uma espécie de releitura do cavaleiro medieval, que “celebra no bandido o paladino do povo” (PELOSO, 1996, p.105). Diante das matrizes que precedem o folheto de Severino, é possível pensar em como a releitura dos arquétipos do príncipe e da princesa se ajustam às novas necessidades e, “no impacto com o passado, pulveriza tais mitos e símbolos e os restitui transformados” (PELOSO, 1996, p. 105).

No entanto não há apenas um herói nesse romance, afinal seu título menciona dois membros da realeza: um príncipe, que é na verdade o vilão, e uma princesa, sem a qual João não poderia ser considerado um herói. Ora, ninguém

melhor do que a princesa para testemunhar a sagacidade de João. Aliás, graças à princesa João sai vitorioso, portanto, cabe investigar nessa figura feminina também como se manifesta essa “seleção façanhosa”.

3.4.2 *A beleza astuta da princesa*

Em meio a um universo tipicamente masculino, marcado por valores como virilidade e destreza, a figura do reino do Vai-Não-Torna atende ao arquétipo da donzela no conto maravilhoso: bela, nobre (pois é uma princesa) e leal, porém seus traços físicos são descritos por João, criando-se assim uma atmosfera um tanto subjetiva:

João contemplou a princesa
Com seu olhar soberano
Os dentes da cor de pérolas
O traje dum fino pano
Com o céu da Galileia
Ou o azul do oceano.

A cintura era um anel
A voz igual a um pistom
Tinha perfume dos cravos
E das rosas de Saron
Tinha a beleza das virgens
Lá do templo de Sion.
(SILVA, 2007, p. 11)

A descrição afetada com que João descreve a princesa permite imaginar a dimensão da beleza da moça. A imagem hiperbólica fica ainda mais acentuada quando levada em conta a procedência modesta do herói:

Nesse reino residia
Um casal de outra nação
Que morreram na pobreza
Foi uma contradição
Deixaram um filho somente
O qual chamava-se João.
(SILVA, 2007, p.1)

Elucidado o contraste do nível social que cada uma dessas personagens ocupa, pode-se compreender o motivo pelo qual João fica tão impressionado com a princesa. A admiração, porém, é recíproca. Pois assim a princesa apaixona-se pelo João assim que o vê, lembrando o agastado clichê: “amor à primeira vista”.

Tão logo João conscientiza-se da beleza da princesa, trata de voltar ao prumo e lembrá-la de que vem resgatá-la a mando do príncipe do Barro Branco, ao que, desdenhosa e igualmente consciente, ela retruca:

- Eu sei que daquele príncipe
Sou querida muito tempo,
Porém muitos já tem dado
Essa viagem perdida
Chegam aqui perdem a viagem
Só têm três dias de vida.
(SILVA, 2007, p. 12)

Se João é astuto, a princesa o é duplamente, pois bem poderia simplesmente seguir com o herói e libertar-se da solidão, mas prefere arriscar e comprovar a valentia do rapaz. Cada vez que João fracassa, a princesa profere ameaças, a fim de incitá-lo a não desistir. Desafio vencido, ela oferece-lhe o prêmio prometido: o casamento, ao que, como já mencionado, João recusa prontamente, temendo retaliação do príncipe. Mesmo assim, como já se sabe, eles casam-se ao final.

Tal como no mito grego, Medusa, a mulher com serpentes no lugar dos cabelos, capaz de transformar em pedra o homem que a fitar nos olhos, a princesa do reino do Vai-Não-Torna tem nos seus objetos mágicos a punição a quem ouse esconder-se dela sem ser localizado. Além disso, ambas (Medusa e princesa) vivem isoladas do mundo, protegidas pelos seus adereços mágicos e são astutas o bastante para se defenderem de ameaças, especialmente da masculina.

Contudo, o que as diferencia está no motivo de sua solidão. Enquanto para Medusa o isolamento é uma forma de vigiar-se dos homens, a princesa sabe apenas que o motivo de estar só se deve ao fato de nenhum homem ainda ter conseguido driblar a mágica do espelho. Medusa e princesa são personagens de naturezas distintas: enquanto esta é um arquétipo, aquela é um mito, conforme explicita Bettelheim (2002, p.25), “Os mitos e estórias de fadas têm muito em comum. Mas nos mitos, muito mais do que nas estórias de fadas, o herói da cultura se apresenta ao ouvinte como uma figura com a qual deve rivalizar na sua própria vida, tanto quanto possível”. Enquanto o leitor/ouvinte é levado a estimar a princesa, o inverso acontece com Medusa, figura que instiga repulsa, pela estética e pelo comportamento agressivo.

Por esse motivo a beleza da princesa de Severino Milanês intriga, pois não é gratuita, já que atrai seu salvador para a “cova dos leões”. Mas essa mesma postura

feminina encontra sua origem no amor cortês medieval, largamente difundido nos lais bretãos. Segundo Antonio L. Furtado (2013, p.7): “Lais são poemas narrativos de ampla divulgação na Idade Média, principalmente no final do século XII e início do XIII. Teriam sido compostos por bretãos [...]”. Furtado ainda explica que os lais são compostos pela combinação de três temas: amor, cavalaria e maravilhoso, além disso as heroínas “são de uma beleza nunca vista” (Idem).

Os lais foram amplamente divulgados no Ocidente, especialmente os de Marie de France, segundo Nelly N. Coelho (2003, p.54): “reconhecidos como expressão das células líricas das novelas arturianas e de muitos contos de fadas que se tornaram famosos”. Coelho ressalta que Marie de France era princesa da Inglaterra quando o clérigo André, o capelão, redigiu em latim o *Tratado do Amor*, um conjunto de regras para a relação cortês homem/mulher. Durante o reinado de Marie, Chrétien de Troyes, o mesmo que trouxe para a cena popular o Vai-Não-Torna, traduziu o *Tratado* para o francês, disseminando-o a um público ainda maior. Assim como os irmãos Grimm, Chrétien coletou:

[...] versões populares de lendas arturianas que circulavam na França, entre o povo, narradas em ‘francien’ ou língua ‘romance’, isto é, na ‘língua vulgar’ falada pelo povo, durante os longos anos de intermédio entre o uso do latim como língua oficial de toda a Europa e o surgimento da língua francesa, já sistematizada e aprovada como língua oficial. (COELHO, 2003, p.61)

A antiguidade dos lais pode ser atestada com o surgimento da língua francesa, desde a invasão dos burgúndios, ao norte da França, à manutenção do “francique” enquanto idioma oficial do país ao lado do latim, por volta dos séculos III e V. Chrétien recolhe-os das narrativas orais que já circulavam pela Europa. Isso revela, de certa forma, a ancestralidade das relações entre o romance *O príncipe do Barro Branco* e a *princesa do reino do Vai-Não-Torna* e suas matrizes que remontam a mais de dez séculos, considerando-se a data do folheto mais antigo coletado no levantamento desse grupo (Quadro 7).

As regras contidas no *Tratado* correspondem ao “amor cortês”, que exerceu forte influência sobre a relação homem/mulher nas cortes europeias, sobretudo durante o reinado de Marie de France. Dentre elas, citem-se duas que são representadas na narrativa do Reino do Vai-Não-Torna:

1) “A Dama enobrece o Cavaleiro ao pedir que ele se submeta a duras provas, para merecer seu amor” (COELHO, 2003, p.55) – o fato acontece no romance quando a

princesa coloca João à prova e impõe-lhe o desafio de driblar sua astúcia em descobrir-lhe os esconderijos.

2) “A beleza e a perfeição da Dama amada são cantadas como supremas e insuperáveis: são tão absolutas que o Cavaleiro se sente emudecer ao querer cantá-la” (COELHO, 2003, p. 55) – conforme já destacado, a beleza da princesa faz com que João apaixone-se por ela no primeiro encontro.

Bela e astuta, a princesa parece corresponder aos moldes do amor cortês medieval, porém o mesmo não acontece com João. Ele é, sobretudo, um herói popular e enquanto tal precisa aproximar-se do público ao qual se destina. Para tanto relativizam-se os arquétipos medievais e formulam-se outros. Entra em cena o homem conquistador, que aceita o desafio imposto pela Dama, porque precisa livrar-se das ameaças do príncipe do Barro Branco, apesar de desejá-la intimamente; o homem que se encanta pela beleza da Dama, mas não declara isso abertamente (apenas ao leitor/ouvinte é permitido sabê-lo), como nas cantigas de amor medievais.

Em suma, há uma regra do *Tratado* para a qual o herói de Severino parece ser um tanto descuidado: “Para agradar à Dama, o Cavaleiro deve buscar a própria perfeição (valentia, argúcia, elegância e nobreza)” (COELHO, 2003, p.55). O que poderia ser mais deselegante a um Cavaleiro do que recusar-se a desposar a Dama após salvá-la? João é valente e astuto, mas distancia-se da elegância e da nobreza assim que se recusa a casar com a princesa para salvar a própria pele. A mesma atitude deselegante não o impede de levar a princesa até o príncipe do Barro Branco, conforme havia prometido. Enfim, qualidades como lealdade e nobreza são substituídas por astúcia. A exemplo de Orlando, que age em benefício próprio, superando obstáculos sem necessariamente seguir regras, sejam as do “amor cortês” ou outra qualquer.

Ocorre que a princesa é peça-chave para que a narrativa se desenrole, afinal é através dela que determinadas funções do conto maravilhoso se consolidam, conforme sugere Propp (2006). É o caso da *proibição* e da *transgressão*. João é lembrado duas vezes acerca do resgate proibido da princesa, a primeira pelo príncipe do Barro Branco e a segunda pela própria princesa. Apesar disso, ele decide *transgredir* o alerta e segue rumo à *partida* e ao *combate*, outras duas funções identificadas por Propp (2006). Nesse momento, João é levado a demonstrar toda sua astúcia e assim se consolida como herói, diante da princesa e do leitor/ouvinte. A vitória, contudo, não é alcançada pelo uso da força bruta, mas

pela destreza do herói em recorrer aos donativos que recebe do auxiliar (velho), logo no início da história⁷³. Cumpre destacar ainda a presença do auxiliar mágico, mais uma das funções de Propp (2006), que ajudam tanto João quanto a princesa. Aquele recebe de um velho três pães para livrá-lo de eventuais apuros, enquanto esta detém o espelho mágico que a protege de possíveis conquistadores incompetentes e, portanto, indignos de sua companhia.

Função semelhante desempenha o velho na versão de “Príncipe do Barro Branco”. Para Carl Jung (2000, p.218), o velho é um arquétipo da inteligência, pois remete à sabedoria ancestral: “O Velho representa, por um lado, o saber, o conhecimento, a reflexão, a sabedoria, a inteligência e a intuição e, por outro, também qualidades morais como benevolência e solicitude, as quais tornam explícito seu caráter ‘espiritual’” e normalmente “aparece quando o herói se encontra numa situação desesperadora e sem saída, da qual só pode salvá-lo uma reflexão profunda ou uma ideia feliz” (JUNG, 2000, p.214).

No romance de Severino, o velho aparece desempenha já no início o papel de uma espécie de oráculo, que prevê o futuro. É a mesma função do espelho mágico da princesa, como um ser onisciente que tudo vê e tudo revela. Assim a figura anciã parece ultrapassar a clássica relação com a vaidade, contida em mitos como o de Narciso⁷⁴, para atingir uma simbologia mais complexa: a de uma inteligência superior. Isso faz lembrar outro espelho, pertencente a uma dama igualmente bela e Branca como a Neve.

Voltando à princesa da narrativa do Barro Branco observa-se uma composição híbrida (como não poderia deixar de ser), tal como no astuto herói João. Como um amálgama, a heroína congrega a beleza da donzela e a coragem do cavaleiro medieval, mas, ao mesmo tempo, tem *astúcia*. Contudo ela se mantém casadoira, pois tal como Bela Adormecida, por exemplo, ela fica à espera de um salvador que, montado em seu cavalo, liberte-a e com ela se case, fazendo jus aos finais felizes desses contos, como anota Propp (2006)⁷⁵.

Sob essa perspectiva, Severino Milanês apela para o mito do herói e da donzela medievais, sob os auspícios de um amor cortês às avessas, pela necessidade que, de alguma forma, detecta em seus ouvintes/leitores de se identificarem com

⁷³ Propp (2006) identifica a presença do doador como outra função do conto maravilhoso.

⁷⁴ Personagem mitológica bela que se apaixona pelo próprio reflexo e afoga-se no rio, enfeitado pela vingativa ninfa Eco, que o amava, mas não era correspondida.

⁷⁵ O casamento é uma das funções destacadas em *Morfologia do conto maravilhoso* (2006).

uma história que lhes seja mais próxima. Afinal, os tempos são outros... e relações platônicas ou heróis castos e imaculados já não caem no gosto popular. Porém qual seria de fato essa necessidade? A resposta a isso requer ainda a travessia de um longo trajeto, que perpassa a saga de João e a donzela do espelho mágico, culmina nas princesas de Basile, Grimm, Preciosas, Perrault e Andersen e chega à figura do príncipe no romance de cordel.

Por ora cumpre destacar que, em *Príncipe do Barro Branco e a princesa do reino do Vai-Não-Torna* mantém-se o arquétipo da moça rica, casadoira e do rapaz pobre que precisa provar sua valentia suplantando obstáculos. Esses desafios podem ir desde o combate armado com os mais temidos vilões, em que predomina a coragem e a força física, até o confronto de ideias, em que prevalece a astúcia, como no caso de João.

De algum modo e por algum motivo, esses arquétipos povoam a mente criativa do poeta popular, que preenche os espaços do papel módico do folheto de cordel com as mais esplêndidas histórias. Seu empenho, porém, parece preencher também a carência imaginativa de leitores e ouvintes em diferentes períodos históricos e localidades. No limiar de tudo, a releitura da realeza no Nordeste brasileiro tem matrizes europeias longínquas que vêm ao encontro do anseio de ouvir/ler histórias ocorridas em tempo e lugar em que animais falam, heróis astutos vencem e damas são irremediavelmente belas.

4 SER TÃO, SER TÃO NORDESTINO...

Figura 16 – Foto do espelho mágico da rainha má de Branca de Neve, disponível para interação de visitantes no parque *Märchengarten*, em Ludwigsburg, Alemanha.



Fonte: Própria.

Espelinho, Espelinho na parede
Quem é a mais bela de todo o reino?⁷⁶

Alguém pergunta ao espelho ornamentado, pendurado na parede vermelha, e ele magicamente responde:

Aqui você é a mais bela
mas Branca de Neve atrás das sete montanhas/com os sete anões
é mil vezes mais bela que você⁷⁷.

⁷⁶ Tradução livre do trecho original em alemão: *Spieglein, Spieglein an der Wand/ Wer ist die Schönste im ganze Land?* – Neste trecho há rima entre os substantivos “Wand” e “Land” (parede/reino), o que não foi mantido na tradução a fim de se respeitar o sentido original do texto.

⁷⁷ Tradução livre do trecho em alemão: *Ihr seid die Schönste hier/aber Schneewitchen hinter den sieben Bergen/ bei den sieben Zwergen/ ist tausendmal schöner als Ihr.*

O diálogo é uma cena típica em *Märchengarten* (Jardim dos contos de fadas), um dos pontos turísticos da cidade de *Ludwigsburg*, ao sul da Alemanha. O Jardim está localizado atrás do *Schloss Ludwigsburg*⁷⁸, castelo no estilo barroco, marcado por um jardim que floresce quase o ano todo, como se pode observar nas imagens:

Figura 17 – Foto da fachada do castelo *Ludwigsburg* (ao fundo, o *Märchengarten*).



Fonte - Própria.

Figura 18 – Foto da entrada principal que dá acesso ao *Märchengarten*.



Fonte - Própria.

⁷⁸ A cidade chama-se “Ludwigsburg”, que significa “Palácio de Ludwig”.

Conforme indica a abertura da *home page* de Ludwigsburg, o castelo recebe visitantes do mundo inteiro, durante o ano todo:

Bem-vindos ao florido castelo barroco de Ludwig. O florido Castelo barroco de Ludwigsburg é o mais antigo e belo jardim duradouro. Com seus extensos parques, gloriosos e alegres, avista-se o florido do período barroco no século V com mais de 500.000 grandes e pequenos visitantes de todo o mundo.⁷⁹

Logo na entrada do Jardim, o visitante depara-se com uma boneca mecanizada, também em tamanho natural, fazendo as vezes de uma *Märchenerzählerin* (contadora de histórias). A contadora lança aos visitantes o convite a uma aventura interativa pelo reino encantado dos contos de fadas. O jardim oferece vários caminhos que levam a espaços nos quais se pode assistir a um pequeno espetáculo com bonecos em tamanho natural.

Assim o visitante é convidado a experimentar a sensação de ser a testemunha ocular de cenas pitorescas como o despertar de *Dornröschen* (Bela Adormecida) pelo príncipe, ou conversar tete a tete com o espelho de Branca de Neve, como se fosse a bruxa má, conforme diálogo apresentado no início deste capítulo.

Trata-se de um jardim temático interativo voltado principalmente às crianças. É possível visita-lo por meio de um roteiro autoexplicativo e deparar-se com figuras em tamanho natural esculpidas em cera que representam vilões e heróis dos contos de fadas. No conto de Chapeuzinho Vermelho (*Rotkäppchen*) por exemplo, o visitante pode acompanhar o diálogo do animal com a menina pela janela de uma casa em estilo alemão, conforme mostram as figuras a seguir:

⁷⁹ Tradução livre do trecho em alemão: *Willkommen im Blühenden Barock Ludwigsburg. Das Blühende Barock Ludwigsburg ist die älteste und schönste Dauergartenschau. Mit seinen weitläufigen Parkanlagen und der farbenfrohen Blütenpracht zieht das Blühende Barock Jahr für Jahr über 500.000 große und kleine Besucher aus aller Welt an.* (BLUEBA, 2019, p.1)

Figura 19 – Foto da boneca em tamanho natural de Chapeuzinho Vermelho entrando na casa da Avó, sem saber que o lobo a espera.



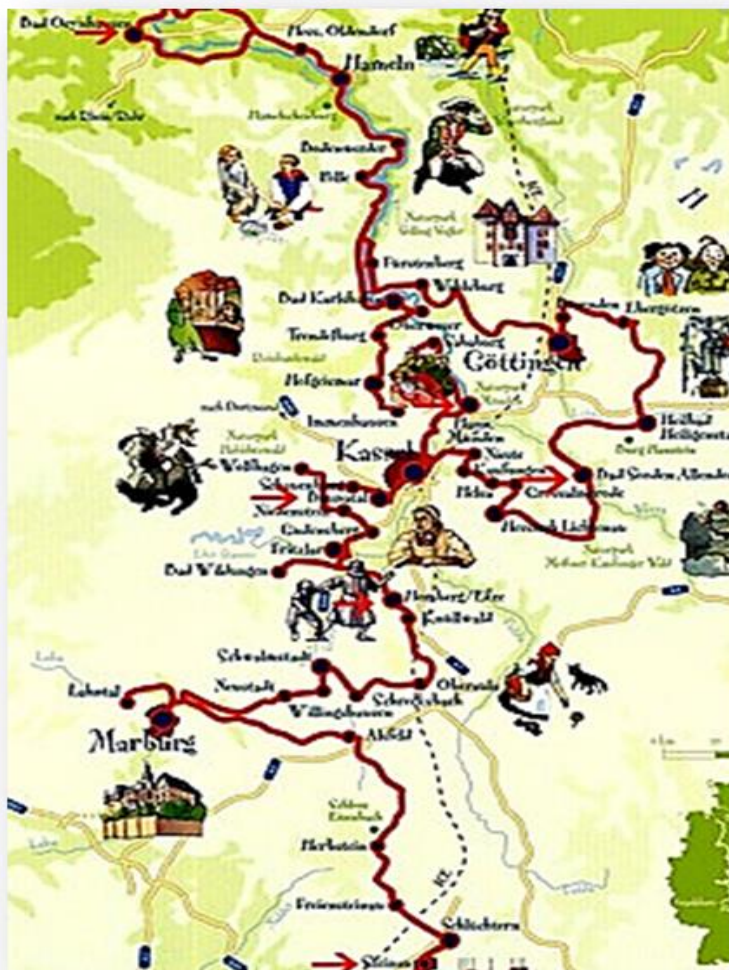
Figura 20 – Foto do boneco representativo do lobo mau, disfarçado de vovó, aguardando a chegada de Chapeuzinho Vermelho.



Fonte das imagens 19 e 20 - Própria.

Apesar de não ser o único espaço na Alemanha dedicado a contos de fadas, o *Märchengarten* tem representação significativa justamente por sua interatividade. Há no país também a *Deutsche Märchenstraße* (Rota Alemã dos contos de fadas), que envolve um trajeto de 600 Km por cidades medievais que serviram de cenário e inspiração para algumas das *Märchen*. Nele a interação com os visitantes é protagonizada por atores vestidos de príncipes e princesas, que se ocupam em recepcionar turistas, indicando eventualmente a continuidade do trajeto ou fornecendo informações úteis. Uma noção desse percurso pode ser oferecida pelo prospecto a seguir:

Figura 21 – Prospecto da *Deutsche Märchenstrasse* (Rota dos Contos de Fadas).



Fonte: <<https://www.bad-wildungen.de/de/gesundheits-tourismus/maerchenhaftes/deutsche-maerchenstrasse/>>.

De acordo com o *site* oficial da *Märchentstraße*, mantido pela sede em Bad Wildungen, no centro da Alemanha, o roteiro da Estrada segue a trajetória de vida dos irmãos Grimm. Com início em *Hanau*⁸⁰, onde nasceram os autores, a estrada passa por *Steinau*, onde viveram a infância; segue para *Marburg*, onde cursaram Direito; passa por *Schwalmstadt*, floresta que os inspirou a redigir *Rotkäppchen* (Chapeuzinho Vermelho); continua em *Bald Wildungen*, local do castelo que inspirou a história de *Schneewittchen* (Branca de Neve); atravessa *Kassel*, cidade onde os Grimm viveram por 30 anos e registraram a maior parte de seus contos; passa ainda por *Sababurg* e *Trendelburg*, onde estão o castelo que inspirou o conto de *Aschenputtel* (*Cinderela* ou a *Gata Borralheira*) e a torre de *Rapunzel*,

⁸⁰ Nesta cidade ocorre todo ano a *Brüder Grimm Festspiele*, um festival de teatro em memória aos irmãos alemães.

respectivamente; até chegar em Hamelin, terra de *Zauberflöte* (*A flauta mágica* ou o *Flautista de Hamelin*) e finalizar em Bremen, local de inspiração para o conto *Die Bremenmusikanten* (*Os músicos de Bremen*).

Convém ressaltar que os contos de fadas, revisitados tanto no Jardim quanto na Rota, atingem várias gerações, o que faz pensar sobre sua vitalidade, atestando a relevância do maravilhoso para a humanidade. O texto de apresentação (*Einleitung*) do site da *Märchenstrasse* endossa essa perspectiva, ao se situar entre os roteiros turísticos mais procurados do país: “Desde sua fundação, em 1975, a “Associação da Rota Alemã dos contos de fadas” tornou-se **uma das mais famosas das mais de 150 rotas de férias alemãs**, como mostra o site www.ferienstrassen.info, por exemplo”⁸¹. (DEUTSCHE-MÄRCHENSTRASSE, 2019, p.1 – grifo nosso).

Quer sejam espaços permanentes como estes quer sejam eventos periódicos, como a *Grimm Festival*, os contos de fadas sempre exerceram certo fascínio em leitores/ouvintes. A visitação de diversas gerações a esses locais indica também a manutenção dessas narrativas ao longo dos tempos, evidenciando sua vivacidade, baseada na dinâmica (mencionada no capítulo anterior) entre selecionar o que se considera pertinente ou não esquecer, sob a perspectiva de Zumthor (1997). Nesse movimento dialético esquecer/lembrar, erege o arquétipo da princesa, de beleza inigualável, como Branca de Neve, Bela Adormecida e Cinderela, que despertam a inveja de mulheres capazes de tudo para ofuscar-lhes o brilho. Seja madrasta seja fada má, a vilania cresce à medida que a beleza das princesas se intensifica.

Ao que tudo indica, a literatura alemã tem promovido essa dialética ao longo do tempo, buscando inspiração nos contos dos irmãos Grimm. Marcus Mazzari (2015), no prefácio da edição citada no capítulo anterior, menciona alusões aos contos em obras clássicas de Thomas Mann e Bertold Brecht, por exemplo. Além disso, Mazzari alerta para a expressividade de traduções desses textos, traduzidos para outros idiomas em número superior ao *Manifesto Comunista* de Marx e Engels, o que esclarece a dimensão dessas histórias na cultura, não apenas dos alemães, mas da humanidade.

⁸¹ Tradução livre do trecho em alemão: *Seit der Gründung der „Arbeitsgemeinschaft Deutsche Märchenstraße“ in 1975 hat sie sich zu einer der bekanntesten der mehr als 150 deutschen Ferienrouten entwickelt, wie der Blick auf www.ferienstrassen.info beispielhaft zeigt.*

Novamente, por algum motivo e de algum modo, os contos de fadas transportam valores de uma época a outra, ajustando-se às mais diversas necessidades, por meio da manutenção dos arquétipos, que se preservam a toda prova. Nessa esteira cumpre destacar leituras e perspectivas de autores que se propõem a revisitá-los. A respeito dos irmãos Grimm, teriam sido “leitores dos volumes de *Gabinete de Fadas*”, é o que declaram Susana Vieira e Cassia Leslie (2019, p. 275). Segundo as pesquisadoras, o “Gabinete” seria uma coletânea de contos, publicados em 1785, escritos pelo francês Charles-Joseph de Meyer, conhecido como “Cavaleiro de Meyer”. A coletânea chegou a compor 41 volumes, cada qual com ilustrações exclusivas, mas “O sucesso e a procura pelos livros foram tão grandes que, além de providenciar novas edições, seu idealizador também criou uma alternativa mais econômica, que não tinha ilustrações” (VIEIRA; LESLIE, 2019, p. 275).

Há quem enxergue ainda nos contos de fadas, inclusive, uma possibilidade de crescimento pessoal ou uma alternativa de escapar momentaneamente das mazelas da sociedade, como aponta Bruno Bettelheim (2002, p.5 – grifos nossos):

[...] nada é tão enriquecedor e satisfatório para a criança, como para o adulto, do que o conto de fadas folclórico. Na verdade, em um nível manifesto, os contos de fadas ensinam pouco sobre as condições específicas da vida na moderna sociedade de massa; estes contos foram inventados muito antes que ela existisse. Mas através deles pode-se aprender mais sobre os problemas interiores dos seres humanos, e sobre as soluções corretas para seus predicamentos em qualquer sociedade, do que com qualquer outro tipo de estória dentro de uma compreensão infantil. Como a criança em cada momento de sua vida está exposta à sociedade em que vive, **certamente aprenderá a enfrentar as condições que lhe são próprias, desde que seus recursos interiores o permitam.**

Mesmo que Bettelheim (2002) mantenha o enfoque voltado ao público infantil, esclarece que o conto de fadas é enriquecedor também para adultos. A perspectiva permite considerar que alguma contribuição possa ser atribuída aos “recursos interiores” do indivíduo adulto, pois, ainda que não seja mais criança, o gosto por contos que tenha ouvido, lido ou mesmo contado pode iniciar na infância e se manter por toda a vida. Especialmente se se considerar que esses mesmos textos, em origem mais remota, dirigiam-se ao público não-infantil. Seja como for, a difusão secular dos contos de fadas pelo mundo exigiu que esses textos fossem adaptados:

Através dos séculos (quando não dos milênios) durante os quais os contos de fadas, sendo recontados, foram-se tornando cada vez mais refinados, e passaram a transmitir ao mesmo tempo **significados manifestos e**

encobertos - passaram a falar simultaneamente a todos os níveis da personalidade humana, comunicando de uma maneira que atinge a mente ingênua da criança tanto quanto a do adulto sofisticado. (BETTELHEIM, 2002, p. 6 - grifo nosso)

Assim o conto passa de registro da “poesia da natureza”⁸² para ser esculpido como obra de arte, distanciando-se da *Volkseele* (alma do povo) contida nas *Volksmärchen* (contos populares), e aproximando-se mais da *Kunstmärche* (conto artístico), conforme os estudos de Karin Voloboluef (1991), rememorados no primeiro capítulo. Sobre essa questão, Marcos Mazzari (2013, Prefácio) salienta que “Na passagem da versão oral para a escrita houve certa elaboração estilística, houve trabalho de padronização e homogeneização, trechos fragmentários foram complementados, contradições abrandadas etc.”.

Um exemplo que elucidava a questão é fornecido pelo próprio Mazzari (2015), ao mencionar a alteração da primeira versão de Rapunzel, em 1812. Rapunzel, após receber várias visitas secretas do príncipe, revela à fada Gothel que suas roupas estavam apertadas. Como o fato insinuava uma gravidez, Wilhelm optou em deixar Rapunzel apenas reclamar sobre a falta de força em puxar a fada e o príncipe para o alto da torre. Mas qual seria o motivo para tais modificações? A resposta pode estar na formação de público leitor/ouvinte que se inicia no século XVIII e se arrasta por todo o século XIX: o infantil.

Nos estudos voltados à origem da Literatura Infantil, Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2007) anotam que a Revolução Industrial e a escalada da burguesia ao poder implicam consequências significativas para a ordem mundial, dentre elas a criação da infância. As autoras explicam que até o século XVIII a criança era tida como um adulto em miniatura, partilhando de hábitos, costumes e leituras dos adultos. Para se manter no poder, a burguesia procurou garantir a disseminação de seus ideais por meio de duas frentes: a família e a escola. É o início da estrutura família nuclear, pai, mãe e filhos, e da institucionalização do ensino por meio da escola, instituições criadas para legitimar a ideologia burguesa que se consolidava.

Sob os auspícios de uma nova era política e econômica, “A criança passa a deter um novo papel na sociedade, motivando o aparecimento de objetos industrializados (o brinquedo) e culturais (o livro)” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p.16). A criança, portanto, integra um novo nicho de público no mercado consumidor de livros. É a esse mercado que Wilhelm provavelmente busca atender, quando

⁸² Expressão cunhada por Jacob referente aos primeiros contos que registrou com seu irmão, Wilhelm.

suaviza cenas de conotação sexual, levando em consideração o leitor menor de idade. Marcus Mazzari aponta como exemplo a gravidez de Rapunzel, devido às visitas escusas do príncipe à torre:

Um exemplo, na edição de 1812, que subjaz a esta tradução, Rapunzel diz num belo dia à fada: “**Sabe, senhohra Gothel, as minhas roupas estão tão apertadas que não estão querendo servir em mim**”. [...] Mas na edição de 1819, Wilhelm Grimm substitui esse nítido indício de gravidez por uma tênue alusão: Sabe, senhora Gothel, vai ficando cada vez mais difícil para mim puxar a senhora aqui pra cima do que alcançar o jovem príncipe”. (MAZZARI, 2015, p. 19 – grifo nosso)

A lapidação dos contos de fadas segue a demanda de um novo contexto de produção, que implica atender a uma necessidade de ler/ouvir as mesmas histórias, porém de forma diferente. Nesse entremeio acumulam-se nesses contos significados “manifestos e encobertos”, como sugere Bettelheim (2002), sobre os quais se debruça a análise do arquétipo de Branca de Neve, a *Schneewitchen* de Grimm.

4.1 Branca como a neve

Como no grupo anterior (príncipes e princesas), os romances de cordel que trazem a protagonista Branca de Neve contemplam versões que alcançam um período extenso de publicação, séculos XIX, XX e XXI, conforme o recorte a seguir:

Quadro 8 – Recorte do levantamento de romances de cordel com temática “Princesas”: Branca de Neve.

ROMANCE DE CORDEL	AUTORIA	ANO	ACERVO
Branca de Neve e o Soldado Guerreiro	Leandro Gomes de Barros	1917-1918	FCRB
Branca de Neve e o Soldado Guerreiro	Leandro Gomes de Barros	1962	Cordelteca
Branca de Neve e o Soldado Guerreiro	João Martins de Ataíde	1973	FCRB
Branca de Neve e o Soldado Guerreiro	Leandro Gomes de Barros	1865-1918	BC/UEL
Branca de Neve e o Soldado Guerreiro	Leandro Gomes de Barros	2006	BC/UEL
Branca de Neve em Cordel	Susana Morais de França Medeiros	2009	BC/UEL
História da Branca de Neve e o Soldado guerreiro	Leandro Gomes de Barros	2006	Cordelteca
História da Branca de neve e o soldado Guerreiro	Leandro Gomes de Barros	19...	FCRB
Branca de Neve	Stélio Torquato Lima	2017	Particular
Branca de Neve e os Sete Anões	Severino Borges da Silva	19...	Cordelteca

Branca de Neve e os Sete Anões	Lucia Carvalho	2009	Cordelteca
História da Branca de neve e o soldado Guerreiro	Leandro Gomes de Barros	s.d	ARC

Fonte: Própria.

Tomando-se como ponto de partida os romances de cordel mais recentes, de Lucia Carvalho e de Susana Morais de França Medeiros, ambos de 2009, é possível verificar, pela capa, o direcionamento ao público infantil e a referência ao longametrage da Disney, como se pode observar a seguir:

Figura 22 – Capa do romance de cordel *Branca de neve e os sete anões*, de Lucia Carvalho.



Fonte: CARVALHO, 2009, capa.

Figura 23 – Capa do romance *Branca de neve em cordel*, de Susana Morais.



Fonte – MORAIS, 2009, capa.

Nos dois folhetos, as ilustrações em preto e branco trazem Branca de Neve ao centro. No de Lucia, a protagonista aparece rodeada pelos sete anões, já o de Susana mantém o foco apenas na protagonista. O conjunto desses elementos permite associá-los aos estereótipos cinematográficos propagados pelo longametrage em animação dos Estúdios Disney, lançado em 1983. Nesse sentido, os romances de cordel recuperam a indumentária da princesa na animação que se difundiu pelo mundo, conforme se observa no cartaz de divulgação do filme:

Figura 24 – Cartaz de divulgação da animação *Branca de Neve e os Sete Anões*, dos Estúdios Disney, de 1983.



Fonte - < <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-27524/>>.

Branca de Neve e os Sete Anões foi a primeira animação lançada pelos Estúdios Disney e é considerada um clássico do cinema. Atingiu marca expressiva de público ao conquistar “a maior bilheteria alcançada até então por um filme sonoro”, conforme destaca Marina Martini Lopes (2018), em matéria sobre os 80 (oitenta) anos do longa. Ao mencionar sobre as fontes motivadoras do filme, Lopes anota que:

Como muitos filmes da Disney, *Branca de Neve* foi inspirado em um antigo conto de fadas – uma história da tradição oral alemã, contada de boca em boca através das gerações, e por fim eternizada pelos Irmãos Grimm no livro *Kinder- und Hausmärchen*, lançado em algum momento entre os anos de 1812 e 1822: era *Schneewittchen*, que, como todo bom conto com raízes na época medieval, era muito mais cruel que a versão posteriormente suavizada pela Disney⁸³. (2018, p.1)

Tanto o romance de Lucia quanto o de Susana dialogam com o imaginário coletivo que se forma em torno do conto de Branca de Neve, corroborando com a

⁸³ A jornalista faz referência a eventos da história que foram registrados por Figueiredo Pimentel em sua obra *Contos da Carocinha* (2005), conforme se observará mais adiante.

proposta comercial, uma vez que a associação ao famoso longametrageo pode garantir um alcance maior de público e, em decorrência disso, obter maior vendagem.

Contudo não é somente na estética do folheto que se percebe a referência à animação da Disney, pois o enredo também se assemelha. Na versão de Lucia, a história é a mesma da animação, porém a madrasta pede a um carrasco, não a um caçador, que mate Branca de Neve, retire-lhe o coração e traga-o como prova do crime. Além disso os anões recebem os mesmos nomes da produção no cinema: Atchim, Dengoso, Dunga, Feliz, Mestre, Soneca e Zangão; é uma bruxa que entrega a maçã envenenada à princesa; e é o príncipe quem a ressuscita com um beijo. Já a versão de Susana mantém o mesmo enredo, porém com algumas alterações: no lugar da bruxa há a descrição de uma velha; a madrasta delega a um caçador a missão de matar Branca de Neve, sem pedir nada como prova do crime; e os anões são descritos inicialmente como “homens pequeninos”.

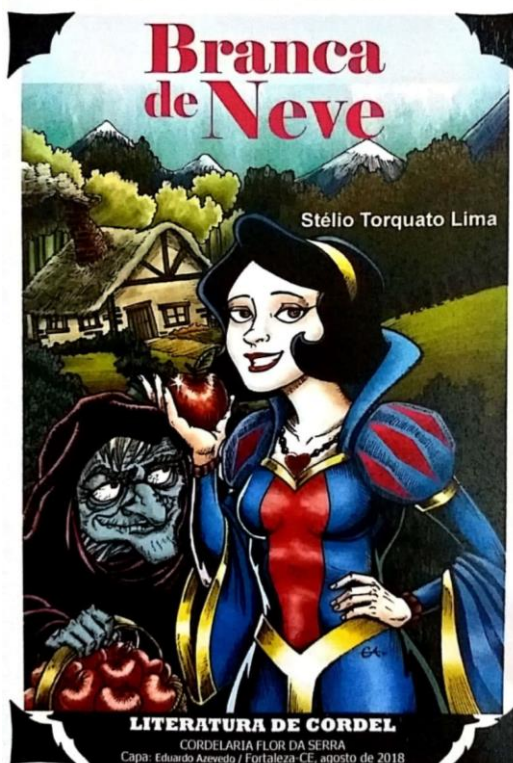
Há ainda outros elementos que merecem ser levados em conta na capa, como o projeto gráfico e os marcadores de autoria. Dentre eles podem ser destacados: o nome das autoras em fonte menor, na margem superior; o título do romance logo abaixo, em destaque; e a ilustração em si. Na margem inferior o folheto de Lucia traz a expressão “Literatura de Cordel”, enquanto o de Susana, indica mês e ano de publicação, “março – 2009”. Em ambos os casos o projeto gráfico aproxima-se do livro impresso tradicional.

Mesmo assim os marcadores de autoria, na tentativa de inibir a reprodução ilegal, se mantêm na última página de cada um dos romances. No folheto de Susana, a última página apresenta a foto da autora, acompanhada de minibiografia e dados pessoais (e-mail e telefones), além das informações sobre a Editora Coqueiro, no canto inferior esquerdo. Algo semelhante se registra no folheto de Lucia, com a substituição, porém, da minibiografia por um pequeno texto de apresentação: “Lucia é professora, escritora e realiza oficinas de cordel em escolas” (CARVALHO, 2009, p.17).

O professor Stélio Torquato Lima é autor dos títulos da coleção *Contos de fadas em cordel*, composta por: *A Bela e a Fera*; ***Branca de Neve***; *Chapeuzinho Vermelho*; *Cinderela*; *João e Maria*; *João e o Pé de Feijão*; *O Gato de Botas*; *Os Três Porquinhos*; *Rapunzel*; *Rumpelstiltskin*. Os títulos foram todos publicados pela Cordelaria Flor da Serra, editora que iniciou suas atividades há dois anos (2018), sob a direção de Paiva

Neves. Os folhetos divulgados por essa editora contam com a divulgação em um *blog*⁸⁴ e uma página no *Facebook*⁸⁵, além disso o projeto gráfico parece aliar tecnologia à formatação dos primórdios dessa literatura, conforme se observa na capa de Branca de Neve, de Torquato:

Figura 25 – Capa do romance de cordel *Branca de Neve*, de Stélio Torquato Lima.



Fonte – LIMA, 2018, capa.

Os traçados com cores vivas mostram a tendência para uma ilustração mais próxima do livro tradicional. Além disso traz a biografia do autor na última página e, na quarta capa, uma breve explicação do conto dos irmãos Grimm, que serviu de inspiração ao texto de Torquato, e o nome do ilustrador, na margem inferior da capa: Eduardo Azevedo.

Eduardo Azevedo iniciou sua carreira como ilustrador de capas de folhetos de cordel, mas com o tempo expandiu essa atividade para livros infantis, como declara no *site* da Editora Illus, na qual é colaborador, e registra: “Fui um dos vencedores do Prêmio Literário para Autor Cearense, da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará

⁸⁴ <<http://cordelariaflordaserra.blogspot.com/>>.

⁸⁵ <<https://www.facebook.com/cordelpaiva/>>.

(SECULT), com o selo Prêmio Luís Sá de Quadrinhos, com a obra *A Batalha de Oliveiros com Ferrabrás*⁸⁶, de Leandro Gomes de Barros” (ILLUS, 2020, p.1).

Já a referência aos primórdios do cordel, na capa do folheto de Torquato (Figura 25), fica por conta do título da obra na cor vermelha em destaque, na margem superior, logo abaixo o nome do autor, em fonte menor branca, e as informações da Cordelaria na quarta capa (endereço, e-mail e telefone). Além disso, o registro do e-mail do autor, logo após sua biografia, indica também o vínculo com o popular, marcado pela aproximação entre autor e leitor.

Torquato integra a equipe de autores da Editora Folia das Letras. No *site* oficial da Editora consta que é nascido em Fortaleza e é doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde atua como professor e coordenador do Grupo de Estudos da Literatura Popular (GELP). Sua produção literária em cordel tem alcançado reconhecimento especialmente no setor infantil:

O cordel *Lógikka*, a *Bruixinha Verde*, de sua autoria, foi selecionado no Prêmio Mais Cultura de Literatura de Cordel 2010 - Edição Patativa do Assaré, organizado pelo Ministério da Cultura. Em 2011, seu cordel *O Pastorzinho de Nuvens* foi premiado em primeiro lugar (categoria 6 a 7 anos) pelo PAIC (Programa de Alfabetização na Idade Certa), da Secretaria de Educação do Estado do Ceará. (FOLIA DAS LETRAS, s.d, p.1)

A poesia popular de Torquato é composta predominantemente por adaptações de clássicos, como *O Pequeno Príncipe*, *Iracema*, *E o Vento Levou*, além de folhetos voltados a Shakespeare e Cervantes, este último em parceria com Arievaldo Viana. A página inicial de seu *Facebook*, exemplifica a questão:

Figura 26 – Imagem de fundo da Página Inicial do Facebook de Stélio Torquato Lima.



Fonte – LIMA, 2020, p.1.

⁸⁶ Esta obra inicia o último capítulo desta pesquisa. Por esse motivo, maiores informações a respeito do ilustrador e sua trajetória serão contemplados em momento oportuno.

Na entrevista exclusiva à esta pesquisa⁸⁷, Arievaldo Viana declara que a adaptação é atividade inerente e necessária da literatura de cordel, desde tempos memoriais. Ao ser questionado acerca do motivo para a retomada frequente do filão dos contos de fadas na literatura de cordel, o autor pondera:

Isso vem desde os tempos remotos de Leandro Gomes de Barros, João Martins de Athayde, Delarme Monteiro, Joaquim Batista de Sena e outros poetas considerados pioneiros do gênero. Os contos populares estão na imaginação de todos os povos, mesmo das populações consideradas analfabetas, porque são transmitidos também através da oralidade. O público geralmente recebe melhor uma história já conhecida, que vem sendo transmitida de geração em geração. (VIANA, 2019, gmail)

Porém, acerca desse assunto, Viana alerta para o fato de que os mesmos autores de adaptações de clássicos também se dedicam à escritura de textos próprios:

Lógico que o poeta não deve se prender unicamente a esse filão, sob pena de não constituir uma obra verdadeiramente autoral. Dos 150 títulos que já escrevi e publiquei, procuro sempre escrever histórias completamente originais, mesclando-as com adaptações, para atender as expectativas do público e do mercado editorial. As grandes editoras, a meu ver, desencadearam esse “boom” de adaptações, porque geralmente recusam textos originais e dão larga preferência às adaptações. (VIANA, 2019, gmail)

A declaração de Viana aponta para uma tendência de mercado que não pode ser desconsiderada: a preferência por adaptações. No discurso do poeta fica claro, porém, que essa predileção não se limita ao romance de cordel, pois de modo geral a literatura está permeada por revisitações aos contos de fadas. Adaptações desses clássicos encontram espaço em editoras como a Cordelaria Flor da Serra, fundada pelo também poeta popular Paiva Neves, autor de folhetos como *O Soldadinho de Chumbo*, *A Polegarzinha*, *O Soldado e o Isqueiro Mágico*, *A Pequena Sereia*, *O Patinho Feio*, *A Pequena Vendedora de Fósforo*, *As Roupas Novas do Rei*, *Morfeu – o Senhor dos Sonhos*, *A Galinha dos Ovos de Ouro*, *Um, Dois Tês no Sertão Era Uma Vez* e *Lembranças de Poeta*, todos voltados ao público infantil e publicados pela Tupynanquim.

Em entrevista exclusiva a esta pesquisa, Neves revela a relação de sua militância pela cultura popular com a criação da Cordelaria e suas atividades voltadas a esse fim, endossando o que se tem observado até aqui acerca dos modos de circulação de folhetos no Nordeste:

⁸⁷ A entrevista foi realizada por email no dia 29 de novembro de 2019 exclusivamente para esta pesquisa.

Há uma tradição, na poesia popular, em que o poeta vende sua própria obra. Dessa forma comecei a vender folhetos em feiras, escolas e posteriormente em uma banca no Centro Cultural Dragão do Mar. Esse centro é um polo de cultura e de turismos em Fortaleza. Têm cinema, teatros, galerias de artes práticas, livrarias, anfiteatros e palcos ao ar livre para *show*, além de bares. Vendi muito cordel aí, todos os dias, entre 16:00 e 22:00 horas de terça a domingo. Além dos de minha autoria, vendia os clássicos e obras de outros poetas editados pela Tupynanquim. Em 2014, o Centro Cultural passou por uma reforma e as vendas caíram muito. Passei a expor menos e a tentar vender folheto em escolas e eventos. Eu comprava e revendia os cordéis da editora Tupynanquim, da Editora Luzeiro de São Paulo e dos próprios poetas. (NEVES, 2020, e-mail)

A declaração de Neves aponta para as adaptações não apenas dos textos em si, mas também de seus modos de circulação, que se ajustam às necessidades do tempo e do espaço em que são vendidos. A vista aérea do Centro Cultural, após a reforma mencionada, oferece uma noção do local que serviu de palco para a prática de “cantar folhetos” realizada pelo poeta e editor:

Figura 27 – Foto aérea do Centro Cultural Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza, Ceará.



Fonte – Wikipedia.

Em 2015, devido à necessidade de baixar o preço dos folhetos, declara Paiva Neves que começou a pensar na criação da Cordelaria, até que, em 2016, finalmente:

[...] saiu a primeira fornada com o selo Cordelaria Flor da Serra. Foram 12 títulos inicialmente (01 do poeta Rouxinol do Rinaré, 01 do Evaristo Geraldo, 03 do Leandro Gomes de Barros e 06 meus, mais uma peça de teatro em versos que acabara de escrever). O lançamento desses folhetos aconteceu

na segunda quinzena de junho, na Feira do Livro Infantil de Fortaleza. Em agosto do mesmo ano já participamos da Bienal do livro de São Paulo, como expositor e em outubro da feira do cordel, na Caixa Cultural, em Fortaleza. (NEVES, 2020, gmail)

Inicialmente, relata Neves, a Cordelaria funcionava em sua própria residência, mas depois se mudou para Fortaleza e a editora tomou todo o espaço da antiga casa. De acordo com a vendagem dos folhetos, o estoque foi diminuindo, até que passou a adotar “o método de produção japonês, ou seja, estoque mínimo para a demanda”. Atualmente a Cordelaria vende apenas livros e folhetos físicos, devido à demanda do público que declara: “eu gosto é do folheto” (NEVES, 2020, gmail). A linha editorial também se modificou, pois “foi se definindo com textos voltados para a sala de aula”, por isso, “muitos não são editados” (idem).

Ao ser questionado acerca dos campeões de venda da Cordelaria, Paiva Neves aponta para a predileção às adaptações de clássicos, tais como:

Artimanhas de João Grilo (Arievaldo Vianna), Manifesto comunista (Antônio Queiroz de França), Pedagogia do oprimido em cordel (Paiva Neves), O sucesso do cachorro e a inveja do gato (Paiva Neves), O quinze (Stélio Torquato Lima), O pequeno príncipe (Stélio Torquato Lima), O romance do pavão misterioso (José Camelo de Melo Resende) e a coleção do Stélio Contos de fadas em cordel. (NEVES, 2020, gmail – grifo nosso)

A respeito da coleção *Contos de Fadas em Cordel* de Stélio Torquato, Neves comenta sobre a bem sucedida parceria com o escritor, que tem figurado, conforme a declaração acima, entre os mais lidos da Cordelaria. Contudo, ao ser questionado sobre se essa Coleção teria sido encomendada pela editora, o editor revela:

O Stélio é professor do curso de letras da Universidade Federal do Ceará e, em um final de manhã, quando me dirigia da Faculdade de Pedagogia para o Restaurante Universitário, encontrei o Stélio no estacionamento da Letras. Falei para ele do meu projeto e ele disse: “tenho mais de 150 cordéis escritos e sem ter como publicar. Conto de fadas, fábulas, obras da literatura universal já escrevi quase tudo.” Na semana seguinte ele enviou 30 textos para meu e-mail: 10 conto de fadas e 20 obras clássicas universais. Transformamos em três coleções, 03 caixinhas. “Conto de fadas em cordel”, “Obras clássicas em cordel” – volume 01 e volume 02, cada um com 10 folhetos. De lá para cá já publiquei 78 trabalhos dele e tem muito mais na gaveta. (NEVES, 2020, gmail)

A seu modo e a seu tempo, as atividades exercidas por Paiva Neves voltadas ao campo da cultura popular, em especial da literatura, foram se ajustando a lugares, leitores/ouvintes e tecnologias, surgindo assim novas formas de divulgação

de folhetos: “Nossos acervos são vendidos pela internet, por poetas revendedores, nas escolas quando fazemos oficinas ou quando o Stélio ou eu vou fazer palestras sobre cordel, eventos, feiras de livros e bienais” (NEVES, 2020, gmail). Tais fatores apontam para a flexibilidade da poesia popular nordestina e permite compreender o motivo pelo qual ela supera tempo e distância e se mantém viva como patrimônio nacional.

4.1.1 Do Contexto ao Texto

A Editora Coqueiro foi criada pelo publicitário Ivan Maurício e sua nora, Ana Ferraz. De acordo com o *Guia Recife*, a Editora foi inaugurada em 1991 e desde então dedicou suas atividades à publicação de textos voltados para a literatura de cordel, consolidando-se no mercado com esse perfil. Em comemoração aos 20 (vinte) anos de atuação no mercado editorial, o *Guia* divulgou: “é a editora com foco na cultura popular do Nordeste com mais tempo de existência ininterrupta no Brasil.” (GUIA RECIFE, 2011, p.1).

Inicialmente com sede em Olinda, a Coqueiro transferiu-se para Recife, tendo publicado “mais de quatro milhões de exemplares de cordéis, além de livros e álbuns de xilogravuras” (GUIA RECIFE, 2011, p.1). Provavelmente a editora continue atuante, pois, segundo Lucia Gaspar (2009, p. 1 – grifo nosso):

Na região Nordeste, **encontram-se em atividade as seguintes editoras de folhetos: a Coqueiro, fundada em 1991 em Olinda, PE, hoje sediada no Recife, que além de folhetos de cordel publica também livros sobre a cultura popular nordestina;** a Tupynanquim, criada em 1991, em Fortaleza – que iniciou as atividades publicando livros, revistas e jornais – a partir de 1999, passou a editar exclusivamente literatura de cordel e histórias em quadrinhos; a Queima-Bucha, em Mossoró; a Chico Editora, em Parnamirim, município localizado na área metropolitana de Natal e a J. Borges, na cidade de Bezerros, em Pernambuco.

Se assim o é, pode-se imaginar o aumento significativo do número de exemplares publicados pela Coqueiro, quase uma década após a comemoração de seu vigésimo aniversário, acima de 4 (quatro) milhões. O fato aponta não apenas para a permanência do cordel na cena literária brasileira, mas também para a formação de um mercado editorial voltado para textos desse gênero. Mas isso não tem sido exclusividade dessas editoras, há outras tantas ocupadas também em divulgar o cordel em livro, conforme destaca Gaspar (2009, p.1 – grifo nosso):

Atualmente, editoras brasileiras como a Hedra e a Nova Alexandria, ambas de São Paulo, e a Vozes, em Petrópolis, RJ, têm projetos editoriais voltados para a publicação de cordel em forma de livro, assim como há iniciativas da produção de folhetos de cordel por computador, o que segundo o folclorista e pesquisador Roberto Benjamin, pode marcar o **renascimento dessa literatura em moldes competitivos**.

Se a publicação de folhetos pelo país se mantém é porque há uma demanda e isso mais uma vez aponta para a permanência desse gênero na cena literária brasileira, não apenas no universo da oralidade, mas também em seu registro nas folhas, nada *volantes*, da modernidade ou mesmo nas páginas digitais da *web*. O próprio *Guia Recife* destaca o fenômeno na manchete da matéria em questão: “Editora Coqueiro 20 anos – do cordel ao *e-book*”. A evolução da editora aponta para: a adaptação do folheto impresso em papel módicico ao formato digital, de modo a torná-lo mais competitivo, como se registra no *site*.

Na entrevista concedida para esta pesquisa, Arievaldo Viana tece um breve comentário acerca dos desafios da literatura de cordel na era digital, no que concerne aos modos de elaboração, confecção e venda de folhetos no Brasil:

Comecei escrevendo por puro diletantismo, por mera distração, sem a menor preocupação com o mercado. Fazia pequenas tiragens dos meus folhetos e distribuía com os amigos. Raramente os vendia. Até que num dado momento de minha vida, após o lançamento do meu primeiro livro, “O Baú da Gaiatice”, percebi que **o público do cordel não estava desaparecendo, como se chegou a apregoar... O que estava desaparecendo eram as EDITORAS de Cordel**. [...] Qualquer forma de arte precisa se adaptar às novas tecnologias. Querer que o cordel continue sendo impresso em tipografias, com capas exclusivamente em xilogravuras é um pensamento retrógrado. O Cordel é, essencialmente, um **gênero literário**. Embora a linguagem visual da xilogravura esteja intrinsecamente ligada à sua trajetória. (VIANA, 2019, gmail – grifos nossos)

Viana aponta para a escassez de editoras de cordel como justificativa para a dúvida em relação à sobrevivência desse gênero ao longo do tempo. Isso se deve à mudança nos modos de produção e divulgação da poesia popular, pois, atualmente, a cantoria e venda em praças públicas cede espaço ao mercado livreiro tradicional, que ganha impulso a partir das novas formas de comercialização ofertadas pela internet. Aos poucos o cantador de folheto é substituído pelo sítio virtual gratuito e democrático, que permite ao próprio poeta divulgar e vender seus folhetos.

O poeta declara ainda que desenvolveu uma estratégia para driblar a “crise” de mercado da literatura de cordel:

De imediato pensei num suporte que fosse possível expor em livrarias e bancas de revista. Criei uma caixa com 12 títulos (Coleção *Cancão de Fogo*), fácil de expor em prateleiras e mandei fazer expositores de plástico para expor os folhetos avulsos. Outros colegas passaram a fazer o mesmo e a chamada Literatura de Cordel voltou com força total, retomando espaços que julgávamos perdidos. (VIANA, 2019, e-mail)

O novo modelo de venda de folhetos criado por Viana parece ter surtido efeito, pois foi reproduzido por outras editoras, a exemplo da Cordelaria, que lançou a *Coleção dos Contos de Fadas em Cordel*, em 2018. A preocupação em atender ao apelo comercial pode encontrar suas razões também na demanda de leitores/ouvintes mirins, já que o mercado consumidor desse nicho tem se mostrado bastante promissor desde a “criação” da infância, no século XVIII, conforme já destacado sobre a pesquisa de Marisa Lajolo e Regina Zilbermann (2007)⁸⁸. Nesse meio tempo a criança passa a ser vista tal como a concebemos hoje, como um ser pequeno e frágil que necessita de atenção especial, em contraposição à perspectiva anterior, que a via como um adulto em miniatura, como destacam as pesquisadoras:

A criança passa a deter um novo papel na sociedade, motivando o aparecimento de objetos industrializados (o brinquedo) e culturais (o livro) ou novos ramos da ciência (a psicologia infantil, a pedagogia ou a pediatria) de que ela é destinatária. (LAJOLO; ZILBERMANN; 2007, p.16 - grifo nosso)

Ao refazer o percurso do mercado editorial infantil no Brasil, a professora e pesquisadora Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira (2009) pontua que, apesar de nem sempre ter existido a preocupação com o público leitor, o mercado de livros de literatura voltados para essa faixa etária, desde o início, esteve vinculado aos desígnios da indústria cultural:

A literatura infantil e juvenil, por ter nascido e permanecido já com seu público-alvo previsto e determinado para atender à demanda escolar, filiou-se aos interesses das classes dominantes, afastando-se da produção literária adulta para aproximar-se dos modos de produção da indústria cultural. No Brasil, o setor editorial de livros infantis, juvenis e didáticos volta-se para a escola e para o governo, o maior consumidor desses produtos, por sua vez, esses livros são criados a partir das necessidades daquela. (FERREIRA, 2009, p.116-117)

⁸⁸ Apenas para lembrar, é nesse período que a burguesia ascende ao poder e nele se fixa com base na reconfiguração de duas instituições: a família nuclear (pai, mãe e filhos), a escola, a qual passa a assumir o papel de principal fonte divulgadora e mantenedora dos livros.

Grosso modo, aliar o apelo comercial que o folheto de cordel solicita a um número significativo de leitores mirins pode ter motivado editoras como a Coqueiro a investir em projetos editoriais voltados a esse público. Seja como for, o esforço em atender aos anseios dessa demanda manifesta-se não apenas no projeto gráfico da capa, mas também na linguagem e estruturação da narrativa.

De certa forma *Branca de Neve*, de Stélio Torquato Lima, atende a essa demanda, à medida em que a linguagem e o projeto gráfico voltam-se ao público infantil, especialmente se forem levados em conta o emprego frequente de palavras no diminutivo e a maneira simples de expor os conflitos que envolvem a trajetória da heroína, a exemplo do momento em que o caçador opta em poupar a vida da princesa:

Mesmo pondo a vida em risco
 Ordenou pra jovem, o tal:
 “Sua madrasta quer seu mal.”
 Depois caçou um veado
 E retirou com cuidado
 O coração do animal.

Mergulhada na aflição,
 Branca de Neve enfrentou
 A escuridão da floresta,
 E quando a clareira achou
 Tomada pela exaustão,
 Da relva fez seu colchão,
 E então ali se deitou.

Sonhou com a sua mãezinha
 Lá no céu, junto com os **anjinhos**.
 Quando ela despertou
 Viu mutios **animaizinhos**.
 No início, ela temeu.
 Porém logo percebeu
 Que todos eram **bonzinhos**. (LIMA, 2018, p.5 – grifos nossos)

A versão de Torquato se assemelha bastante à do filme da Disney, incluindo o nome das personagens e a redução da tentativa da madrasta, travestida de bruxa, de matar a princesa apenas com uma maçã envenenada. Contudo o final coincide com o registrado pelos irmãos Grimm⁸⁹: no transporte do caixão a princesa expele o pedaço de maçã envenenada e retorna à vida, assim que a madrasta recebe a notícia, atira-se em um precipício. O encerramento da narrativa comunga com o tom moralizante dos contos de Perrault:

⁸⁹ A versão será retomada com detalhes mais adiante.

Em sua luta contra a bruxa,
O príncipe tão valoroso
Foi o grande vencedor,
Mostrando ser corajoso.
Demonstrando seu valor
Defendendo seu amor,
Saindo vitorioso. (LIMA, 2018, p.15)

O folheto retoma o arquétipo da moça casadoira que sofre com os maus tratos da madrasta e é salva por um príncipe valente, porém sob a roupagem do universo infantil, que comunga com a versão de Susana Moraes (Figura 23).

Em *Branca de neve em cordel*, de Susana, além de se repetir a mesma ilustração da capa ao longo do texto, tomam o lugar das tradicionais sextilhas o formato clássico das quadras (estrofe com quatro versos de sílabas na disposição ABCB) em ritmo ternário (três sílabas tônicas por verso):

Quando a criança nasceu,
Era branca como a neve
Sua pele era de sol
Que virou Branca de Neve!
(MORAIS, 2009, p.1)

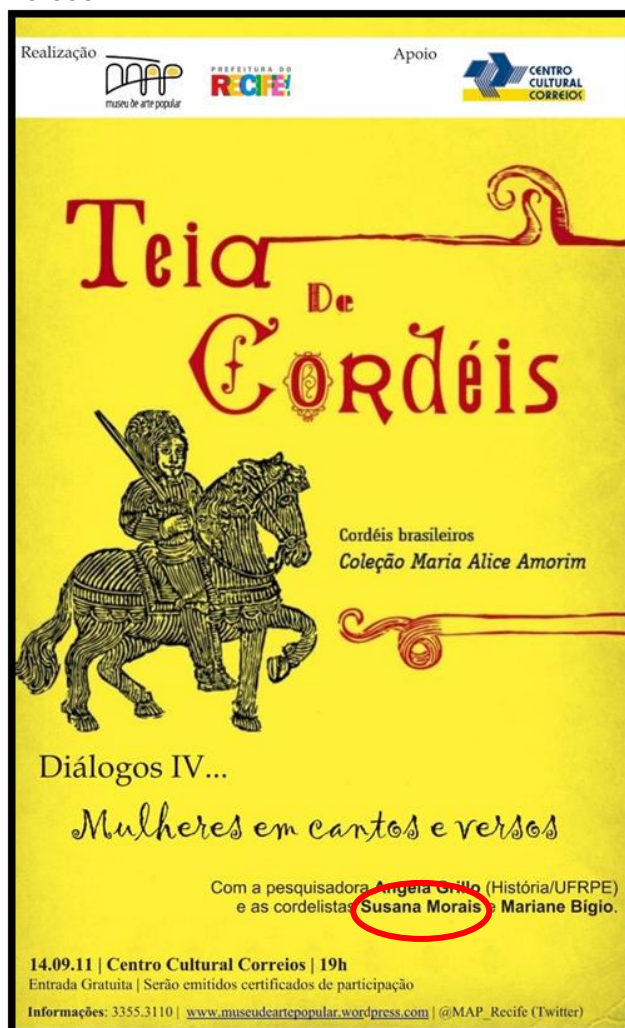
O trecho do folheto de Susana lembra a cadência rítmica do diálogo entre o espelho e a madrasta de Branca de Neve, no *Märchengarten*, ainda que aquele tenha ritmo ternário e este quaternário (quatro sílabas tônicas por verso):

Spieglein, Spieglein an der Wand
Wer ist die Schönste im ganze Land?

A opção pela quadra não é exclusividade da obra da poeta, mas parece ser a estrutura diletta em sua literatura de cordel, que se repete em *A formiga surfista*, *O fantástico mundo do circo*, *O sapo que lava o pé*, dentre outros folhetos. Pernambucana de raiz, Susana escreve e declama os próprios textos, ora contando ora cantando com acompanhamento musical. Ademais, Susana mantém-se ativa na cena literária brasileira com participação em debates sobre a temática da literatura de cordel e em eventos como o organizado pela prefeitura de Recife, em 2016, “Teia de cordéis: diálogos IV... Mulheres em contos e versos”⁹⁰:

⁹⁰ De acordo com o site *Museu de Arte Popular*, o evento trazia uma proposta ideológica clara: “para driblar o machismo e a (in)visibilidade social, antecipando a **5º Primavera dos Museus**, sob o tema *Mulheres, Museus e Memórias*.” (MUSEU DE ARTE POPULAR, 2016, p.1 – grifo nosso.).

Figura 28 – Cartaz de divulgação do evento *Teia de cordéis: Diálogos IV... Mulheres em cantos e versos*.



Fonte: MUSEU DE ARTE POPULAR, 2016, p.1.
<<https://www.youtube.com/watch?v=SpQCXGcOrUQ>>.

Outra escritora atuante na cena literária brasileira é Lucia Maria Oliveira da Costa Carvalho, ou simplesmente Lucia Carvalho. Também é contadora de histórias, ministra oficinas de cordel em escolas e publicou outros folhetos, como *Chapeuzinho Vermelho*, *Educação no Trânsito* e *Meu Nordeste e o Ciclo Junino*, todos voltados ao público infantil, preferência que parece comungar com sua formação em Pedagogia. Mas ela também atua no mercado livreiro tradicional, para o qual já publicou livros de literatura infantil (*O Macaco Supimpa* e *o Ratinho Ambicioso*) e didáticos.

O perfil pedagógico da autora ajuda a compreender o cuidado com a clareza na linguagem e a justeza nas rimas e na métrica que mantém em *Branca de Neve* e os *Sete Anões*. No folheto a cadência rítmica e a tradicional sextilha combinam com

o ritmo binário (duas tônicas por verso), bastante usado em composições infantis, conforme se observa em:

Eis a nossa princesinha
 A joia mais valiosa
 Vai crescer nesse castelo
 E ficar muito formosa
 Cuidará bem do reinado
 Pois será muito bondosa.
 (CARVALHO, 2009, p.2)

Essa estrutura remete ao que Sebastião Nunes Batista (1977) definiria como “sextilha de cantoria”, marcado pelo esquema rímico ABCBDB, “predominando tanto nos folhetos quanto nas cantorias” (BATISTA, 1977, p.72). A tríade rímica (valiosa/ formosa/ bondosa) se repete em todas as estrofes, facilitando a associação poesia/música e a formação de um texto coeso e, ao mesmo tempo, lúdico.

Outro aspecto que pode ser considerado nos romances de *Branca de Neve e Os Sete Anões* e *Branca de Neve em Cordel* diz respeito à regularidade sonora. Presente em ambos os textos, a sonoridade tem relação com a proposta editorial voltada ao público infantil, aproximando-o da estrutura poética clássica, com ritmo, rima, musicalidade, e atraindo-o para uma identificação anímica, própria da criança, como explica Maria Antonieta Antunes Cunha (1984, p.118 – grifo nosso):

O predomínio da linguagem afetiva existe na poesia e na criança. A primeira forma de expressão do homem em sua história é a primeira a encontrar ressonância na alma infantil na alma infantil. **É fácil entender, portanto, por que, entre as formas de arte, a criança prefira primeiro a música, depois a poesia.**

Porém a predileção pela união poesia/música não se reduz ao universo infantil, haja vista a legião de entusiastas (jovens e adultos) da literatura de cordel que se mantém por séculos. Há inclusive certo intercâmbio entre esses públicos, pois a versão do romance de Severino Borges Silva, *Branca de Neve e os Sete Anões*, traz o mesmo título do de Lucia Carvalho, que por sua vez reverbera o do longametrage da Disney.

Ao que tudo indica, a inclusão dos sete anões no título foi promovida pela empresa cinematográfica, uma vez que a versão dos irmãos Grimm (na qual provavelmente Severino buscou inspiração, como se verá mais adiante) limita-se à Branca de Neve. Bruno Bettelheim atribui a inclusão dos anões à imaturidade da

sociedade moderna, que não consegue evoluir para uma “humanidade amadurecida” (BETTELHEIM, 2002, p. 214), pois é composta por indivíduos “permanentemente presos a um nível pré-edípico (os anões não têm pais, não casam e não têm filhos)” (idem) assim os anões “servem apenas para enfatizar os desenvolvimentos importantes que ocorrem em Branca de Neve” (ibidem).

Fazendo jus ao título, o romance de Severino Borges contempla na capa, tal como no de Lucia (Figura 32), Branca de Neve ao centro, rodeada pelos Anões:

Figura 29 – Capa do romance de cordel *Branca de neve e os sete anões*, de Severino Borges Silva.



Fonte: SILVA, s.d., capa.

A capa é ilustrada com zincogravura de Lauro Batista Sobrinho, mais conhecido como “Lau”. A imagem apresenta elementos que se diferenciam dos de Lucia (Figura 32), a começar pelos traços da ilustração, aqui mais rebuscados, revelando personagens com feições adultas. Retornam à capa os elementos paratextuais (ausentes nos folhetos infantis) que marcam o apelo comercial, como o preço (Cr\$6,00 – seis cruzeiros) e o nome do editor proprietário, João José Silva⁹¹.

Liêdo Maranhão (1981) atribui essa ilustração ao desenhista Lauro Batista Sobrinho, nascido em 1930 e que, aos 16 anos, “viajou para o Recife e começou a aparecer pela praça do mercado de São José, fazendo desenhos nas calçadas, riscando com pedaços de carvão e colorindo com pedaços de tijolo vermelho”

⁹¹ João José Silva provavelmente adquiriu os direitos de publicação da obra de Severino Borges, como rege a prática entre os cordelistas no Brasil até bem pouco tempo.

(MARANHÃO, 1981, p. 37). Segundo o pesquisador, esse tipo de desenhista desapareceu com o tempo, pois foi substituído pelo xilogravurista:

Na literatura de cordel, estes rabiscadores de capas de folhetos, tão procurados em outros tempos, foram substituídos pelo gravador popular, um homem rural, que, com uma ponta de faca (hoje substituída pelo estojo japonês) e um taco de madeira, faz uma arte mais ingênua e mais forte do que a sua. (MARANHÃO, 1981, p. 35)

Quanto à composição de folhetos, semelhantes a este de Severino Borges, Lucia Gaspar explica que:

Sua composição era feita pelos tipógrafos – que transcreviam literalmente o manuscrito – e a revisão se dava por meio da leitura do texto, sendo proibida qualquer alteração sem a autorização do autor. Havia poetas que faziam, eles próprios, a revisão dos seus poemas. A tiragem média era normalmente de mil exemplares por folheto, **sendo comuns reimpressões ou reedições, dependendo do sucesso ou interesse que despertava.** (GASPAR, 2009, p.1 – grifo nosso)

A observação de Gaspar revela um dado interessante acerca das reimpressões seculares dos folhetos: o *sucesso* e o *interesse* por parte dos leitores/ouvintes. Como na dinâmica do livro tradicional, compram-se e vendem-se folhetos à medida que atendem à demanda do público. Para que isso se mantenha, é inevitável que ajustes sejam realizados tanto no projeto gráfico do texto quanto na forma de concebê-lo e distribuí-lo.

Severino Borges é definido pela crítica como um “poeta de bancada”, ou seja aquele que escreve os versos (e eventualmente os canta), tal como Severino Milanês, Leandro Gomes de Barros e tantos outros. De acordo com o *site Memórias da Poesia Popular* (2018, p.1), “Uma grande quantidade dos seus títulos foram publicados, originalmente, pela tipografia ou folheteria Luzeiro do Norte em Recife, Pernambuco, de João José da Silva”, contudo, “a venda dos seus folhetos não seguia ‘a lei do cordel’; esses eram vendidos de forma casual.” (Idem).

Afora a perspectiva psicanalítica de Bruno Bettelheim (2002), há outro aspecto que permite o diálogo entre esses folhetos e os demais a serem analisados: a estrutura desses romances, que novamente revalidam a tese de Propp acerca das funções invariantes. Em ambas as versões infantis, os anões exercem a função do auxiliar mágico, tal como o velho e o cavalo em *O Príncipe do Barro Branco* e a *Princesa do Reino do Vai-Não-Torna*. Além disso, o início e o fim das histórias

compartilham da mesma intenção: introduzir o leitor/ouvinte no universo maravilhoso do conto de fadas, comprovando a perspectiva de Bettelheim (2002, p. 65):

"Era uma vez", "Num certo país", "Há mil anos atrás", "Numa época em que os animais ainda falavam", "Era uma vez, num velho castelo no meio de uma floresta densa e grande" - estes inícios sugerem que o que se segue não pertence ao aqui e agora que nós conhecemos. Esta indefinição deliberada do início dos contos simboliza que estamos deixando o mundo concreto da realidade comum. Os velhos castelos, cavernas escuras, quartos trancados onde a pessoa é proibida de entrar, florestas impenetráveis, tudo sugere que alguma coisa normalmente escondida será revelada, enquanto o "Há muito tempo atrás" implica que vamos tomar conhecimento de fatos mais longínquos.

Dessa forma, a imprecisão de tempo e espaço no conto de fadas funciona como uma espécie de “acolhida” para o ingresso no reino do mundo encantado, onde tudo é possível. O recurso soa como estratégia para estimular o leitor/ouvinte a “abrir a imaginação” e deleitar-se com o que lerá/ouvirá. Assim sendo, enquanto Severino Milanês introduz sua história situando-a, sem muita precisão, na Ásia “bem perto da Palestina”, Lucia Carvalho utiliza uma indeterminação ainda maior, como o “Já faz muito, muito tempo/ Que essa história aconteceu/ foi num castelo no bosque/ Que uma princesa nasceu” e Susana Morais apela para o clássico “Era uma vez”.

Aqui vale recorrer à distinção que Tzvetan Todorov (1981) faz entre fantástico e maravilhoso; aquele estaria voltado à incerteza entre a existência ou não de seres imaginários e este consistiria em um mergulho consciente e livre em um universo de fato estranho ao que se considera “real”. No caso dos folhetos até agora analisados (e os que ainda serão), não cabe questionar, sob a perspectiva de Todorov, se bruxas e fadas existem, pois isso é apresentado como algo possível desde o início.

Esse recurso permite ao leitor transitar livremente pelo maravilhoso mundo dos contos de fadas, deleitando-se com os significados expressos ou ocultos (BETTELHEIM). Em outras palavras, assim que se dissipa a incerteza, adentra-se no campo do maravilhoso, onde tudo é possível: “Se, pelo contrário, decide que **é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado**, entramos no gênero do maravilhoso” (TODOROV, 1981, p. 24 - grifo nosso).

4.1.2 O Happy End

Se o início do conjunto de textos que retomam o arquétipo da Branca de Neve transporta o leitor ao maravilhoso, seu final proporciona um desfecho à altura. Quando o poeta se encarrega de avisar ao leitor/ouvinte que sua viagem imaginária chegou ao fim, o *happy end* (final feliz) se consolida. O mesmo encerramento da *História do Príncipe do Barro Branco e da Princesa do Reino do Vai-Não-Torna*, que culmina com casamento, se repete nos folhetos voltados ao público infantil anteriormente analisados.

Lucia opta em reviver o clássico “felizes para sempre”, seguido por um convite sugestivo (na última estrofe) voltado diretamente ao leitor:

Os anõezinhos contentes
Prepararam a grande festa
E os noivos se casaram
Lá no meio da floresta
Foram felizes pra sempre
Lá no riemo da Seresta.

Assim termina a história
Que nos encanta de fato
Entrou pela perna do pinto
E saiu pela de pato
Senhor rei mandou dizer
Que você contasse quatro

E ao ler esse cordel
Você também vai sonhar
No mundo da fantasia
Irá então viajar
Vai procurar belo noivo
Que na certa vai achar.
(CARVALHO, 2009, p.16)

Em tom menos moralizante, a versão de Susana parece delegar o destino final das personagens ao leitor/ouvinte, pois o último evento narrado é o beijo do príncipe que desperta Branca de Neve. O que acontece depois fica em suspenso:

O encanto se quebrou
Daquela bruxa malvada
Um e outros são felizes
Sem se preocupar com nada

A floresta festejou
Dando uma grande festa
Pois a vida e o amor

É somente o nos⁹² resta!
(MORAIS, 2009, p. 8 – grifo nosso)

Quem seriam de fato “uns e outros”? Estariam incluídos entre os “felizes” apenas Branca de Neve e o príncipe? O texto se abre a possibilidades diversas, porém uma não se pode negar: a felicidade é partilhada por alguns, já para outros... Cabe ao leitor/ouvinte preencher a lacuna, mas a mensagem é clara: “vida e o amor” é o que “nos resta”. Se na realidade o final das relações humanas costuma ser *injusto*, nada mais *justo* que no conto de fadas tudo acabe como deveria: os bons ficam felizes enquanto os maus pagam pelos erros.

Ainda em relação ao ingresso no terreno do maravilhoso, *Branca de Neve e os Sete Anões*, de Severino Borges Silva, se inicia também dessa maneira. O ingresso do leitor-ouvinte nesse universo se dá por meio de uma ambientação feérica bem ao gosto popular:

Ajudai-me santas musas
Com força suave e leve
Que vou contar um romance
Que o pensamento se atreve
Dos Sete Anões da floresta
E a linda Branca de Neve.
(SILVA, s.d., p.1)

O apelo às “santas musas” e o alerta quanto à narração de uma história que desafia a imaginação (“o pensamento se atreve”) sinalizam o percurso maravilhoso que o leitor/ouvinte trilhará.

O romance de Severino inicia com um dilema, conforme indica Propp (2006): o rei, Vicente, e sua esposa não podiam ter filhos. Isso posto, a rainha debruça-se na janela do castelo e roga aos céus que lhes deem uma menina branca como a neve. Nem bem isso se estabelece, a solução vem, como um milagre:

Nesse momento a rainha
Disse: quem me dera breve
Eu ser mãe duma criança
De rosto bonito e leve
Corado como a romã
E branca igualmente a neve!...

Quando ela disse isto
Jesus a favoreceu
Seus desejos foram feitos

⁹² No texto original também há a ausência do “que”, por isso optou-se em manter o desvio gramatical.

**Conforme Deus concedeu
Com nove meses depois
Uma criança nasceu.**
(SILVA, s.d., p.2 – grifos nossos)

Despede-se assim da sutil linguagem voltada às crianças para se mergulhar no universo sincrético da literatura de cordel “para maiores”. A presença de Jesus na narrativa registra a inserção de elementos religiosos que marcam, conforme já pontuado, a tendência de determinados poetas para a moralidade. A continuação dessa história traz elementos já bem conhecidos, outros nem tanto: a rainha morre e o rei se casa novamente; a madrasta passa a invejar a beleza de Branca de Neve a ponto de mandar o caçador matá-la e trazer-lhe o fígado e o bofe (pulmão), como prova do assassinato.

A religiosidade marca presença constante nesse romance, justificando desde os mais célebres atos até os mais ludibriosos. Como o do caçador que, com pena da jovem, deixa-a fugir e entrega à rainha os órgãos de um veado como sendo os de Branca. Após três dias na floresta, Branca de Neve conhece os sete anões⁹³ e passa a conviver com eles. Assim que descobre que a princesa sobrevivera, a rainha tenta por si só matá-la. Para tanto vai à casa dos anões três vezes, disfarçada cada vez de uma velha diferente, levando sempre um objeto envenenado: primeiro um trancelin⁹⁴, depois um pente e por último uma maçã. Ao morder a maçã envenenada, Branca de Neve não resiste e desfalece.

A história ruma então para seus momentos finais, e quando o leitor/ouvinte acredita enfim estar diante do beijo de amor verdadeiro... Ledo engano. Tendo-a como morta, os anões a colocam em um caixão de vidro. O príncipe Durval, que se perdera por ali, avista a bela moça e demonstra querer levar o caixão consigo. Mediante autorização dos anões, Durval arrasta o caixão floresta afora, mas no caminho deixa-o cair, despedaçando-se. Na queda Branca de Neve expele o caroço da maçã envenenada (pois ele havia ficado em sua garganta), despertando do sono sem fim. Enfim, o príncipe chega a seu reino e dá-se o desfecho final do romance, ao sabor do clássico *happy end*:

A madrasta da princesa
Pra festa foi convidada
E quando chegou ao reino

⁹³ Não possuem nome próprio nesta versão.

⁹⁴ Cordão de ouro para se usar no pescoço.

Que avistou a enteada
Teve uma raiva tão grande
Que morreu envenenada.

Branca de Neve casou-se
Com o grande príncipe Durval
Sua madrasta morreu
Com uma raiva infernal
Quem planta o bem colhe o bem
Quem planta o mal colhe o mal.

A moça em traje de noiva
Ficou como um anjo louro
Os anões lhe ofertaram
Dois sapatinhos de ouro
Ela guardou por lembrança
Esse riquíssimo tesouro.

Branca de Neve casou-se
O príncipe entregou a ela
Riquezas mais colossais
Aganhou a princesa bela
E a madrasta morreu
Satanaz foi dono dela.
(SILVA, s.d. p.16)

O final inusitado, sem o beijo do príncipe na princesa, não é criação de Severino Borges. Sua origem remonta à versão contida em *Contos da Carochinha*, de Figueiredo Pimentel, obra infantil publicada pela primeira vez no Brasil, em 1894. Porém, na versão de Severino, o príncipe conduz o caixão sozinho ao palácio:

Porém no caminho o príncipe
arrebentou o caixão
com uma queda que deu
e com esse baque então
Branca de Neve acordou-se
Causando admiração.

Pois a fruta enfeitiçada
A moça botou pra fora
O príncipe disse: princea
Senti que a ti amei agora
Vamos para o meu reinado
Pra casarmos sem demora.
(SILVA, s.d., p.15)

Na versão de Pimentel, o despertar de Branca de Neve fica a cargo de terceiros. O príncipe, também perdido na floresta, pede a alguns homens da comitiva que o acompanha para transportarem o caixão; nesse entremeio, a princesa revive:

Quatro homens da comitiva do príncipe tiveram ordem de transportar o esquife para o palácio. Caminhando um dele tropeçou em uma raiz, dando

tal impulso no esquife, que o pedaço de maçã envenenada, adina na boca de Branca, caiu.

Imediatamente a mocinha abriu os olhos. Estava salva! Resuscitara!
O príncipe levou-a para o castelo, e resolveu desposá-la.
(PIMENTEL, 2006, p.155-156)

Mas, afinal, de onde provém a clássica cena do beijo que desperta Branca de Neve e rompe o feitiço da maçã envenenada? Por certo esse evento não encontra referência na versão dos irmãos Grimm (conforme se verá mais adiante). Ao que tudo indica novamente esse pode ter sido mais um elemento adaptado pela animação da Disney, de 1938. Vale lembrar que as produções cinematográficas desse mesmo ano, especialmente as hollywoodianas, frequentemente eram protagonizadas por um par romântico que logo caíam no gosto do público. Essa tendência eternizou artistas como Katherine Hepburn, conhecida também como Grace Kate ou simplesmente Kate:

Figura 30 – Foto de Katherine Hepburn, atriz do cinema norte-americano na década de 1930.



Fonte: Metro Goldwin Mayer Studio.

Katherine atuou em filmes de grande repercussão na época, como as comédias românticas *Levada da Breca* e *Boêmio Encantador*, ambos com estreia no mesmo ano da animação dos Estúdios Disney. O cartaz de divulgação do *Boêmio Encantador* lembra clichês preteridos de Ataíde:

Figura 31 – Cartaz de divulgação do filme *Boêmio Encantador*, de 1938.



Fonte - <<https://www.livrariacultura.com.br/p/filmes/filmes/comedia/boemio-encantador-30351375>>

Mas há mais semelhanças entre as versões da “Branca de Neve” de Severino Borges e de Pimentel do que apenas o final da história. A exemplo do destino cruel da madrasta que morre de ataque fulminante, na versão de Pimentel, envenenada na de Severino. Além disso o fato de a madrasta tentar mais de uma vez matar Branca de Neve também se registra em “Branca Como a Neve”, porém são apenas duas tentativas. Na primeira, disfarçada de velha, a rainha oferece mercadoria para a princesa comprar e, diante da recusa, estrangula-a com a correntinha de pescoço; na segunda, disfarçada de camponesa, oferece a maçã envenenada e o feitiço é ativado.

Eliane A. Galvão Ribeiro Ferreira (2009), ao promover um resgate histórico do mercado editorial da literatura infantil e juvenil no Brasil, esclarece que Figueiredo Pimentel é contratado pela Livraria Quaresma “para escrever livros infantis brasileiros. Dentre eles, obtém relevo *Contos da Carochinha*, de 1894,” (2009, p. 91), o motivo está no fato de que o país atravessa uma época em que “a maioria dos livros vinha de Portugal” (Idem). Além disso, vale pontuar que um dos fundadores dessa Livraria foi Pedro da Silva Quaresma, que se configurou em uma espécie de fenômeno no mercado editorial brasileiro. De acordo com Lívio Lima de Oliveira⁹⁵, Quaresma

⁹⁵ Disponível em: <<http://www.escriitoriodolivro.com.br/oficios/quaresma.php>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

comprou a Livraria do Povo que, em pouco tempo, ganhou seu nome e permaneceu cinquenta anos “como único livreiro no mercado”, visionário e atento às demandas:

Quaresma sentiu que existia um público-alvo a ser conquistado — o da população comum, semi-letrada, que estava sendo sumariamente ignorada pelas demais livrarias-editoras. Chegou à conclusão que a única maneira de propiciar-lhes contato com o livro era fornecer-lhes livros de leitura fácil, amena e prática. Propõe, então, um livro de cunho popular, de formato reduzido (o que hoje chamamos de *pocket book*) e, acima de tudo, a um preço acessível. Estas eram as principais características do que se designou “edições Quaresma”. Estas edições formavam várias coleções, cujos livros eram escritos por “alguns escritores de terceira categoria” e que Quaresma “espalhava, com grande êxito, por todos os cantos do Brasil. Em qualquer velha residência lá pelos sertões da Bahia ou pelo norte de Minas ainda é fácil descobrir-se até hoje, num canto de gaveta, algumas dessas ‘edições Quaresma’”, afirma Brito Broca. Para o editor, a partir dessa leitura, o público encontrava um forte elemento que poderia atraí-lo para leituras mais densas. (OLIVEIRA, s.d, p.1)

Reforça o pesquisador que, diante da descoberta desse filão emergente de leitores, Quaresma encarrega o então jornalista Figueiredo Pimentel de trazer para o Brasil histórias infantis que antes circulavam apenas em Portugal, “tornando-se assim o precursor da nossa Literatura Infantil” (OLIVEIRA, s.d, p.1). Isso comprova que essa obra tinha como público alvo também o infantil, tal como os romances de Susana e Lucia, nicho de mercado que já se mostrava promissor desde a “criação” da infância, conforme mencionado anteriormente.

A hegemonia da Livraria Quaresma, contudo, leva a refletir também sobre outro aspecto: suas coleções, disseminadas por todo o país, principalmente nas primeiras décadas do século XX, chegaram às mãos dos poetas nordestinos ou mesmo aos seus ouvidos. Anabella Machado da Rocha (2004) sugere essa relação ao destacar que “Alberto de Figueiredo Pimentel escreveu, em 1896, o *Contos da Carochinha*, uma compilação de 61 textos populares, morais e proveitosos, de vários países, traduzidos ou recolhidos diretamente da tradição oral” (GÓES, 2015, p.23). Obra que foi muito aproveitada pelos poetas populares que **“enriqueceram a temática do maravilhoso com centenas de folhetos, usando os mesmos títulos dos contos ou modificando-os”**. (ROCHA, 2004, p.29 - grifo nosso)⁹⁶.

⁹⁶ A citação está disponível na transcrição da palestra proferida por Anabella M. Da Rocha, realizada pela Fundação Casa Rui Barbosa. Na ocasião foram apresentados os resultados da análise de material coletado por Sebastião Nunes Batista, na década de 1970, composto por cantorias, declamações, entrevistas e palestras, inicialmente gravadas em fita cassete e posteriormente transferidas para o suporte CD (Compact Disc).

No caso, o conto de Figueiredo Pimentel, “Branca Como a Neve”, torna-se *Branca de neve e os sete anões*, no romance de cordel de Severino Borges. Para Fred Góes (2015, p. 23), “não se pode deixar de mencionar que foi ele o primeiro intelectual a se preocupar em popularizar o livro, por meio de edições mais acessíveis de autores clássicos”. O que leva a supor que tal esforço tenha sido aproveitado pela Livraria Quaresma, a qual se ocupou em disseminar pelo país exemplares com versões brasileiras de clássicos da literatura mundial, dentre eles os contos de fadas.

Levando-se em conta ainda a proposta editorial da Quaresma, a de publicar obras no Brasil em decorrência das já existentes circulantes na Europa no século XX, pode-se ainda pensar no texto que dá origem ao de Pimentel. Trata-se do conto *Schneewittchen*, que faz parte dos *Contos Maravilhosos* registrados pelos irmãos Grimm. O título da história é composto por duas palavras: *Schnee*, que significa “neve” e *wittchen*, termo provavelmente oriundo de um dialeto alemão que remete a *weißchen*, ou seja, “branquinha”. Isso fica sugerido na própria versão dos irmãos, ao iniciarem o conto com a descrição dos atributos estéticos de Branca de Neve, em que apresentam os dois termos (*Schneewittchen/Schneeweißchen*):

Era uma vez no inverno, quando os flocos de neve caíam como plumas do céu, havia uma rainha sentada em uma janela, que tinha bordas pretas como o ébano. E como ela costurasse, depois de observar a neve, espetou-se com o alfinete e caíram sobre o gelo três gotas de sangue. Como o vermelho ficasse tão belo no branco da neve, ela pensou consigo: “Eu gostaria de ter no quadro uma filha, tão branca como a neve, vermelha como o sangue e negra como o ébano.” Logo ela teve uma filhinha, *branca como a neve, vermelha como o sangue e com o cabelo negro como o ébano e por isso foi chamada de Branca de Neve*⁹⁷ (*Branquinha de neve*)⁹⁸.

Salvaguardadas as devidas proporções, o romance de Severino Borges e o conto de Figueiredo Pimentel dialogam com mais aspectos do texto dos irmãos Grimm, muito além do título. Em ambos aparece o diálogo em verso, identificado no

⁹⁷ Na verdade, a tradução literal do título seria “Branquinha de Neve”, mas optou-se em preservar a forma como ficou mais conhecida a história, sem o atributo no diminutivo (branquinha).

⁹⁸ Tradução livre do trecho em alemão: *Es war einmal mitten im Winter, und die Schneeflocken fielen wie Federn vom Himmel herab. Da saß eine Königin an einem Fenster, das einen Rahmen von schwarzem Ebenholz hatte, und nähte. Und wie sie so nähte und nach dem Schnee aufblickte, stach sie sich mit der Nadel in den Finger, und es fielen drei Tropfen Blut in den Schnee. Und weil das Rote im weißen Schnee so schön aussah, dachte sie bei sich: Hätt' ich ein Kind, so weiß wie Schnee, so rot wie Blut und so schwarz wie das Holz an dem Rahmen! Bald darauf bekam sie ein Töchterlein, das war so weiß wie Schnee, so rot wie Blut und so schwarzhaarig wie Ebenholz und ward darum Schneewittchen (Schneeweißchen) genannt.* (GRIMM, s.d. p.1 – grifo nosso).

breve passeio ao *Märchengarten*, com pequenas diferenças textuais. Na versão dos irmãos Grimm, a conversa vem registrada da seguinte maneira:

Espeho, espeho meu,
Existe alguém mais bela do que eu?
E o espeho sempre respondia:
“Vós, minha rainha, sois a mais bela entre as mulheres do reino.” (GRIMM, 2015, p. 247-248)

A emblemática conversa com o espeho segue intercalada à narrativa em prosa até o final do conto dos irmãos alemães. O texto é marcado por um detalhamento das ações e reações da madrasta e de Branca de Neve, como se a história seguisse o fluxo dos sentimentos tanto da protagonista como de sua algoz. Dessa forma, a narrativa segue a inveja crescente da madrasta, sempre que o espeho mágico aponta para a beleza preponderante de Branca de Neve:

“Vós, minha rainha, sois a mais bela daqui,
Mas Branca de Neve é mil vezes mais bonita!”
Ao ouvir tais palavras do espeho, a rainha ficou pálida de inveja, e, a partir desse momento, passou a odiar Branca de Neve; quando olhava para ela e pensava que, por sua culpa, não seria mais a mulher mais bela da Terra, sentia seu coração revirar. (GRIMM, 2015, p.248)

No folheto de Severino, preserva-se esse fio condutor calcado na angústia tanto de Branca de Neve quanto da madrasta. Diante da voz do espeho, ao informar sobre a beleza incontestada de Branca de Neve, a reação da rainha é instantânea:

Com essa voz a rainha
Sentiu uma dor ferina
Por saber que a mocinha
Era uma jovem divina
Na mesma hora jurou
De assassinar a menina.
(BORGES, s.d., p.3)

Assim o enredo, tanto de *Schneewitchen* quanto de *Branca Como a Neve*, se desenvolve à medida que a rainha sucumbe à inveja. Prova disso é o prazer com que a madrasta devora os supostos órgãos da menina, ainda que a versão alemã seja mais objetiva: “O cozinheiro teve de cozinhá-los no sal e a malvada mulher

comeu e achou que tivesse devorado o pulmão e o fígado de Branca de Neve⁹⁹, a brasileira ganha em subjetividade:

Pois ela pensava ser
O fígado da entrada
E depois de comer disse
Te acabaste desgraçada
Tanta beleza que tinhas
Porém não serviu de nada.
(BORGES, s.d., p. 5)

No romance de cordel, contudo, o narrador é parcial, pois interrompe o curso da história para dirigir-se ao leitor/ouvinte diferentemente do conto dos irmãos Grimm. O que soa como mais uma estratégia de interação e vendagem:

Agora deixo a rainha
No seu gosto pervertido
Pensando qu'a enteada
Há tempo tinha morrido
Mas quem espera por Deus
Sempre é favorecido.
(BORGES, s.d., p. 5)

Novamente a religiosidade aparece, porém desta vez como forma de justificar a sobrevivência de Branca de Neve pela sua fidelidade ao ser superior (Deus). Em todos os textos até agora mencionados, Branca de Neve aponta para o arquétipo da mulher casta, religiosa, sábia e prendada. Esse arquétipo, contudo, adentra a literatura de cordel nordestina através da *História da Imperatriz Porcina*, narrativa medieval por diversas vezes retomada em folheto de cordel, especialmente em seus primórdios. Para Francisco C. A. Marques (2018, 262), Porcina seria um dos “modelos de conduta para as mulheres da comunidade nordestina”, motivo que poderia justificar a recorrência de romances de cordel como o de *Branca de Neve e o Soldado Guerreiro*.

Na mesma intensidade, a narrativa segue o fluxo dos temores da princesa, que reage amedrontada mediante as sucessivas ameaças de sua madrasta, tanto no conto de Grimm, como no momento em que se encontra definitivamente sozinha: “Mas Branca de Neve vagava sozinha pela floresta e passou o dia correndo

⁹⁹ Tradução livre do trecho em alemão: *Der Koch mußte sie in Salz kochen, und das boshafte Weib aß sie auf und meinte, sie hätte Schneewittchens Lunge und Leber gegessen.* (GRIMM, s.d. p.1)

assustada por pedras pontudas e plantas espinhosas” (GRIMM, 2015, p.249). O mesmo momento é assim relatado no folheto de Severino Borges:

Branca de Neve ficou
Na mata em lamentações
Passou três dias chorando
Em terríveis aflições
Com quatro dias chegou
Em casa dos sete anões.
(BORGES, s.d., p. 5)

Outra correspondência entre ambas as versões são os três objetos que a madrasta envenena para matar a enteada: cordão, pente e maçã. No folheto de cordel, a romântica cena do beijo entre Branca de Neve e o príncipe é substituída pelo desastroso transporte do caixão da princesa:

O príncipe disse aos anões
Querme vender-me o caixão
Mas os anões responderam
A ele de prontidão
Nós não podemos vendê-lo
Nem mesmo por um milhão.

Disse o príncipe então me deem
Esse caixão de presente
Os anões disseram: leve
O príncipe ligeiramente
Saiu levando o caixão
Quase morto de contente.

Porém no caminho o príncipe
Arrebentou o caixão
Com uma queda que deu
E com esse baque então
Branca de Neve acordou-se
Causando admiração.
(BORGES, s.d., p.15)

Já na versão dos irmãos Grimm, o motivo que leva Branca de Neve a despertar desdobra-se em vários outros:

[...] Um dia, um jovem príncipe passou pela casa dos anões e, querendo pernoitar, entrou na sala. Ao ver Branca de Neve no caixão de vidro, no qual incidia a luz das sete lamparinas dos anões, ele não conseguia se faltar de sua beleza e, ao ler a inscrição em ouro, notou que se tratava da filha de um rei. Pediu que os anões lhe vendessem o caixão com a Branca de Neve, mas eles não aceitaram por ouro nenhum no mundo. Então ele pediu que eles lhe dessem o caixão de presente, porque não poderia viver sem olhar pra ela, e queria cuidar dela e honrá-la como a coisa mais amada no mundo. Os anõezinhos se comoveram e lhe deram o caixão com Branca de

Neve. O príncipe fez com que o caixão fosse levado ao castelo e colocado no salão, onde passava o dia sentado sem conseguir desviar o olhar dela; se tivesse de sair e não pudesse olhar para Branca de Neve ele ficava triste, e não conseguia comer nada se o caixão não estivesse do seu lado. Os criados, porém, que toda hora tinham de levar o caixão de um lugar a outro, não estavam nada satisfeitos, e um delse abriu a tampa, ergueu Branca de Neve e disse: “Passamos o dia sofrendo por uma menina morta!”, e com isso deu um tapa nas costas dela. Nesse instante, o pedaço de maçã podre que ela havia mordido saltou de sua garganta e branca de Neve estava viva outra vez. (GRIMM, 2015, p.254 – grifo nosso)

Na versão dos irmãos alemães, a responsabilidade pelo reavivamento da princesa cabe a um simples funcionário da realeza, que, indignado com o peso do caixão em que a suposta defunta jazia, toma a atitude de dar-lhe um tapa que milagrosamente a faz expelir o pedaço de fruta envenenado. Seja como for, tanto no romance de cordel quanto no conto europeu o desencantamento de Branca de Neve se dá por outras vias que não o romântico beijo.

Mas a que se deve tamanha correspondência entre tais versões? Não se pode afirmar ao certo, mas as chances de Severino Borges Silva ter tido contato (lendo ou ouvindo) com a versão dos irmãos Grimm é muito provável, dadas as semelhanças observadas até aqui. Seja como for, há questões externas às obras que ainda precisam ser levadas em conta, para se compreender melhor as nuances desse diálogo. Dentre elas a reformulação de arquétipos de outros folhetos que circulavam à época, como o da Imperatriz Porcina.

4.1.3 A realeza atravessa os mares

Se por um lado a literatura clássica pôde contar com o projeto editorial da Livraria Quaresma, por outro, a literatura popular o encontrou em João José da Silva, o proprietário do romance de Severino Borges da Silva, conforme registro na capa do folheto (Figura 29). Poeta popular e dono da Tipografia Luzeiro do Norte, João José publicou grande parte dos títulos de Severino Borges, além dos seus próprios e o de diversos outros poetas populares. Liêdo Maranhão (1981), ao lamentar o revés com o fechamento desta e outras tipografias no Nordeste, menciona os elogios do também poeta Rodolfo Coelho Cavalcante ao colega de profissão, publicado no *Órgão Cultural Trovadoresco*, em 1958: “João José da Silva é o coronel dos livrinhos editados e o gigante de Pernambuco que fez de uma simples profissão de poeta popular o maior livreiro do Nordeste” (MARANHÃO,

1981, p.16). O que permite, portanto, imaginar o alcance de *Branca de Neve e os Sete Anões*, de Severino, tendo sido impresso na Luzeiro.

Os irmãos alemães não puderam contar com a difusão expressiva das tipografias nordestinas; contudo lá e cá as narrativas maravilhosas circulavam pelas vias da oralidade. A Luzeiro do Norte, ao lado de outras tantas tipografias, conheceu no século XX um período fértil para a publicação de folhetos no Nordeste. Segundo Ruth Brito Lemos Terra (1983), entre 1904 e 1930 havia cerca de 20 (vinte) delas atuantes, distribuídas em vários estados dessa região. Extinguiram-se estas, mas logo fundaram-se outras. Lúcia Gaspar (2009) destaca que, nesse meio tempo, João Martins de Ataíde, de 1909 a 1949, e Leandro Gomes de Barros, entre 1910 e 1911, iniciaram como editores independentes. Devido à aquisição dos direitos autorais deste por aquele, as sucessivas reedições de *Branca de Neve e o Soldado Guerreiro* foram possíveis, quando Ataíde, segundo Roberto Benjamin (s.d. p. 1): “Em 1921, adquiriu os direitos de publicação de toda a obra de Leandro e iniciou a republicação, inicialmente, se indicando como editor e, posteriormente, retirando a informação da autoria de Leandro”. As sete versões em folheto de *Branca de Neve e o Soldado Guerreiro* selecionados são assinadas ora por Leandro ora por Ataíde, com pouca ou quase nenhuma alteração no texto. Já nos elementos paratextuais, as alterações evidenciam-se sobretudo na mudança de séculos. Nesse grupo de textos, três capas trazem a mesma figura estampada, a de uma mulher com roupas do início do século XX, mas com tipo de papel e impressão distintos, em ordem cronológica:

Figura 32 – Capa do romance de cordel *Branca de Neve e o Soldado Guerreiro*, de 1865 a 1918.



Fonte: BARROS, 1865-1918, capa.

Figura 33 – Capa do romance de cordel *Branca de Neve e o Soldado Guerreiro*, de 1962.



Fonte: BARROS, 1962, capa.

Figura 34 – Capa do romance de cordel *Branca de Neve e o Soldado Guerreiro*, de 1973.



Fonte: ATAÍDE, 1973, capa.

A capa de 1962, apresenta falhas na impressão, semelhante ao da fotocópia de documentos antigos, além disso não há menção ao nome do autor, mas sugestão de preço do folheto, na borda inferior ao centro (“preço da casa”). Já as outras duas, estampadas em papel amarelado, parecem dar maior destaque à figura da mulher ao centro, em pose para foto e com olhar cabisbaixo. Apesar de a imagem ser a mesma, o contorno delas se diferencia pelo traçado, ora mais rebuscado (Figura 33) ora mais retilíneo (Figuras 32 e 34), relembrando as cenas plásticas do cinema mudo, em que atrizes pareciam congelar alguns instantes como se posassem para uma foto.

A alteração estética do folheto alcança explicação na passagem do século XIX para o XX, caracterizada por um projeto político que visava à civilização do Brasil. O Nordeste acompanhou esse processo, mas sob os ecos de uma transição anterior que ainda se arrastava do Império para a República. Tal como alerta Francisco C. A. Marques, no período republicano, “As mudanças na vida do homem no sertão ocorriam lentamente, ainda que, em algumas capitais já se registrassem sinais de uma incipiente industrialização que começava a ganhar fôlego” (MARQUES, 2014, p. 41).

Nessa transição secular os ânimos voltavam-se para a modernização do país, plasmado não apenas pelo “capital estrangeiro”, mas também por seu modo de vida. É preciso lembrar ainda que esse período é marcado por invenções tecnológicas significativas, tais como a televisão e o cinema, veículos que contribuem sobremaneira para a difusão de ideais estrangeiros no Brasil.

Ademais, a figura da mulher estampada na capa dessas três versões do folheto *Branca de Neve e o Soldado Guerreiro* é, na realidade, uma fotografia, que lembra a de mulheres da Revista *A Cigarra*, editada em São Paulo, conforme se observa em um de seus exemplares:

Figura 35 – Capa da Revista *A Cigarra*, n. 162, Ano 8.



Fonte: IBAMENDES, p.1, 2011.

Mas qual relação poderia existir entre *A Cigarra* e os folhetos de cordel? A resposta pode estar no alcance que esse veículo de comunicação atingiu durante mais da metade do século XX. Com circulação por quase seis décadas (1914-1975), a *Cigarra* é considerada pela crítica referência para se compreender melhor a sociedade brasileira nesse período, sobretudo a paulista. Nesse sentido, Ranielle Leal Moura (2011, p. 8) explica que esse periódico:

Era quinzenal e foi bastante popular durante o início do século XX, refletia o comportamento da época, e usava fotografias, ilustrações, jogos e textos assinados por escritores como Oswald de Andrade, Monteiro Lobato e Olavo Bilac. As mulheres eram destaque na capa e em seções como Vida Doméstica, como também em notícias sobre bailes, saraus e espetáculos da cidade.

Tendo em vista sua circulação ter atravessado mais de meio século, com publicação quinzenal, é provável que algumas edições da revista tenham chegado às mãos dos poetas nordestinos, e deles tenham sido realizados recortes de fotos, principalmente de mulheres. Isso não só barateava o custo do folheto, como também podia auxiliar na sua venda, pois a relação da imagem do folheto às veiculadas na revista indica uma estratégia comercial própria do poeta popular nordestino. Exemplo disso é mencionado por Arievaldo Viana (2014), ao mencionar que Leandro Gomes de Barros costumava visitar a livraria de Francisco das Chagas Batista. Este, por sua vez, adquiriu a impressora de Leandro e abriu sua própria tipografia e passou a imprimir diversos folhetos, inclusive os desse poeta.

Vale considerar ainda, acerca das três capas de *Branca de Neve e o Soldado Guerreiro* (Figuras 32, 33 e 34), o fato de as versões amareladas estamparem o nome de João Martins de Ataíde na margem superior do folheto e logo abaixo o dos proprietários, “Filhos de José Bernardo da Silva”. Novamente se repete a questão dos direitos autorais já observada no caso do romance de Severino Borges. Trata-se da compra dos direitos autorais de Ataíde por José Bernardo da Silva, o pai dos proprietários em questão, também poeta popular e editor.

Aderaldo Luciano (2014), ao redigir matéria sobre José Bernardo, situa-o ao lado de Leandro Gomes de Barros e João Martins de Ataíde, como “agente social e comercial autônomo”, considerando o primeiro como “fundador”, o segundo como “expansor” e o terceiro como “visionário”. Destaca ainda que:

A grande virada na vida de editor de José Bernardo foi a compra do acervo de João Martins de Athayde, segundo o próprio Bernardo: "... eu comprei essa coleção do Athayde, que é a maior, que eu chego no fim dela com esses romances mesmos, que nós não temos capacidade para imprimir todos." Para alguns essa negociação se deu na década de 50, mas um depoimento da viúva de Athayde aponta para outra data. Diz Dona Sofia Cavalcante de Athayde: "...Foi mais ou menos em 1942, porque esse menino nasceu em 1945, ele era novinho, foi quando ele mudou-se para a Rua Imperial, que a casa também era nossa, ali junto do rio Una." Como Athayde se aproximava dos 70 anos é possível que a compra tenha se dado entre 42 e 47, mas não na década de 50. (LUCIANO, 2014, p.1)

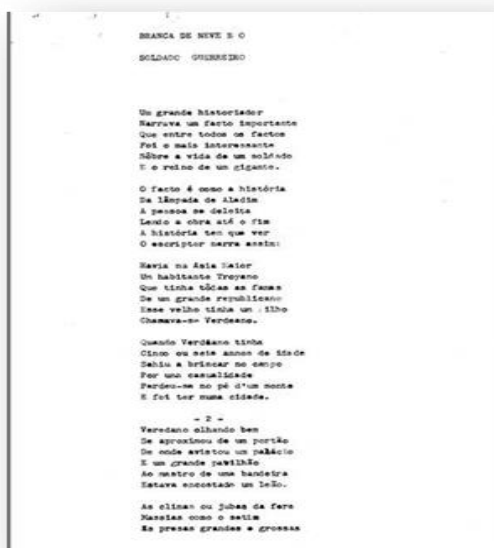
José Bernardo da Silva fundou a Tipografia São Francisco, em Juazeiro do Norte, Ceará, e "transformou-se no maior editor de cordéis no Nordeste Brasileiro" (LUCIANO, 2014, p.1). Como faleceu em 1972, pode-se compreender que os direitos autorais de publicação dos folhetos de Ataíde aos filhos tenham sido realizados antes dessa data, como indica a versão de 1973 (Figura 34).

Porém, antes de José Bernardo, como pontua Luciano (2014), vieram outros dois editores que exerceriam papel fundamental na difusão da literatura de cordel por todo o Nordeste: Ataíde e Leandro. Este, de forma mais artesanal e intuitiva; aquele, aprimorando a impressão de folhetos, na qualidade e na quantidade. Está-se diante, portanto, da tríade editorial responsável por alavancar a difusão dessa literatura popular no setor impresso, pois na oralidade há muito ela vinha se disseminando, conforme atesta Francisco C. A. Marques (2014, p. 59):

No Nordeste brasileiro, primordialmente, as histórias, os "causos" e as moralidades eram transmitidas com o auxílio da voz, "veiculadas por cantadores ambulantes, que iam de fazenda em fazenda, de feira em feira, transmitindo notícias de um lugar para outro". Antes do surgimento das primeiras máquinas impressoras, os relatos em prosa e os poemas eram manuscritos. O cordel, no formato que conhecemos hoje, surge exatamente com o aparecimento das primeiras técnicas de impressão nas capitais nordestinas, sobretudo em Recife e na Paraíba.

Parece que *Branca de Neve e o Soldado Guerreiro*, nas versões de capa semelhante (Figuras 32, 33 e 34), testemunha o sucesso da empreitada editorial a que João José da Silva e José Bernardo. Contudo nem todos os folhetos, especialmente os mais antigos, apresentavam capa e ornatos pictóricos. Exemplo disso está em uma das versões desse romance, disponibilizada pela FCRB, que traz o mesmo texto, porém com a chamada "capa cega":

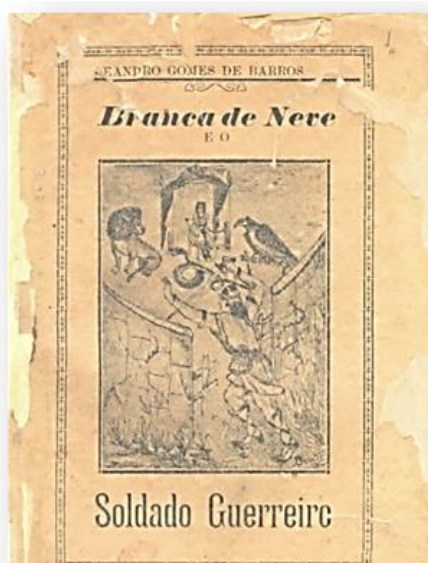
Figura 36 – Capa cega do Romance *Branca de Neve e o Soldado Guerreiro*, de Leandro Gomes de Barros.



Fonte: BARROS, s.d., p.1.

A característica da capa cega é justamente a ausência do clichê de zinco ou de madeira, “estampado sobre o papel manilha, nos vermelhos, verdes, azuis e amarelos dos livrinhos”, como pontua Maranhão (1981, p.27). Pertencem a esse tipo ainda a capa em que só aparecem “pequenas figuras, conhecidas, tipograficamente, como ornamentos” (Idem). Além desse folheto, há também a versão disponibilizada pela FCRB, cuja datação imprecisa sugere ser do início do século XX, devido ao desgaste do tempo, o papel amarelado e a ilustração apagada:

Figura 37 – Capa do romance de cordel *Branca de Neve e o Soldado guerreiro*, de Leandro Gomes de Barros.



Fonte: BARROS, 19..., capa.

A caa desse folheto destaca as personagens principais da trama: Branca de Neve (ao fundo), sentada com uma serpente aos seus pés e entre um falcão e um leão. Já o Soldado Guerreiro (a frente e de costas), aparece empunhando uma espada e trajando vestes da realeza. A proposta parece fazer uma referência clara à mitologia grega, uma vez que a vestimenta de Branca se assemelha à das deusas gregas e a do soldado remete também a esse universo, de modo que o ingresso no maravilhoso já se anuncia pela capa.

Proposta semelhante surge em duas versões desse mesmo folheto, publicadas em 2006, com ilustrações de Klevisson Viana (o mesmo que participou do Festcordel, mencionado no primeiro capítulo):

Figura 38 – Capa monocromática do romance *Branca de Neve e o Soldado guerreiro*.



Fonte: BARROS, 2006, capa.

Figura 39 - Capa em preto e branco do romance *Branca de Neve e o Soldado guerreiro*.



Fonte: BARROS, 2006, capa.

Ambas as versões foram publicadas pela Tupynanquim (s.d, p. 1), fundada em 1995 “[...] com o objetivo inicial de publicar livros, revistas, jornais e HQs para instituições.”. Somente em 1999 a editora passou a direcionar suas ações para a Literatura de Cordel, chefiada pelos irmãos Klevisson e Arievaldo Viana. A editora seguiu com inovações nesse campo literário, adequando o projeto gráfico dos folhetos a um formato mais moderno, no intuito de preservar e dar continuidade a um “gênero literário importantíssimo para a cultura brasileira que enfrentava uma de suas maiores crises de todos os tempos” (TUPYNANQUIM, s.d. p.1). Depois de

alguns anos, Klevisson passou a administrar a editora sozinho e Arievaldo criou o selo *Coleção Cancão de Fogo*, pelo qual já publicou mais de 80 (oitenta) títulos de autoria própria e alheia.

O mesmo romance também está disponível em formato digital (*e-book*)¹⁰⁰ no Acervo Raymond Cantel, organizado pela *Université de Poitiers*, na França. Sua capa substituiu o tom clássico da ilustração de Klevisson Viana pela foto de um casal usando roupas dos anos 70 e o desenho de um policial com a farda da polícia civil:

Figura 40 – Capa do romance em e-book *Branca de Neve e o Soldado Guerreiro*.



Fonte: BARROS, 2.d. capa.

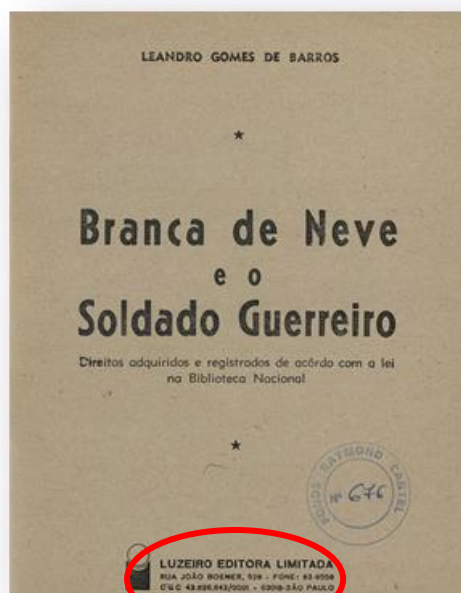
No *e-book* nota-se também, na folha de rosto, a indicação de “Direitos adquiridos e registrados de acordo com a lei da Biblioteca Nacional”. A estética aproxima-se ainda mais do livro tradicional, preservando-se na capa apenas título do romance e autoria, e relegando à folha de rosto as demais informações, como editora e local. Observa-se uma montagem que une recorte de revista (o casal no canto esquerdo) e ilustração (o guarda ao fundo).

Vale ressaltar que a Editora Luzeiro, antiga Prelúdio, obteve os direitos de publicação dessa obra. Isso é evidenciado pelo fato de a versão da antiga editora ter

¹⁰⁰ A versão conta com os recursos disponíveis para livros desse formato. É possível folheá-lo para frente ou para trás, clicando em setas direcionais (direita e esquerda) ou mesmo aumentar e diminuir o tamanho da fonte com ajuste automático ao dispositivo de leitura, sem prejuízo da legibilidade.

vido digitalizada, conforme se observa no selo da Prelúdio (no canto superior direito da capa – Figura 40) e posteriormente adequada ao suporte tecnológico do livro digital:

Figura 41 – Folha de rosto de *Branca de Neve e o Soldado Guerreiro*, em ebook.



Fonte: BARROS, s.d., folha de rosto.

A capa da Luzeiro chama atenção ainda pela policromia, modelo que marcou grande parte de sua produção, mesmo sendo “combatido pelos especialistas”, como alerta Marco Haurelio (2010, p. 98), mas “consagrado pelo povo”. Isso aponta para o fato de que, ainda que o *e-book* seja um formato de livro bastante atual, adaptado às criações tecnológicas mais recentes, a versão digitalizada é anterior a isso.

O projeto gráfico de *Branca de Neve e o Soldado Guerreiro* muda de versões em clichê para esta, pois a sugestão clássica daquelas deu lugar a elementos modernos. A mudança se evidencia por roupas e gestos dos protagonistas, reportando à cena hollywoodiana do casal prestes a se beijar, como se estivesse congelada, ou mesmo pela inserção de um terceiro elemento, o policial.

A evolução da capa desse romance de cordel, ao longo dos séculos, revela a necessidade de adequação não só do arquétipo da moça casadoira à espera do parceiro ideal. Ainda que o texto se mantenha praticamente inalterado¹⁰¹, os

¹⁰¹ Conforme já mencionado, João Martins de Ataíde promoveu pequenas modificações no texto de Leandro, como alteração de termos ou acréscimo de estrofe com acróstico do nome próprio no início dos versos.

elementos paratextuais (capa, valor, edição etc.) moldam-se às mudanças de contexto e público. Dessa forma a evolução de traços finos e apagados passa pelo colorido da impressão moderna até atingir o formato do livro digital, tudo para contemplar as necessidades do leitor, que se ajustam ao sabor dos tempos.

4.1.4 A princesa e o guerreiro

Nas versões analisadas até aqui, no bloco referente ao arquétipo de Branca de Neve, há uma constante: o diálogo entre o espelho e a rainha. Inclusive, tanto a heroína quanto a vilã possuem auxiliares mágicos, esta, o espelho mágico, aquela, os próprios anões. Ou seja, a espinha dorsal do enredo de Branca de Neve se mantém, ajustando-se às demandas de público e de mercado em cada contexto.

Porém tudo leva a crer que algo nessa espinha é modificado em *Branca de Neve e o Soldado Guerreiro*. Pela capa desse romance já é possível imaginar que aquela história registrada pelos irmãos Grimm adquire, com o texto de Leandro Gomes de Barros, elementos novos e anuncia uma sugestiva releitura. A começar pelo protagonismo de um soldado, bem como a inserção de animais selvagens e o antagonismo da bruxa, que parece ceder espaço a um agente da segurança.

O que era suposição passa a ser consolidado. Já no início do romance se descobre que o referido Soldado é Veridiano¹⁰², e o reino encantado, onde vive Branca de Neve, justifica o teor clássico da capa:

Havia na Ásia Maior
Um habitante Troyano
Que tinha todas as famas
De um grande republicano
Esse velho tinha um filho
Chamado Veridiano.
(BARROS, 1962, p.1)

Semelhante ao reino distante do conto clássico, o poeta trata logo de avisar o leitor/ouvinte sobre o ingresso no mundo maravilhoso. No entanto, ao mesmo tempo, mantém referências do mundo real de modo a instigar a identificação com a história.

¹⁰² Na versão de Leandro Gomes de Barros, o nome do protagonista é Verdeano, porém como os trechos citados foram retirados de uma versão de Ataíde, optou-se em padronizar a redação do nome para Veridiano. A adequação vocabular de alguns termos redigidos no texto de Leandro de acordo com a ortografia antiga da Língua Portuguesa, como a inserção do acento agudo em “história” e a supressão de consoantes em final de sílaba, como em “fato” (*facto*) e “escrito” (*escripto*) ou das dobradas, ele (*elle*) e “imundo” (*imundo*).

Assim caracterizar o pai de Veridiano como um republicano pode fazer referência ao período de transição do Império para a República, já que Leandro publica o romance nesse período. Enfim, explicitar o contexto pode ser não apenas necessário, mas também estratégico, para conquistar o leitor/ouvinte.

Troia, Ásia Maior, República. A ambientação do romance instiga, logo de início, o questionamento acerca do arquétipo de Branca de Neve. Onde, afinal, se encaixa a princesa nessa história? O que se pré-anuncia, logo se consolida. Conforme a trama se desenvolve, percebe-se que essa versão passa longe da clássica, recuperada até agora nas versões analisadas anteriormente.

Aos poucos o leitor/ouvinte entra em contato com uma história que poderia ser qualquer outra, menos a de Branca de Neve. Vejamos uma breve sinopse: Ainda menino, Veridiano afasta-se de casa e, perdido, conhece Branca de Neve, por quem se apaixona. Anos depois, torna-se um bravo guerreiro e vence batalhas em nome do rei. Sua valentia, porém, desperta a inveja do general Boteman, que conspira contra ele, colocando-o contra o rei. Nesse meio tempo, Veridiano descobre que Branca de Neve estava jurada de morte e vai salvá-la. No caminho, é surpreendido pela emboscada de um negro e um índio, mas consegue escapar. Com o auxílio de uma fada e um gigante, ao final Veridiano salva Branca de Neve e casa-se com ela.

A descrição do lugar por onde adentra Veridiano é dinâmica. O leitor/ouvinte é introduzido nesse espaço em um movimento bastante semelhante ao da câmara cinematográfica. Além disso, o conjunto do que é mostrado remete à antiga pólis grega ou mesmo ao Olimpo:

Era uma grande cidade
Muito bem edificada
Com magníficos prédios
E muito bem aceiada
Alli só podia haver
Nação bem civilizada

Havia um portão de mármore
Numa praça principal
Do portão estava se vendo
Um paço municipal
Tinha escripto numa placa
Gabinete Imperial
(BARROS, 1962, p. 2-3)

Veridiano só entra nesse local porque ouve uma voz chamá-lo, segue-a e então descobre que pertence à Branca de Neve. Ainda que o romance se distancie

da versão clássica, a estrutura do conto maravilhoso é preservada, uma vez que uma das funções identificadas por Wladimir I. Propp, em textos dessa natureza, é o afastamento, definido por ele como “O herói deixa a casa” e desse modo atinge outra: “O herói é submetido a uma prova; a um questionário, a um ataque etc. Que o preparam para receber um meio ou um auxiliar mágico” (PROPP, 2006, p.38-39).

É nesse momento que Branca de Neve entra em cena. Quando Veridiano depara-se com a princesa sentada no trono, manifesta a irreverência típica do herói popular, pois senta-se no colo dela. Assim ele subverte uma das funções de Propp, a de que “O herói se casa e sobe ao trono” (2006, p.60). O herói de Leandro faz exatamente o inverso: logo no início sobe ao trono para somente no final casar-se com a princesa. Após a irreverente cena, trava-se o diálogo entre o herói e a que virá a ser, ao mesmo tempo, sua doadora/profetiza/esposa:

Ela lhe perguntou: menino
 Quem lhe deu tanta ousadia
 Pra sentar-se num colo
 De tanta soberania?
 Disse êle: num imundo
 Eu jamais me sentaria.

A jovem disse sorrindo:
 Tu és um herói, menino
 Porém este colo
 Tem um dono que é ferino
 Tu não te bates com êle,
 Por seres tão pequenino.

- Altura não me intimida
 Veridiano respondeu
 Daqui uns anos eu cresço
 E êle pode ser meu;
 A jovem disse sorrindo:
 Pois ainda será teu.
 (BARROS, 1962, p.6-7)

A profecia de Branca de Neve se cumpre e Veridiano torna-se de fato o herói que ela previra e com quem se casa. Outra função também preservada nesse romance e no conto de Grimm é a de que “O herói e o antagonista se enfrentam em combate direto” (PROPP, 2006, p.49). Contudo, na versão de Leandro, o herói enfrenta uma série de adversidades, aproximando-o da epopeia. Prova disso é a megera madrasta do clássico que é substituída no folheto por uma série de antagonistas: Boteman, o policial civil representado na capa da Luzeiro (Figura 40), um negro, um índio, um gigante e, por fim, a fada. Veridiano derrota um a um, com a

força incomum do herói popular, consolidando mais uma das funções de Propp, “O antagonista é vencido”.

É Propp mesmo quem alerta para o fato de que essa trajetória heroica faz lembrar a de epopeias como a *Odisseia*. Como na cena em que Ulisses enfrenta os mais variados desafios para regressar à terra natal (Ítaca) e rever sua amada Penélope. A referência ao herói medievo se completa quando a figura do cavaleiro com força extraordinária, montado sobre seu portentoso cavalo, é revisitada na figura de Veridiano:

Veridiano era um soldado
Guerreiro, forte e valente
Nunca encontrou inimigo
Que saltasse em sua frente
Porque quem partisse a êle
Morria instantaneamente

Era a coluna mais forte
Dos domicílios reais
O rei confiava nêle
Mais do que nos generais
E por isso era odiado
De todos os oficiais

Tanto que o povo dizia
Que o exército troiano
Desde o mais baixo soldado
Até mesmo o soberano
Só viviam enquanto houvesse
O soldado Veridiano.
(BARROS, 1962, p.9-10)

Veridiano exerce dois papéis da versão clássica: a do caçador e a do príncipe. Dessa forma, o guerreiro assume um protagonismo que suplanta, inclusive, o da própria Branca de Neve, o que justifica seu destaque ao lado dela nas capas. Esta, por sua vez, faz jus às ilustrações ambientadas na Grécia, pois aparece tal como é representada pictoricamente:

Viu elle um throno na sombra
De uma roseira amarella
Nelle sentado uma jovem
Com palma veo e capella
(BARROS, 1962, p.6)

A imagem dúbia que se forma explica o sincretismo religioso e cultural inerente à poesia popular nordestina. Ao mesmo tempo, a emblemática figura de uma mulher sentada no trono pode fazer referência a uma deusa grega ou mesmo a

uma noiva nos moldes convencionais da igreja tradicional, devido a seus adornos: véu grinalda e buquê de flores¹⁰³ (“palma veo e capella”).

Isso tudo somado ao fato de Branca de Neve, nas ilustrações, aparecer com os pés sobre uma serpente aponta ainda para outra referência religiosa: à imagem que representa a mãe de Jesus, como um dos títulos que ela recebe no Brasil, o de Nossa Senhora das Graças:

Figura 42 – Foto da imagem de Nossa Senhora das Graças no Santuário da Medalha Milagrosa.



Fonte: Judgefloro, Creative Commons.

O Catolicismo associa a serpente ao mal, de modo que a cena da Virgem Maria esmagando o réptil com os pés simboliza o extermínio desse mal pela fé. A madrasta pode não aparecer no folheto de Leandro, mas no de Severino Borges ela não apenas marca presença como está associada à serpente em vários momentos da narrativa, seja na sua primeira aparição:

Depois dum ano a rainha
 Morreu quase de repente
 O rei casou outra vez
 Foi uma festa impotente
 Mas segunda mulher
Era pior que serpente.
 (BORGES, p.2 – grifo nosso),

¹⁰³ Esta é uma das acepções de “capela”, disponível no léxico oficial da Língua Portuguesa.

seja quando a rainha decide enfeitiçar objetos na tentativa de matar Branca de Neve, revelada pelo espelho como a mais bela do reino:

A rainha ouvindo isto
Ficou como uma serpente
 Fez mais outras bruxarias
 Lhe envenenou um pente
 Para assim poder matar
 A princesinha inocente.
 (BORGES, p.10 – grifo nosso)

A associação da serpente ao mal ou à figura feminina é comum não só na religião, como também na literatura popular. A crença judaico-cristã atribui a esse animal o motivo da expulsão de Adão e Eva do paraíso, enquanto a tradição oral, por muito tempo, manteve vivas histórias que a mantinham como temática central, a exemplo de “A princesa Serpente”, conto colhido por Câmara Cascudo, o qual ele relata ter ouvido muitas vezes “em vários estados do Nordeste Brasileiro” (s.d., p.125).

Trata-se da história de uma bela moça que traz como sina transformar-se em serpente por um ano, assim que se casasse. Por esse motivo encontra uma amiga, parecida com ela, que se faz passar pela princesa durante um ano casada com o príncipe, mas sem dormir com ele, sob o pretexto de uma promessa a Jesus Crucificado. No dia do desencantamento, o feitiço é desfeito, a princesa toma seu lugar de direito e a amiga casa-se com o primo do príncipe. Nesse caso o elemento religioso impulsiona os conflitos sucessivos da narrativa, assim como o conto português “A Dama Pé de Cabra”¹⁰⁴, em que Don Inigo só pode desposar a Dama sob o juramento de nunca mais fazer o sinal da cruz.

Símbolo religioso da maldade, a serpente também adquire no universo popular desdobramentos, igualmente negativos, como no caso da rainha de Branca de Neve. Nas versões infantis, de Borges e dos irmãos Grimm, a madrasta corrói-se de inveja da beleza de sua enteada, porém o conto “A mulher e a filha bonita”, coletado no Rio de Janeiro por Silvio Romero (2000)¹⁰⁵, torna essa relação ainda mais familiar, como insinua o título.

A trama desse conto lembra a versão dos irmãos Grimm. Ao invés de consultar o espelho sobre sua beleza, a mãe questiona viajantes, caminhoneiros e

¹⁰⁴ Alexandre Herculano recuperou este conto em meio a outras narrativas em *A Dama Pé de Cabra*, publicada no período do Romantismo em Portugal.

¹⁰⁵ Trata-se de uma coletânea de contos populares, divididos por Silvio Romero em três grupos: Contos de origem europeia; Contos de origem indígena e Contos de origem africana e mestiça. O texto mencionado aqui pertence ao primeiro grupo.

demais figuras masculinas sobre sua beleza, ao que (como o objeto mágico) respondem: “É muito bela, mas a sua filha ainda é mais” (ROMERO, 2000, p.213). Irada, a mulher tenta se livrar da menina, primeiro trancando-a no quarto, porém, mesmo assim a beleza da moça é confirmada pelos homens, em seguida pede a um negro para matar a filha, mas é poupada por ele. Então ela foge e se refugia no palácio do Rei dos Ladrões. A última tentativa de matar a filha fica por conta de uma feiticeira que convence a moça de calçar sapatos envenenados. Constatada a morte da moça, os ladrões depositam o corpo dela em um carro bonito com muito dinheiro, acompanhado da recomendação de que fosse enterrada na cidade. Um príncipe que passava por ali apaixonou-se pela moça e a leva para seu castelo. Por fim, o príncipe a desencanta e se casa com ela.

Embora pareça, este não é ainda o *happy end*, pois o casamento apenas dá início a outra sequência de fatos: a princesa dá à luz duas crianças, transformadas em animais pela feiticeira que realizara o parto. Assim que fica sabendo do ocorrido, o príncipe manda que o rei mate a mãe de seus filhos. Mas, ao invés disso, o rei corta apenas um dos seios da princesa e a expulsa de casa. Abandonada e sem destino, a princesa abriga-se na casa de um gigante. Tempos depois, passando por lá, o príncipe “Muito se arrependeu do que tinha feito e tornou a viver com ela, mandando matar a feiticeira” (2000, p.216).

Esses últimos acontecimentos aproximam-se da saga de um dos lais bretões de Marie de France: o *Lai de Fresno*, em que o Marquês Saluces submete sua esposa, Grisélidis, a provas cruéis, a fim de testar sua fidelidade a ele. Primeiro o marquês retira os filhos de Grisélidis, depois devolve-a aos pais, em seguida torna-a escrava da princesa com quem ele se casara e por fim desposa-a novamente. Para Nelly Novaes Coelho (2003), essa história tem origem céltica, no século XII, e posteriormente é divulgada nos *fabliaux*. Porém a narrativa ultrapassa o papel de entretenimento, pois

[...] expressa os esforços então desenvolvidos pela sociedade e pela igreja para organizar a família dentro da ordem patriarcal, que acabou se impondo sobre a ordem matriarcal, que teria predominado no início dos tempos, entre vários povos, entre eles, os celtas. A importância desse ideal patriarcal (que acabou fundamentando a sociedade cristã-burguesa de que somos herdeiros) é comprovada pelas dezenas de adaptações ou dramatizações de *Grisélidis*, que surgiram nos séculos posteriores em todas as nações europeias. (COELHO, 2003, p.57)

O caráter verídico do conto atinge ainda outras proporções quando se levam em consideração estudos históricos acerca de Branca de Neve. O site da BBC¹⁰⁶ noticiou a exposição do túmulo e a restauração da lápide de Maria Sophia von Erthal, no Museu Diocesano na cidade de Bamberg, ao sul da Alemanha. Trata-se de uma baronesa alemã que teria supostamente inspirado os irmãos Grimm a escreverem *Schneewitchen*. Para o diretor do museu, Holger Kempkens, “A história da vida de Sophia era bem conhecida no início do século XIX” (BBC, 2019, p.1).

Figura 43 – Foto da Arquidiocese de Bamberg, onde está exposto o túmulo e a lápide de Sophia von Erthal, baronesa que teria inspirado os irmãos Grimm e redigirem o conto “Branca de neve”.



Fonte – Wikipedia, Berthold Werner.

Destaca ainda a matéria da BBC que os irmãos Grimm moraram em Hanau, cidade apenas a 50 quilômetros de Lohr am Main, onde a Baronesa viveu por muito tempo. Ainda de acordo com a notícia, na década de 1980, o historiador alemão Karlheinz Bartels pesquisou as relações entre a vida da baronesa e da princesa dos contos de fadas e encontrou alguns pontos de conexão, como:

- O pai de Sophia, um nobre chamado Philipp Cristoph von Erthal, se casou novamente após a morte de sua primeira esposa, e a madrasta de Sophia tinha a reputação de ser dominadora e agir em favor de seus filhos biológicos;

¹⁰⁶ A sigla significa *British Broadcasting Corporation* e diz respeito a um grupo de difusão de rádio e televisão do Reino Unido.

- Lohr era um famoso centro de reprodução de vidros e espelhos. O pai de Sophia era dono da fábrica de espelhos, e hoje um museu de Lohr exhibe orgulhosamente um daqueles espelhos com a inscrição: “Amour propre” (“amor próprio”, em francês);
- Uma floresta assustadora aparece no conto, e uma floresta perto de Lohr era conhecida por abrigar ladrões e animais selvagens perigosos;
- Branca de Neve correu por sete colinas antes de chegar à cabana habitada em uma mina, e uma mina fora de Lohr, agora em desuso, pode ser alcançada cruzando sete colinas;
- Anões e/ou crianças de fato trabalhavam na mina, e usavam capas como proteção contra pedras e poeira. (BBC, 2019, p.1)

Os estudos de Bartels apontam também algumas divergências com o conto dos irmãos Grimm, como o triste final de Sophia, que ficou cega ainda jovem e morreu solteira em um convento aos 71 anos de idade.

O pesquisador alemão Theodor Ruf (1995), em estudos voltados às versões de Branca de Neve editadas pelos irmãos Grimm, também menciona a contribuição de Bartels sobre o tema e amplia a questão, indicando o local que poderia ter sido a moradia de *Schneewittchen*:

Figura 44 – Foto do Lohr Schloss, castelo (hoje museu) que teria sido a morada da mulher que inspirou a personagem Branca de Neve.



Fonte – Sven Teschke, Wikimedia.

A respeito desse castelo, Ruf (1995) explica que: “Atualmente aloja o pequeno mas requintado Museu Spessart que mostra muitas verdades das cidades de Lohr e de Spessart e a visão da mentalidade estampada produzia e alterada no conto de Branca de Neve. Além disso, ali encontram-se os conhecidos espelhos de Lohr e também o ‘auxiliar’ de Branca de Neve” (RUF, 1995, p. 12).

Se as evidências apontadas na matéria da BBC, com base nos estudos do historiador alemão, comprovam que Branca de Neve de fato existiu não se pode afirmar ao certo. O que se pode verificar, contudo, é a vitalidade do arquétipo da mulher virtuosa, que enfrenta as mais cruéis adversidades para conquistar seu lugar no seio familiar, que passa por adaptações europeias até chegar à Branca de Neve dos irmãos Grimm. Nesse processo a questão patriarcal é deslocada para a manutenção de poder entre as figuras femininas (mãe/madrasta *versus* filha/enteada). Nessa perspectiva, a beleza é, ao mesmo tempo, bênção e desgraça, pois enquanto se concede à filha/enteada as benesses de ser admirada e (ao final) casar-se com o príncipe, impinge-lhe também a sina de ser perseguida e enfeitiçada por sua algoz, a mãe/madrasta.

Ainda que a inveja matriarcal seja marca registrada do arquétipo da madrasta/mãe na história de Branca de Neve, não lhe é exclusiva, pois reverbera em outros textos. É o caso do conto de fadas “Os cisnes selvagens”, de Hans Cristian Andersen, retomado por João Martins de Ataíde em *História da Princesa Eliza*.

4.2 A princesa e os cisnes selvagens

Neste grupo de folhetos ocorre algo raro em se tratando de literatura de cordel, todos são supostamente da autoria de João Martins de Ataíde, conforme se observa no recorte do *corpus*:

Quadro 9 – Recorte do levantamento de romances de cordel com temática “Princesas”:
Princesa Eliza.

ROMANCE DE CORDEL	AUTORIA	ANO	ACERVO
História da Princesa Eliza	João Martins de Ataíde	1949	FCRB
História da Princesa Eliza	João Martins de Ataíde	1961	FCRB
História da Princesa Eliza	João Martins de Ataíde	1979	FCRB
História da Princesa Eliza	João Martins de Ataíde	1880-1959	BC/UDEL

Fonte – Própria.

O fato de secularmente tanto a capa quanto o texto se manterem inalterados pode estar ligado à preservação da autoria em todos os textos deste bloco. A capa de *História da Princesa Eliza* faz parte do grupo de “cartões postais” que eram os “preferidos dos leitores”, como avisa Marco Haurélio (2010, p.98), “com poses de fotos de namorados ou clichês com artistas de cinema”:

Figura 45 - Capa de *História da princesa Eliza*, de João Martins de Ataíde.



Fonte: ATAÍDE, 1949, capa.

Conforme mencionado, clichês como este eram recorrentes na literatura de cordel no início do século XX, influenciados pelo Cinema Mudo, que atingia nesse período um alcance de público notável. Pelo fato de ser “mudo”, era comum que os atores promovessem nos filmes certo exagero nas expressões ou mesmo se mantivessem em cenas congeladas, conferindo ao gênero certa plasticidade que caiu rapidamente no gosto popular. A capa de *História da Princesa Eliza* traz o casal de atores Greta Garbo e John Gilbert, ícones desse gênero nas produções cinematográficas de Hollywood. Edilene Matos confirma a preferência do público pelos clichês do cinema mudo:

A influência do cinema – que determinou a adoção e até o culto por parte do público de seus grandes ídolos – fez-se sentir de modo acentuado na reprodução de fotografias dos astros e estrelas de Hollywood das décadas de 1930, 1940 e 1950 nas capas dos folhetos populares; vendidos em mercados e feiras do país. (MATOS, 2004, p. 64)

Esteticamente a capa reúne ainda elementos já observados nos capítulos anteriores como, o nome do autor em destaque (*João Martins de Ataíde*), na margem superior, seguido pelo título do romance (*História da Princesa Eliza*) e o

preço da obra (1.500 cruzeiros). De antemão, a presença do termo “princeza”¹⁰⁷ no título chama a atenção pelo contraste que estabelece com a imagem de Garbo em clássica cena com Gilbert, seu par romântico.

Acentua-se o suposto contraste quando considerado o fato de se tratar de um folheto, publicado em uma região (Nordeste) bem distante de qualquer castelo ou membro da realeza. Vale lembrar que o período imperial no Brasil se encerrava e cedia lugar à experiência da Nova República (1946-1964). A respeito disso, Francisco C. A. Marques comenta que, “no começo do século XX, o Nordeste começa a presenciar mudanças na sociedade responsáveis por inversões de valores que destoam da moral patriarcal. A República proclamava uma atitude de repúdio à vida rotineira, aos arcaísmos e aos valores imperiais” (2018, p. 264) à qual Leandro G. de Barros era declaradamente contrário, conforme anotação desse mesmo pesquisador.

Segundo Marco Antonio Villa (1995), a classe dominante aderiu à República sem maiores resistências, ao contrário das classes populares, que manifestaram desaprovação à mudança de regime. Ao estudar as “Representações da República Velha nos folhetos de Cordel”, Kalhil G. M de Lucena e Maria Ângela de Faria Grillo (2011) identificam essa resistência na obra de alguns cordelistas desse período, como a de João Martins de Ataíde. Se considerarmos as observações levantadas por esses estudiosos, Ataíde compartilhava da mesma perspectiva de Leandro acerca da resistência do regime político que se instaurava.

Basta, enfim, que se leia a primeira página do cordel para se constatar que imagem e texto dialogam por vias distintas, aquela pelo estilo moderno de vida e esta pela tradição monárquica:

Houve no tempo da Grécia
no tempo do cativo
um monarca soberano
chamado augusto primeiro
que por sua inteligência
conhecia o mundo inteiro.

[...] Fôra pai de doze filhos
pra um rei era bastante,
dos quais tinha doze homens
cada qual mais elegante
Eliza era caçula
Uma menina galante.
(ATAÍDE, 1949, p. 1)

¹⁰⁷ Grafado com “z”, por ser anterior ao acordo ortográfico que limitou o sufixo “eza” apenas à qualidade.

Eis portanto a desdita: o texto trata de fato da filha de um rei, contudo a capa sugere uma cena romântica típica de filme hollywoodiano. Seria, contudo, um paradoxo não fosse pelo fato de que as atrizes dos filmes de Hollywood também desfrutam do cobiçado destino de encontrar o príncipe encantado, tal como nos contos de fadas. Sendo assim, o que parece, à primeira vista, tratar-se de um *contraste* pode ser compreendido novamente como *estratégia de venda da obra*. Afinal, para muitas mulheres do Nordeste brasileiro, em meados do século XX, sem acesso a toda gama de filmes que Hollywood exibia nos telões das grandes capitais brasileiras, podiam encontrar no cordel uma forma de desfrutar, de certo modo, desse universo encantado que lhes parecia tão distante. O próprio Marques observa que, no contexto da instauração da República no Brasil, a nova conduta das mulheres causava incômodo em poetas como Leandro, mas, de certa forma era endossada por outros, dentre eles Ataíde, conforme se observará mais adiante. Sob essa perspectiva, o pesquisador explica que

[...] as mulheres começam a entrar para o mercado de trabalho, liberando-se da ditadura doméstica. As primeiras operárias, sobretudo nas capitais nordestinas, se esforçam para nivelar-se às damas da 'sociedade', copiando-lhes o vestuário, frequentando lugares outrora designados aos homens, arremedando a performance da mulher moderna cujos padrões comportamentais passavam a ser ditados por modelos importados de sociabilidade. (MARQUES, 2018, p. 264-265)

O contraste dos elementos verbais na capa, somados à imagem e ao que ela sugere, bem como seu contexto de produção, apontam para um primeiro aspecto que se mostra relevante quando o assunto é literatura de cordel: parece que está em sua natureza conjugar contexto, texto e imagem em um mosaico de ideias que se justapõem, mas não se contradizem, pelo contrário, se complementam.

Como já pontuado, a literatura de cordel é, por si só, híbrida, cujos matizes estão em sua gênese popular. A despeito disso, Nestor G. Canclini (2015) destaca a indelével hibridação inerente a esse tipo de texto, donde “o popular é constituído por processos híbridos, usando como signos de identificação **elementos procedentes de diversas classes e nações.**” (CANCLINI, 2015, p. 221 – grifo nosso). Numa mesma capa é possível identificar o elemento norte-americano, na imagem do romance hollywoodiano, a figura da princesa importada do conto maravilhoso europeu e o preço (em cruzeiros) de toda essa viagem a países mítico-fabulosos por meio de um livreto de 34 (trinta e quatro) páginas, datilografado.

Ainda sobre a capa de *História da Princesa Eliza*, vale considerar o conjunto dos elementos que atestam seu caráter popular, além do caráter híbrido, nota-se também o preço¹⁰⁸ baixo, estampado em igual fonte e tamanho do título, o que pode indicar a similaridade no grau de importância das informações. Afora o preço, é preciso considerar também a natureza do material simplório, impresso em papel barato, leve e fino, datilografado sem rigor estético, respeitando-se apenas a divisão das estrofes e o recuo da margem. Desde o início, o folheto de cordel costuma ser vendido em feiras, bancas de jornais ou mercados populares, no formato convencional de 16X11cm. Porém, no caso de Ataíde, é provável que ele mesmo tenha comercializado esta e outras obras, prática comum entre os poetas populares.

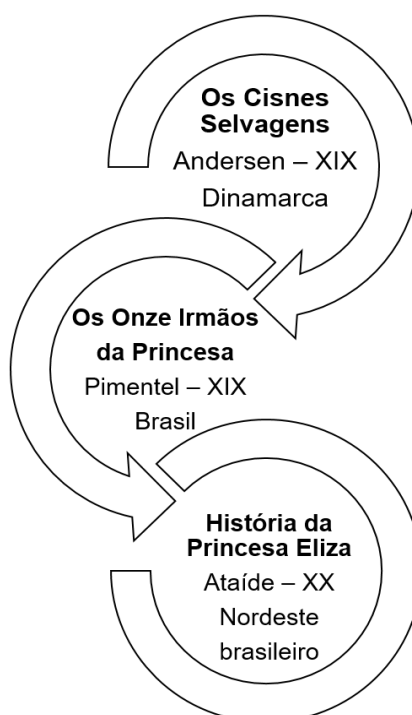
Por fim cabe aproximar mais a lente da figura da princesa, herança longínqua do conto maravilhoso europeu, cuja compreensão se alcança melhor quando se recorre ao enredo do romance de Ataíde. Eliza é única mulher, de um total de doze filhos, de um rei querido por todos. Assim que fica viúvo, casa-se novamente com uma mulher perversa, na verdade uma bruxa, que odiava os enteados, e, no intuito de não mais vê-los, condena-os a virarem garças de dia e príncipes à noite, com exceção de Eliza, abandonada a ficar só e à míngua. Depois de anos, o rei consegue que sua filha, aos 15 anos de idade, retorne para casa. Mas Eliza está ainda mais bela do que quando saíra e a inveja da madrasta, que logo engendra um plano para deixar a enteada feia: solicita aos sapos que pintem a cara da menina de preto, a ponto de o pai não mais reconhecê-la. O plano atinge seu intento. Rejeitada pelo pai, Eliza refugia-se na floresta, onde reencontra seus onze irmãos e descobre que estavam enfeitiçados. Os irmãos levam-na até uma gruta, em um bosque, para protegê-la. Lá Eliza sonha com uma fada que lhe revela o antídoto para quebrar o feitiço realizado contra os irmãos: era preciso tecer onze túnicas com urtiga, porém, ao longo desse processo, era proibido falar. Assim a moça procede, até que um dia três cães a perseguem e, quando ela está prestes a gritar, é salva por um rei, que logo se apaixona por ela e a leva consigo. Mesmo casada com o rei, Eliza continua calada e a tecer secretamente as túnicas de urtiga. Até o dia em que é preciso que ela se desloque, escondida, até o cemitério para colher mais matéria-prima para continuar a tecer. Contudo, sem perceber, a rainha é perseguida por um subalterno do rei, o qual revela ser Eliza uma bruxa que conversa com caveiras. Inconformado,

¹⁰⁸ O valor da obra equivaleria, na atualidade, a R\$5,10, um tanto módico se comparado a outros produtos do gênero, como os vendidos em livrarias físicas e virtuais pelo país.

o rei manda prendê-la em uma masmorra e condena-a à fogueira. Eliza é levada a público para ser queimada, quando onze garças a socorrem. Como a moça tivesse, enfim, concluído todas as onze túnicas, joga-as ao ar e os príncipes voltam à bela forma de outrora. Assim que percebem o engano, o povo e o rei se redimem da culpa e Eliza pode, enfim, tornar a falar.

Ocorre que a trama da história recupera a versão brasileira de “Os onze irmãos da princesa”, de Alberto Figueiredo Pimentel, que por sua vez remonta à europeia, “Os cisnes selvagens”¹⁰⁹, do dinamarquês Hans Cristian Andersen, todas publicadas no século XIX, conforme aponta Rosângela Maria Oliveira Guimarães, no artigo “Princesa Elisa¹¹⁰ e seu julgamento como feiticeira”, de 2005. Observa-se, enfim, a *mouvence* das matrizes impressas de *História da Princesa Eliza*, de João Martins de Ataíde:

Figura 46 – Esquema da mouvence da personagem Eliza a partir do conto “Os cisnes selvagens”, de Andersen.



Fonte: Própria.

¹⁰⁹ Vale mencionar ainda a correlação com *Os seis cisnes*, dos irmãos Grimm.

¹¹⁰ Apesar de o nome vir registrado com “z” na versão original de Ataíde, é comum que textos sobre ele o substituam por “s”. Optamos em preservar a grafia original.

Distintamente das versões de Branca de Neve, as promovidas no conto de Andersen tendem mais para a linguagem do que propriamente à temática. Além do enredo, com a mesma sequência de fatos, o nome da princesa, a quantidade de irmãos e o feitiço que sofrem, a maldade e inveja da madrasta, dentre tantos outros aspectos são preservados.

Andersen escreve suas obras no período de efervescência do Romantismo, e, influenciado por esse período literário, preenche seu texto com o detalhamento e a adjetivação típicos das narrativas dessa estética. Em contrapartida, a versão de Pimentel é mais objetiva na narração dos fatos. Tome-se como exemplo a cena em que o pai se depara com Eliza deformada pelas substâncias que a madrasta lhe passara no rosto.

A versão de Andersen tende para a dramaticidade: “O pai, quando a viu, ficou todo horrorizado, dizendo que não era filha dele. Ninguém mais a reconheceria senão o cão de guarda e as andorinhas, mas eram pobres animais e nada podiam dizer” (ANDERSEN, 1838, p.133). Já no conto de Pimentel, a mesma cena é retratada de forma bem mais direta: “A madrasta depois de tê-la arranjado assim, levou-a ao pai, que teve medo dela, e declarou que semelhante criatura não podia ser sua filha” (PIMENTEL, 2005, p.198).

Outro exemplo pode ser observado no final da história, quando Eliza enfim consegue libertar seus irmãos do feitiço e dá-se o conhecido *happy end*. A versão de Pimentel limita-se à descrição do encerramento feliz: “Houve inúmeras festas na cidade. De novo celebraram-se as bodas da rainha, e daquela vez assistiram-nas também os onze príncipes tão adorados pela irmã.” (PIMENTEL, 2005, p.205), ao passo que o clássico europeu prolonga-se concedendo a voz ao irmão mais velho, como que a coroar o momento glorioso:

O povo, que viu o que acontecera, curvou-se diante de Elisa como perante uma santa, mas ela tombou desmaiada nos braços dos irmãos. Tanta comoção, angústia e dores tiveram o seu efeito.

– Sim, está inocente! – disse o irmão mais velho, e depois contou tudo o que acontecera e, enquanto ele falava, espalhou-se um perfume, como de milhões de rosas, pois cada um dos pedaços de lenha da fogueira criara raízes e desabrochava em ramos. Estava ali uma sebe odorosa, alta e grande com rosas vermelhas e em cima uma flor branca e brilhante, que reluzia como uma estrela. Apanhou-a o rei, que a pôs sobre o peito de Elisa e então ela acordou com paz e júbilo no coração.

Todos os sinos tocaram por si próprios e vieram pássaros em grandes bandos. Formou-se um cortejo de noivado de regresso ao palácio, como nunca rei algum vira. (ANDERSEN, 2005, p.148)

No entanto, mesmo que a versão de Pimentel seja mais objetiva, há espaço para as emoções, principalmente para as de Eliza, como no momento em que a princesa descobre que os cisnes eram, na verdade, seus irmãos enfeitiçados:

Logo que o sol desapareceu de todo, as penas dos onze cisnes caíram por terra, e ela viu surgir os onze príncipes. Correu para eles de braços abertos. Os onze rapazes conheceram logo a sua irmãzinha adorada. *Que alegria! Que contentamento! Que abraços e que beijos! Choravam e riam ao mesmo tempo.* (PIMENTEL, 2005, p.199 – grifo nosso)

A versão de Andersen retrata a mesma cena, porém com ênfase na subjetividade, conforme a proposta do Romantismo:

Quando o Sol se sumiu sob a água, caiu-lhes subitamente a plumagem e ali estavam os onze belos príncipes, os irmãos de Elisa. Lançou um grande grito, pois, apesar de terem mudado muito, sabia que eram eles, sentiu que deviam ser eles. Saltou para os seus braços, chamou-os pelos nomes e eles ficaram tão contentes quando viram e reconheceram a irmãzinha, que agora estava tão crescida e bonita! Riram e choraram e logo lhe contaram como a madrasta fora má para com eles. (ANDERSEN, 1838, p.137)

Segundo Nelly N. Coelho (2003, p.25), os contos de Andersen refletem “diversos valores ideológicos consagrados pelo Romantismo”. Assim em “Os cisnes selvagens” aparecem a “Condenação da arrogância, do orgulho, da maldade contra os fracos e os animais e, principalmente, contra a ambição de riquezas e poder” (COELHO, 2003, p.26). A autora destaca ainda que Andersen é considerado “a primeira voz autenticamente ‘romântica’ a contar histórias para as crianças e a sugerir-lhes padrões de comportamento a serem adotados pela nova sociedade que naquele momento se organizava” (COELHO, 2003, p.25).

Além desse teor romântico, é preciso observar ainda a religiosidade presente na obra de Andersen. No conto em questão, apesar de todo o sofrimento, Eliza é movida pela fé na libertação de seus irmãos e dela mesma, por isso se fortalece à maneira contemplativa dos românticos: “Está sempre infatigável a rolar e assim se nivela o que é duro. Também quero ser infatigável. Obrigada pela vossa lição, vós límpidas ondas rolantes. **Algum dia – diz-me o coração – ireis levar-me aos meus queridos irmãos**” (ANDERSEN, 1938, p.136 – grifo nosso).

Para Nelly N. Coelho (2003, p.25), a fé religiosa é a maneira que o autor encontra de mostrar “as injustiças que estão na base da sociedade, mas, ao mesmo tempo, oferecem o caminho para neutralizá-las”. Sob esse prisma, é possível pensar

também em uma perspectiva crítica na obra de Andersen, a qual, aponta Karin Volobuef (2015)¹¹¹, mantém o escritor na transição entre a proposta do Romantismo e a do Realismo, pois escreve sob a forte influência daquele, mas antecipa aspectos deste. Afirma Volobuef ainda que, sendo Andersen muito pobre, teve seus estudos financiados pelo rei da Dinamarca, por isso é natural que suas histórias tragam personagens da realeza como protagonistas. Contudo isso não o impediu de representá-las criticamente, a exemplo da situação vexatória em que coloca o rei em *A roupa nova do imperador*, o qual se expõe nu ao povo acreditando estar vestindo uma roupa de um tecido especial, supostamente visível somente aos olhos dos mais perspicazes.

Volobuef (2015) chama atenção também para o fato de Andersen inserir suas personagens em contextos variados, sempre atrelados ao contraste socioeconômico. Desse modo, ao lado de reis e rainhas, o escritor mantém o enfoque das narrativas na figura do pobre, do excluído, enfim, daquele que fica à margem da sociedade e por isso não tem voz e nem vez, porém muitas vezes é o que solucionar, como a modesta criança que publica o fato de o rei estar nu diante de todos (“A roupa nova do rei”). Para Coelho (2003), essa propensão está ligada à infância do autor, que vivenciou uma Dinamarca sob o domínio napoleônico (1805-1815), período de “exaltação nacionalista e de grande expansão econômica que, nos rastros do progresso industrial que se iniciava, vai aprofundando os contrastes e a distância entre a abundância organizada e a pobreza de horizontes.” (COELHO, 2003, p.24).

Mas os leitores do folheto de Ataíde não são os mesmos de Andersen. Se este mantinha as crianças como alvo, aquele tinha nas mulheres casadoiras seu maior prestígio, motivo pelo qual altera o título de “Os cisnes selvagens” para *História da Princesa Eliza*, fazendo recair o enfoque da narrativa na figura feminina, tornando o texto mais atrativo para suas leitoras/ouvintes. Salvo as diferenças, o público alvo feminino desses autores assemelha-se aos das Preciosas, a exemplo de *O príncipe Arco Íris*, em que o pepal das fadas (para o bem ou para o mal) é fundamental para o desenvolvimento da trama. *História da Princesa Eliza* é, portanto, uma releitura elaborada sob os auspícios da poesia popular nordestina, cujo movimento parte da

¹¹¹ Participação da professora no Programa Literatura Fundamental 85: Consto de Hans Cristian Andersen, exibido pela Unesp TV, em 9 de setembro de 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sTDF0YtWRO4>>. Acesso em: 12 abr. 2019.

matriz narrativa para o verso cordelístico, promovendo, nesse ínterim, adaptações necessárias para que a heroína (princesa) caia no gosto popular.

Nesse sentido este romance de cordel apresenta uma maneira peculiar de reler o conto maravilhoso, inserindo-lhe elementos característicos, a exemplo da *religiosidade* e das *frases feitas* (TAVARES, 2005). Haja vista os elementos cristãos presentes ao longo da narrativa, como quando Eliza arrisca-se em se deslocar até o cemitério, às escondidas, em busca de mais urtigas para concluir as túnicas dos irmãos:

Faltava tunica e meia
para Eliza findar,
ai lhe faltou ortiga
disse ela eu vou buscar
Nossa Senhora me ajuda
Deus queira me acompanhar.
(ATAÍDE, 1949, p. 24 – grifo nosso)

Como é dado aos grandes heróis populares, Eliza conta com a proteção de seres divinos (Nossa Senhora e Deus) para quebrar o feitiço lançado sobre os irmãos. Na verdade, sempre que ela se percebe em apuros, recorre a eles como tábua de salvação. O que chama a atenção, porém, é o fato de a heroína dispensar o auxílio de uma figura masculina¹¹², elemento essencial em narrativas como as de Branca de Neve. O fato pode estar relacionado ao traço inovador que a obra de Andersen impinge na narrativa popular e que Ataíde preserva em sua versão.

Quanto às referidas “frases feitas”, aparecem, intercalados à narração da história, ditados que servem como uma espécie de tentativa de persuadir o leitor quanto à coerência dos fatos. Como quando se procura justificar a má sorte do pai de Eliza ao ficar viúvo e se ver sozinho com 12 (doze) filhos:

Existe um velho ditado
que muita gente censura,
essa história se nos mostra
que é verdade pura
**“todo bem se acaba logo,
porém o mal sempre dura”**.
(ATAÍDE, 1949, p. 2 – grifo nosso)

A mesma ideia presente no ditado é retomada também por Vinicius de Moraes e Antonio Carlos Jobim, na canção “Felicidade”, que embalou os ouvintes do

¹¹² Foge à regra *Branca de Neve e o Soldado Guerreiro*, pois nesse folheto é a figura feminina quem cede o protagonismo ao herói da narrativa, Veridiano.

século XX a entoarem diversas vezes (e ainda entoam): “Tristeza não tem fim/Felicidade sim”. Enfim, a reverberação do dito popular dentro da versão de Ataíde sobre a história da princesa e seus onze irmãos aponta para a *mouvence* do texto literário através dos tempos, que se molda ao sabor de novas necessidades humanas. Em que pese, contudo, essa *mouvence* não se dá apenas no nível textual, pois conjuga elementos extratextuais que precisam ser levados em conta, como a participação inerente do leitor/ouvinte no processo de elaboração da obra propriamente dita.

Ademais, a inserção de elementos religiosos na narrativa em verso, aliada aos ditos populares aponta para os artifícios dos quais o poeta popular abre mão para aproximar seu texto, oral e/ou escrito, do público ao qual se destina, ou seja, o leitor/ouvinte, elemento crucial se se considerar a perspectiva de Zumthor (1993) acerca da recepção da obra literária¹¹³.

Elucidadas essas questões pontuais, cabe investigar com mais acuidade as raízes desse fenômeno, no intuito de compreender qual a relação desse tipo de texto com o conto maravilhoso europeu, denominado costumeiramente por aqui de “conto de fadas”. Ocorre, contudo, que o grupo de romances de cordel protagonizados por Branca de Neve e a princesa Eliza reverberam não apenas o arquétipo europeu, mas também o medieval que a poesia popular dá conta de visitar de tempos em tempos, como o *Lai de Grisélidis*. Vistas em conjunto, as adaptações retomam o arquétipo da mulher virtuosa, fiel e honesta, que passa pelos mais variados desafios para se provar digna de merecer o marido ou mesmo pertencer a um lar. Retrato disso é a saga da Imperatriz Porcina, narrativa de longa data, que chega ao Brasil pela mesma via de acesso que grande parte dos textos que compõem o *corpus*: a escrita.

4.2.1 De princesa à imperatriz

Segundo Silvano Peloso (1996, p.84), “A *História da Imperatriz Porcina* é um dos textos de cordel mais conhecidos e difundidos em todo o Nordeste brasileiro”, o que faz pensar que sua aproximação com o *Lai de Grisélidis* ou mesmo com a

¹¹³ De acordo com o autor, em *A letra e a voz*, a recepção do leitor acerca da obra literária é fundamental para sua compreensão enquanto expressão humana genuína: “é no ato de percepção de um texto, mais claramente do que em seu modo de constituição, que se manifestam as oposições definidoras da oralidade” (2001, p. 23). Tal perspectiva origina-se na teoria da recepção desenvolvida por Jauss, em *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (História da Literatura como provocação), de 1974.

narrativa de Branca de Neve seja perfeitamente possível, já que estas são narrativas populares também bastante difundidas na Europa e que chegaram em solo brasileiro provavelmente pelos cantadores de versos gloriosos e contadores de histórias das embarcações portuguesas ainda no período colonial.

O arquétipo da mulher que sofre para ter o direito a compor um lar com filhos e marido é recuperado também no romance de Leandro Gomes de Barros *Os sofrimentos de Alzira*, mas é com o *Romance da Imperatriz Porcina* que João Martins de Ataíde o recupera aos moldes do medievo em que fora difundido na Europa. Peloso (1996), ao promover uma recuperação minuciosa desse arquétipo, detecta sua origem remota em manuscritos do século XII.

Apesar da longevidade do arquétipo, Peloso volta-se para a versão de Ataíde pois considera-a um “decalque” da história de Porcina, já que “As variantes são mínimas, definindo-se mais como uma atualização modernizante da estrutura verbal do que como uma modificação da estrutura temática, a qual, ao invés, mantém-se íntegra em todas as suas articulações.” (PELOSO, 1996, p.89). Por esse motivo recorre-se a essa versão para se compreender melhor os desdobramentos do arquétipo da Imperatriz Porcina nos folhetos estudados neste capítulo.

Nem bem o *Romance da Imperatriz Porcina* se inicia, o *happy end*, típico do conto maravilhoso se anuncia:

Quanto é vil a falsidade,
Nunca triunfou na vida
Quem usasse da maldade
De acordo com sua ofensa
Terá ele a recompensa,
De sua perversidade.
(ATAÍDE, 1944, p.1)

Apresenta-se, assim, a premissa de que a maldade é castigada de acordo com as consequências que impinge. Está em jogo a necessidade do leitor/ouvinte que se nutre da performance do poeta cantador que, “dirigindo-se ainda por cima a um auditório não-culto e frequentemente analfabeto, chama a atenção para os valores da narração mais do que para que para aqueles do significado” (PELOSO, 1996, p.78).

Levando-se em consideração ainda que a narração é fator de fulcral importância na literatura de cordel, convém aproximar a lente sob o *Romance da Imperatriz Porcina*. A história se inicia com Lodônio, imperador de Roma, partindo

para uma peregrinação na Terra Santa e deixando sua esposa, Porcina, sob os cuidados de seu irmão, Albano. Este se aproveita da ausência do rei para assediar a heroína. Porcina, no entanto, consegue prender Albano em uma torre. Mas, compadecida, liberta-o dias antes do retorno do marido ao reino.

Nesse episódio verificam-se pelo menos três funções de Propp (2006): i) um dos membros da família sai de casa (Lodônio vai à Terra Santa); ii) Impõe-se ao herói uma proibição (para Porcina, a ausência do marido funciona como uma espécie de teste de fidelidade, como no lai de Grisélidis); iii) A proibição é transgredida (Porcina não cumpre essa função, mas a mentira de Albano faz com que ela pague pelo que não cometera).

Nas versões em cordel que retomam o arquétipo das princesas, Branca de Neve e Eliza iniciam também com uma proibição, a qual implica na substituição da *fidelidade* pela *beleza*. Ou seja, a temática central da história passa do *caráter* ao *físico*, o que de certa forma o intensifica, pois induzir alguém à infidelidade pode ser praticável, enquanto que retirar-lhe a beleza, nem tanto.

O sofrimento de Porcina começa quando Lodônio retorna ao castelo e Albano acusa-a de adultério. O rei ordena então que três escravos levem a Imperatriz até o bosque para matá-la. Mas Porcina é libertada por um conde que ali passava, que a adota como filha. Nesse momento outras funções de Propp (2006) também aparecem, como o herói (Porcina) deixar a casa, ser submetido a uma prova e conhecer o seu doador (o conde).

Sob essa perspectiva as narrativas com temática princesa até aqui analisadas convergem para o mesmo local como ambiente de castigo: a floresta (até Veridiano perde-se nela). Eis que o maior atributo da mulher nessas histórias torna-se seu maior engodo, pois *fidelidade* e *beleza* conduzem-na à morte. No entanto é nesse momento que o doador aparece, seja ele caçador, lenhador ou conde, o que importa é a função que cumpre indubitavelmente: salvar a heroína e dar a ela (e ao leitor/ouvinte) a chance de continuar a história.

A fábula prossegue e mais uma vez Porcina sofre as consequências de seu caráter: o filho do conde apaixonou-se pela Imperatriz, mas ela o recusa, motivo pelo qual o conde manda que a conduzam a uma ilha para morrer. Lá, recebe em sonho a revelação do poder de ervas medicamentosas capazes de curar todo o mal. Porcina colhe as ervas, conforme a instrução da Madona, e prepara o unguento com o qual passa a curar leprosos. Surge então o que Propp (2006) define como “O meio

mágico passa às mãos do herói”, ou seja, aparece a manipulação de ervas para criação de unguento curativo, tal como o que Eliza usa para tecer as túnicas dos onze irmãos, a fim de libertá-los do feitiço lançado pela madrasta.

A fama da mulher curandeira chega ao castelo do conde, que, tendo um filho doente, manda chamá-la. Sem reconhecer Porcina, pois estava vestida como mendiga, o conde pede à heroína que cure seu filho. Ela assente sob a condição de que ele revele os malfeitos cometidos contra a Imperatriz. Assim é feito. Um tempo depois, Porcina é chamada ao castelo de Lodônio para curar Albano, ao qual faz a mesma exigência. Após as confissões dos culpados, a heroína finalmente é reconhecida como esposa legítima do Imperador, com quem se casa e vive feliz:

Viveram mais muitos anos
 Na maior felicidade
 No mais puro e santo amor
 Sempre cheios de bondade
 E mui velhinhos já estavam
 Quando os anjos lhes chamavam
 Para viver na eternidade.
 (ATAÍDE, 1944, p.63)

No encerramento do romance também se consolidam outras funções de Propp (2006) como a proposição de uma tarefa ao herói (Porcina), a qual ele realiza e em seguida é reconhecido; ao passo que o inimigo (Lodônio e o conde) é desmascarado e, por fim, o herói se casa e sobe ao trono. Tudo ocorre conforme o *script* de Propp, exceto a trigésima função, “O inimigo é castigado” (2006, p.58). Apesar da confissão concedida pelos malfeitores de Porcina, não há uma punição para eles. Pelo contrário, o rei casa-se com a Imperatriz, dessa forma o perdão é concedido à heroína e não aos antagonistas, uma vez que eles supostamente estão isentos de culpa.

O ato de perdoar presente na narrativa de Porcina pode estar ligado a dois fatores. O primeiro deles diz respeito à revitalização do arquétipo da esposa casta caluniada de adultério, que se dá em um contexto católico. Assim sendo, perdoar é um dos fundamentos cristãos. O segundo está relacionado à preocupação em fixar a sociedade patriarcal, apontada por Coelho (2003). Ainda que Porcina tenha curado pessoas, continua sendo transgressora e por isso precisa se redimir com o passado, pagando o preço através do sofrimento ao permanecer por longo tempo longe do lar. Nessa perspectiva, Francisco C. A. Marques observa que:

Em um ambiente no qual à mulher é vedado o espaço da rua e o frequentar os ambientes tipicamente masculinos, persiste sobretudo o motivo do silêncio, da resignação diante da acusação, silêncio que, de certa forma, cabe naquela sentença nordestina de que “quem cala consente”, e que teria levado a bíblica Susana, Genoveva de Brabante, Porcina e Genevra a serem condenadas à morte. (MARQUES, 2018, p. 264)

Para além do arquétipo de esposa casta, caluniada de adultério, os demais textos analisados neste capítulo contemplam, em uníssono, o castigo ao inimigo, endossado pelo ingresso do herói/da heroína na realeza por meio de casamento e posse da coroa. Mesmo a Branca de Neve de Leandro casa-se ao final com Veridiano, vencedor absoluto das batalhas mais árduas em defesa de sua amada e de si mesmo.

De qualquer modo, se a Imperatriz Porcina encontra no folheto nordestino terreno fértil para recuperar o maravilhoso, que dialoga com o arquétipo medieval, é possível arriscar a compreensão do motivo pelo qual as princesas de Grimm e Andersen também caem no gosto das leitoras/ouvintes, testemunhas de um Nordeste em plena transformação. De algum modo “A lenda da Imperatriz Porcina integra o conjunto de textos que atravessam o oceano durante as descobertas, sobrevivendo no Nordeste brasileiro e adaptando-se às novas circunstâncias” (MARQUES, 2018, p. 266).

Enfim, o esforço do poeta popular em amalgamar a realeza do conto europeu à do folheto nordestino se manifesta nos interstícios das (re)edições de uma mesma narrativa, que se ajusta ao sabor dos tempos, atendendo às mudanças sociais, às demandas de público e às inovações nos modos de produção. Mas a encruzilhada da princesa que enfrenta toda sorte de desafios para conquistar seu *happy end* reverbera ainda outras narrativas, em que fadas nem sempre são benevolentes (Bela Adormecida) e feitiços nem sempre, maléficos (Cinderela).

5 ENTRE FADAS E FEITIÇOS

A linda rosa juvenil, juvenil, juvenil
A linda rosa juvenil, juvenil

Assim se inicia a cantiga *A linda Rosa Juvenil*, composta por Luís Gonzaga, bastante difundida no Brasil ainda hoje, em instituições de ensino e domiciliares. A canção faz parte do que se convencionou chamar de “cirandeiro”, gênero musical com ritmo marcado e movimentos coreografados, normalmente executados em círculos de acordo com os acontecimentos de uma história.

A cantiga narra a história da Rosa Juvenil que vivia alegre até ser enfeitiçada pela bruxa má e dormir por longo tempo, a ponto de o “mato crescer ao redor” de sua casa. Um dia “veio um belo rei” e a despertou, rompendo o feitiço e alegrando todo o reino, que “bateu palmas” para ele e “tudo ficou bem feliz”. Não faltam exemplos de adultos que, quando crianças, cantaram e dramatizaram essa história e hoje têm a possibilidade de testemunhar filhos e netos fazendo o mesmo.

Como é dado ao popular, o arquétipo da moça que cai em sono profundo e desperta sobrevive ao tempo e à dinâmica dos diversos contextos pelas quais ela circula. No mais, a linda Rosa Juvenil faz referência a uma arquetípica princesa cristalizada: A Bela Adormecida.

A cantiga popular brasileira encontra seu correlato na versão alemã *Dornsröschen*, cujo título se mantém na versão dos irmãos Grimm. O termo é composto pela justaposição de duas palavras: *Dorn* > espinho e *Röschen* > Rosinha, que juntas literalmente significam: “Rosinha do Espinho”, daí a relação direta com a cantiga popular brasileira “A linda Rosa Juvenil”. A versão alemã da cantiga, com o mesmo título do conto de Grimm, apesar de apresentar melodia semelhante, revela indícios ainda mais fieis, por assim dizer, à versão de Bela Adormecida, como a estrofe em que se revela que *Dornröschen* dormira por cem anos (*hundert Jahr*):

Bela Adormecida, durma cem anos, cem anos, cem anos.
Bela Adormecida, durma cem anos, cem anos!¹¹⁴

Vale ressaltar que a cantiga alemã também é bastante teatralizada, inclusive porque algumas estrofes constituem a própria fala das personagens, como a

¹¹⁴ Tradução livre do original: *Dornröschen, schlafe hundert Jahr, hundert Jahr, hundert Jahr/Dornröschen, schlafe hundert Jahr, hundert Jahr!*

destacada acima. Pelo verbo no imperativo “schlafe” (durma) percebe-se que o discurso pertence à “böse Fee” (fada má). Outro exemplo está no momento em que “Königsson” (filho do rei) ordena que “Dornröschen” desperte, marcada pela expressão “wachte wieder auf” (acorde novamente):

Bela Adormecida, acorde novamente, novamente, novamente.
Bela Adormecida, acorde novamente, novamente.¹¹⁵

Ocorre que a denominação *Dornröschen* é preservada na versão dos irmãos Grimm em *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos* (1812-1815), segundo a qual a “Rosinha com Espinho” seria a que chamamos de “Bela Adormecida”, ou “Rosa Juvenil”, na canção, e teria recebido essa alcunha pelo fato de ter sido preservada, como uma rosa, em meio à grande floresta de espinhos que se forma ao redor do castelo, no tempo em que a princesa permanecera sob o efeito de sono profundo.

Mas não é somente na cantiga popular que essa história permanece viva, ela foi também apropriada por Walt Disney, que lançou, em 1959, uma animação de Bela Adormecida. Segundo Miguel Serpa (2018), a produção recebeu o título *The Little Briar Rose* inspirada na versão de Perrault, “algo como a Pequena Rosa, o que deu o nome do pseudônimo que Aurora usa no filme da Disney, Rosa” (SERPA, 2018, p.1). Para ele, A Disney também preservou elementos de *Dornröschen*, como as fadas, mas ela “deu os créditos de sua inspiração para Perrault nesta obra” (Idem).

Serpa (2018) explica ainda que, com essa produção, Disney pretendia inovar o setor de animação, que até então seguia a tendência da quadrinização moderna. Por esse motivo contratou o desenhista Eyvind Earle, cujo estilo atendia ao que o diretor desejava: uma arte baseada no conceito medieval. A esse artista deve-se a sofisticação visual empenhada em *Bela Adormecida* e a eternização do castelo dessa princesa como o símbolo da própria empresa (Figura 47), cuja inspiração partiu de *Neuschwanstein*, castelo construído por Ludwig II no sul da Alemanha (Figura 48):

¹¹⁵ Tradução livre do original: *Dornröschen wachte wieder auf, wieder auf, wieder auf./Dornröschen wachte wieder auf, wieder auf.*

Figura 47 – Foto do castelo da Bela Adormecida, na Disneylândia.



Fonte: Wikipedia.

Figura 48 - Foto do castelo *Neuschwanstein*, ao sul de Bayern, Alemanha.



Fonte: Wikipedia.

A associação do castelo da *Disney World* ao do Rei Ludwig reforça a difusão da realeza medieval pelo mundo e, com isso, o conto da Bela Adormecida se consolida no imaginário ocidental, sobretudo pelo registro dos irmãos Grimm. No entanto o entrelaçamento dessas referências revela ainda outro aspecto imanente

aos contos maravilhosos: a criação de locais encantados que supram a necessidade de fantasia, sobretudo quando a realidade sufoca os mais tenros desejos. Um desses locais em que a imaginação corre solta ficou conhecido como “Cocanha”.

5.1 A Cocanha brasileira

Na tradução de Cristiane Röhring de *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*, publicada em 2018, consta “O conto maravilhoso da terra da cocanha”, em que se relata o surrealismo de um local em que tudo pode acontecer:

No tempo da terra da Cocanha, *eu estive lá e vi* Roma e a catedral do Papa pendurados num pequeno fio de seda e um homem sem pés ultrapassando um cavalo em disparada e um machado afiadíssimo derrubando uma ponte com golpes; vi um jovem burrico de nariz prateado correndo atrás de duas lebres velozes e um pé de tília bem grosso em que cresciam panquecas quentes, vi uma velha cabra magra carregando umas cem carroças de banha e sessenta de sal. (GRIMM, 2018, p.593 - grifo nosso)

Bem ao gosto popular, o narrador preocupa-se em atestar a veracidade do que conta, assim quando se coloca como testemunha ocular e presencial (“eu estive lá e vi”), assim atribui credibilidade aos fatos que poderiam ser considerados mentirosos. Não por acaso, esse relato inicial continua com uma pergunta sugestiva: “Já chega de mentiras?” e continua com o mesmo surrealismo. Ocorre que esse lugar extraordinário, onde tudo é possível, é datado de um período bastante anterior aos irmãos Grimm.

Francisco C. A. Marques (2018), em perspectiva comparatista entre os folhetos italianos e nordestinos, aponta para a origem da *Cuccagna* em um *Fabliaux* francês do século XIII, que traria o registro de uma região em que o ideal seria não trabalhar e viver ao bel prazer, com reimpressões do século XVI ao XIX. A exemplo do que Teófilo Braga (1870) também verifica nos contos populares da Idade Média, Marques (2018) comenta sobre a necessidade de entretenimento diante de moléstias que assolavam a humanidade nesse período, com fome e epidemias, daí o surgimento de lugares imaginários como a Cocanha, onde “quem mais dorme mais ganha” e a comida é abundante. Segundo Marques (2018, p.35): “Notícias de um país semelhante chegam às terras conquistadas, com parada final no Nordeste brasileiro”, encontrando como correspondente a terra de São Saruê.

Em certa medida, o Rio de Janeiro e o Nordeste, na literatura de cordel, servem ao mesmo propósito: a terra onde a realização dos mais variados desejos é possível, sobretudo os sexuais. Assim, o arquétipo da terra onde tudo é permitido se reafirma no carnaval carioca ou mesmo nas praias nordestinas, tornando-se o que se poderia chamar de “Cocanha brasileira”.

Essa hipótese endossa a ideia de que a estratégia do poeta popular em adaptar para a literatura de cordel o universo do maravilhoso visa satisfazer a necessidade de entretenimento do leitor/ouvinte que se mantém ao longo dos séculos e parece estar longe de se esgotar. Por esse motivo, a poesia popular é um terreno fértil para a proliferação de reinos encantados dos mais diversos, cuja conexão está em atender àquela necessidade de nossa cota diária de ficção e fantasia, como sugere (novamente) Antonio Candido (1972). Na esteira dessa necessidade, está a emblemática história da princesa que adormece por muitos anos em um castelo cercado por espinhos, e ali permanece até que o príncipe salvador a desperte e a liberte do terrível feitiço do sono.

5.2 De Perrault a Basile

Segundo Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2007), o primeiro registro de Bela Adormecida foi em francês, *La Belle au Bois Dormant* (A Bela Adormecida no Bosque), de Charles Perrault. Como parte de uma compilação de contos, originalmente recebeu o título de *História ou Narrativas do tempo passado com moralidades*, mas foi publicado posteriormente como *Contos da mãe Gansa*, em 1697. De lá pra cá ganhou versões em diversas modalidades artísticas, desde o clássico balé de repertório de Tchaikowsky, em 1890, até a composição popular alemã *Dornröschen*, com melodia semelhante à de “A linda Rosa Juvenil”, ou mesmo à animação de Walt Disney.

A história registrada por Perrault traz como enredo o nascimento de uma bela menina que, após uma longa espera, realizara finalmente o maior desejo do rei e da rainha de um certo reino. Para o batizado, o casal convida sete fadas como madrinhas. Cada uma presenteia a menina com um dom. Mas uma delas não gosta de não ser convidada e por isso invade o castelo durante o evento e amaldiçoa a recém nascida com a morte aos 15 anos de idade ao espetar o dedo em um fuso. Mas uma das fadas havia se escondido e, após o mal agouro, aparece e altera o

feitiço, alegando que a princesa apenas dormiria por cem anos. Imediatamente o rei proíbe o uso do fuso em todo o reino, no intuito de evitar a tragédia. Quando a moça faz quinze anos, sobe ao alto de uma torre onde encontra uma velha a fiar. Curiosa, experimenta o ofício e espeta o dedo, adormecendo instantaneamente. A velha, que de nada sabe, grita por socorro. Vendo que a maldição se cumpria, o rei manda levar sua filha a um belo quarto. A boa fada faz então todo o castelo adormecer, com exceção do rei e da rainha, que saem de lá antes de o local ser cercado completamente pelos espinhos das árvores. Após cem anos, um príncipe que passa por ali fica sabendo da história de uma Bela Adormecida e decide enveredar pelos espinhos, que se afastam conforme ele avança. Após atravessar um longo trajeto, o jovem chega a um quarto dourado e vê a princesa deitada em sono profundo.

Na tradução de Mario Laranjeira (2007), da qual foram retirados os fatos relatados na história, o emblemático beijo não aparece. O despertar da princesa acontece pelo rompimento do encantamento que se dá a partir do momento em que o príncipe entra no castelo. Os momentos finais são assim narrados:

Então, como chegara o momento do fim do encantamento, a Princesa acordou; e olhando-o com olhos mais ternos do que uma primeira vista parecia permitir: Sois vós, meu Príncipe?”, disse ela, “vós me fizestes esperar muito”. O Príncipe, encantado com essas palavras, emais ainda pela maneira como foram ditas, não sabia como testemunhar-lhe sua alegria e felicidade; garantiu-lhe que a amava mais do que a si mesmo. (PERRAULT, 2007, p.87)

Segundo Nelly Novaes Coelho (2003, p.22), os contos de Perrault foram escritos originalmente em versos e sua autoria foi atribuída ao seu filho Pierre Perrault, “que o ofereceu à Infanta, neta do rei Sol”. Para Lajolo e Zilberman (2007), esse “fato curioso” justifica-se pela perspectiva pejorativa que envolve a produção literária infantil desde seu surgimento:

A recusa de Perrault em assinar a primeira edição do livro é sintomática do destino do gênero que inaugura: desde o aparecimento, ele terá dificuldades de legitimação. Para um membro da Academia Francesa. escrever uma obra popular representa fazer uma concessão a que ele não podia se permitir. Porém, como ocorrerá depois a tantos outros escritores, da dedicação à literatura infantil advirão prêmios recompensadores: prestígio comercial, renome e lugar na história literária. (LAJOLO, 2007, p.13-14)

Sobre essa questão, a pesquisadora e professora Eliana Bueno Ribeiro (2017)¹¹⁶ relata que Perrault, de família da alta burguesia dos funcionários, era muito próximo do rei Luís XIV, o “rei Sol”. Isso explica, por exemplo, o fato de Perrault ser o primeiro a conferir “carta de nobreza” aos contos populares que eram, até então, contados e escritos pelas mulheres nos salões reais, as já mencionadas Preciosas. Explica também o motivo pelo qual o escritor se torna o “homem de mão” do rei, pois auxilia no processo de instauração do Absolutismo na França e no projeto de inauguração de uma cultura francesa com vistas a se tornar a base da cultura europeia. Por essa ótica, Perrault alinha-se à proposta do pensamento moderno, cristão, inaugurado por Luís XIV, o Grande.

Ribeiro (2017) alerta ainda para o fato de que Perrault escreve em um período em que a nobreza não possuía o menor conhecimento sobre questões relativas ao povo, a única referência ao universo popular eram as amas e cozinheiras, que estavam, segundo ela, “mais perto da nobreza do que do povo”. Na perspectiva de Le Goff, Perrault poderia ser considerado um mediador, pois nobilita textos que eram tidos como “histórias de mulherzinha”¹¹⁷. Por esse motivo, “O interlocutor de Perrault é a mulher em idade de casar”.

Segundo a professora e pesquisadora, *A Bela Adormecida no Bosque* “é o texto inicial” de Perrault e, portanto, inaugura sua produção literária. Por esse motivo a personagem tem os traços de “mademoiselle”, mulher da realeza bem conhecida pelo escritor. Além disso, pontua que se está mediante uma época em que as crianças não podem ser inocentes, precisam ser, antes, suficientes. Exemplo disso é o fato de o rei e a rainha abandonarem a filha, Bela Adormecida, mais de uma vez, quando na ausência dos pais vai ao alto da torre, onde espeta o dedo, e quando é deixada em sono profundo no luxuoso quarto.

5.3 Rosinha com espinho (*Dornröschen*)

Os *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos* (1812-1815), dos irmãos Grimm, inauguram, para Lajolo e Zilberman (2007), um novo tipo de literatura voltado à concepção de infância que surgia com o advento da ascensão da burguesia ao poder.

¹¹⁶ Participação no programa Ciência & Letras sob o tema “Contos de Charles Perrault”, exibido em 18 de julho de 2017. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=vvzxYWUt2uE>>. Acesso em: 7 jun. 2019.

¹¹⁷ Expressão utilizada pela professora ao longo do programa.

Outros teóricos atribuem esse feito a Perrault. Seja como for, a partir dos alemães não se trata mais de nobilitar contos de fadas para serem lidos às donzelas da corte, como fazia o francês, mas de legitimar “a autêntica língua alemã” (COELHO, 2003, p.23), por meio do registro de antigas narrativas orais. Ainda que os objetivos desses autores pareçam distintos, há um elo que os mantêm conectados e que justificaria o fato de histórias como *A Bela Adormecida* e *Cinderela* aparecerem na coletânea de ambos: sua procedência via oralidade.

Conforme pontuado anteriormente, as principais fontes de informação da qual se nutriram os irmãos Grimm foram duas mulheres: Jannette Hassenpflug, uma camponesa de memória notável, e Katherina Wieckman, amiga vizinha da família de Wilhelm e Jakob. Para Robert Darnton (1986, p.24):

Jannette Hassenpflug descendia de uma família francesa huguenote. Os huguenotes trouxeram seu próprio repertório de contos para a Alemanha, quando fugiram da perseguição de Luís XVI. Mas não os recolheram diretamente da tradição oral. Leram-nos em livros escritos por Charles Perrault, Mari Chaterine D’Aulnoy e outros, durante a voga dos contos de fadas nos círculos elegantes da Paris, no fim do século XVII.

Assim, a versão francesa de alguns contos de fadas de Perrault chega aos irmãos Grimm via oralidade, e, mesmo que uma das informantes destes tenha tido o primeiro contato através do texto escrito, é o relato dela que inspira os alemães ao registro. Para Darnton (1986), na segunda versão da coletânea, os irmãos Grimm retiram os contos de origem francesa como *Dornröschen*, justamente porque “não eram nem muito alemães nem muito representativos da tradição popular” (DARNTON, 1986, p.24), preservando apenas *Chapeuzinho Vermelho*, devido ao *happy end* introduzido pela própria Katherina, que insere a figura do caçador e promove a suavização do final da história¹¹⁸.

Enfim, como pontuam Lajolo e Zilberman (2007), os Grimm anunciam uma nova era não apenas na Alemanha, mas também no mundo: a consagração da literatura infantil. Em decorrência disso, o público alvo dos contos maravilhosos passa das donzelas da corte para as crianças, pequenos leitores que se tornam um grande filão para a venda de livros e toda sorte de produtos voltados à infância.

A versão alemã do conto parece ter preservado o mesmo início da francesa, com o rei e a rainha desejando ansiosamente ter um filho. Porém a concessão do

¹¹⁸ A versão de Perrault se encerra com o lobo devorando a Chapeuzinho e com a avó já na barriga.

desejo, no texto de Grimm, é profetizada por um sapo: “O seu desejo se tornará realidade, antes que um ano passe, você trará uma filha ao mundo”¹¹⁹. A decisão em festejar o nascimento da filha e convidar fadas para o evento também é mantida, porém os irmãos alemães registram:

[...] O rei ficou tão feliz com o nascimento da princesa que mandou preparar uma grande festa, convidando também as fadas que habitavam o seu país. No total havia treze fadas, mas, como só tivesse doze pratos de ouro, ele não pôde convidar uma delas. (GRIMM, 2015, p.236)

Havendo treze fadas, mas sendo convidadas apenas doze, o motivo para a seleção não é mais o esquecimento, mas a insuficiência de pratos dourados para todas. O feitiço lançado sobre a recém nascida pela que não foi convidada se mantém, juntamente com a que o suaviza.

Os irmãos Grimm são mais detalhistas quanto à descrição de locais, como a torre em que a princesa sobe, o quarto onde encontra a velha a fiar e o que fica após adormecer. Diferentemente da versão de Perrault, na alemã todos adormecem, inclusive o rei e a rainha. Com o tempo, ao redor do castelo erguem-se arbustos com espinhos até cobri-lo totalmente e em torno dele cria-se uma lenda:

Príncipes que tinham ouvido falar da linda princesa chegavam para libertá-la, mas não conseguiam penetrar a sebe; era como se os espinhos segurassem forte, como se fossem mãos unidas, e eles ficavam presos neles e acabavam morrendo ali de forma lamentável. **Certo dia, a caravana do filho de um rei cruzava essas terras, quando um velho das redondezas contou ao príncipe que, segundo se dizia, por detrás da densa sebe de espinhos havia um castelo, e que ali dormia uma linda princesa e todo seu séquito real; o avô do velho lhe dissera que muitos outros príncipes haviam tentado penetrar a sebe, mas que tinham ficado presos nos espinhos, e acabaram morrendo espetados.** (GRIMM, 2015, p. 238 – grifo nosso)

Como os contos de fadas registrados pelos irmãos Grimm tinham as crianças como público-alvo, não é de se admirar que sua versão seja mais detalhada no relato dos acontecimentos, de modo a instigar o imaginário do pequeno leitor/ouvinte que muito provavelmente mantinha seu primeiro contato com essas histórias no ambiente doméstico, daí a inserção do termo no título da coletânea. E finalmente o conto justifica o nome dado à protagonista da história:

¹¹⁹ Tradução livre do original: *Dein Wunsch wird erfüllt werden, ehe ein Jahr vergeht, wirst du eine Tochter zur Welt bringen.*

Depois de muitos anos veio novamente um príncipe naquele reino, que tinha ouvido um velho homem contar sobre uma Rosa Selvagem, que devia haver um castelo ali atrás, onde havia uma maravilhosa princesa, chamada **Bela Adormecida**, que dormia há cem anos junto com o rei, a rainha e toda a redondeza. Ele também ficou sabendo pelo seu avô que muitos príncipes tinham vindo e tentado entrar na Rosa Selvagem, mas ficaram ali pendurados e acabaram tendo uma morte muito triste.¹²⁰ (grifo nosso)

Em volta de todo o emaranhado de espinhos, a “Rosa Selvagem” jaz intocada com *Dornröschen* dormindo em sono profundo. É na versão dos irmãos Grimm que a emblemática cena do beijo acontece: “Ela estava deitada e era tão bonita, que não podia deixar de olhar e ele se curvou e deu um beijo nela. Assim que ele deu o beijo, Bela Adormecida abriu os olhos, despertou e olhou para ele com muito carinho.”¹²¹.

Finalmente, com uma troca terna de olhares e nenhuma palavra, príncipe e princesa descem as escadarias do castelo, ao mesmo tempo em que todos no reino despertam. O final da história consolida o tão conhecido *happy end*: “Enfim o casamento do príncipe e da Bela Adormecida foi festejado com todo o esplendor e **eles viveram felizes até o seu fim.**”¹²² (grifo nosso).

Ao se empenharem no registro de Bela Adormecida e de tantas outras histórias que passeavam há tempos pela *vox populi*, os irmãos alemães dedicaram esforços semelhantes aos de Perrault. Salvaguardadas as devidas proporções, é importante pontuar que, com exceção do escritor italiano, Basile, os outros mantêm a fada na narrativa.

A presença dessa personagem no conto maravilhoso europeu deve-se a uma herança cultural de procedência bem mais remota. Segundo Coelho (2003), essa figura provém do sincretismo com a tradição céltica, que proporcionou a fusão entre o *espírito mágico* dos povos primitivos e o *racionalista* de nações tidas como civilizadas, incluindo França e Alemanha.

¹²⁰ Tradução livre do original: ***Nach langen Jahren kam wieder einmal ein Königssohn in das Land, und hörte, wie ein alter Mann von der Dornenhecke erzählte, es sollte ein Schloss dahinter stehen, in welchem eine wunderschöne Königstochter, Dornröschen genannt, schon seit hundert Jahren schlief, und mit ihr der König und die Königin und der ganze Hofstaat. Er wusste auch von seinem Grossvater, dass schon viele Königssöhne gekommen wären und versucht hätten, durch die Dornenhecke zu dringen, aber sie wären darin hängengeblieben und eines traurigen Todes gestorben.*** (grifo nosso)

¹²¹ Tradução livre do original: *Da lag es und war so schön, dass er die Augen nicht abwenden konnte, und er bückte sich und gab ihm einen Kuss. Wie er es mit dem Kuss berührt hatte, schlug Dornröschen die Augen auf, erwachte, und blickte ihn ganz freundlich an.*

¹²² Tradução livre do original: *Und da wurde die Hochzeit des Königssohns mit dem Dornröschen in aller Pracht gefeiert, **und sie lebten vergnügt bis an ihr Ende***” (grifo nosso).

5.3.1 As preciosas fadas

Ainda que as histórias registradas por Perrault e Grimm tenham atingido a alcunha de “contos de fadas” e o termo, como mencionado no primeiro capítulo, tenha sido cunhado por Madame de Aulnoy, a origem dessas figuras lhes é anterior. Para Coelho (2003), escavações realizadas no século XIX “atribuíram aos celtas praticamente todos os vestígios culturais anteriores à cultura romana” (COELHO, 2003, p.69). Segundo a autora, ainda que não tivessem chegado a constituir uma nação propriamente dita, os celtas conseguiram manter sua unidade política e de povo principalmente através da cultura, permeada pelos ritos pagãos: “Essa denominação ‘pagão’, deriva dos *pagi*, nome dado às povoações rurais fechadas formadas por antigos povos invasores que mantinham suas velhas tradições religiosas” (COELHO, 2003, p.70).

A pesquisadora aponta ainda que, diante da expansão do cristianismo e da coesão cultural céltica, houve um “intercâmbio pacífico” entre celtas e cristãos, “a partir do qual se deu um verdadeiro sincretismo entre o espírito mágico céltico e o espírito racional cristão” (COELHO, 2003, p.70). Nesse contexto difunde-se a imagem de mulheres com poderes sobrenaturais, as druidesas, “sacerdotisas tidas como magas profetisas, que deram origem às grandes figuras femininas das novelas arturianas” (COELHO, 2003, p.71).

As primeiras manifestações das fadas enquanto personagens podem ser identificadas na literatura cortesã cavaleiresca de raiz céltica, como o *lai* mencionado no capítulo anterior. Ao adentrar na cultura europeia (via cristianismo) passam a fazer parte do universo maravilhoso, assumindo a postura de “mediadoras entre os amantes separados ou entre os humanos e a felicidade a que têm direito” (COELHO, 2003, p.71), sendo largamente difundidas nas novelas arturianas.

Ocorre que tais novelas estendem-se Renascimento afora, mas ao final do século XVI, as narrativas maravilhosas já sofriam pelo desgaste do esvaziamento do sentido primitivo, que, segundo Coelho (2003), ora se dava pela substituição da aventura heroico-amorosa medieval pela sentimental patética ora pela substituição da magia pela fantasia:

Foi nesse momento que Charles Perrault entrou par a história, não como poeta e intelectual de destaque da corte de Luís XVI, mas como iniciador da Literatura Infantil. Entretanto, quando analisado por meio da óptica histórica, torna-se evidente que, ao iniciar o resgate da literatura guardada pela memória popular, sua intenção não era escrever contos para crianças. Seu principal alvo era valorizar o *gênio moderno* (francês) em relação ao *gênio antigo* (dos gregos e romanos), então consagrado pela cultura oficial europeia como modelo superior. (COELHO, 2003, p.75 – grifos no original)

Segundo a pesquisadora, Perrault foi um dos participantes da “Querela dos Antigos e Modernos”, em defesa destes últimos, em oposição a La Fontaine e a uma série de outros pensadores que defendiam aqueles. Contudo não foi somente em torno dessa causa que o escritor francês lutou. Coelho (2003) chama a atenção ainda para outra, paralela: “A defesa da ‘causa feminista’, da qual sua sobrinha, Mlle. Hérítier, era uma das líderes” (COELHO, 2003, p.26). Hérítier era uma das chamadas “preciosas”, mulheres cultas que se reuniam em salões elegantes para discussões eruditas, conforme mencionado anteriormente. Perrault frequentava assiduamente esses locais e foi com base nessa experiência que escreveu sucessivamente três contos em que manteve o conflito feminino como enfoque: *A marquesa de Saluce ou A paciência de Grisélides*, baseado em um *fabliaux*; *Os desejos ridículos*, recriação de um conto popular em verso, e *Pele de Asno*, compilados em uma publicação de 1696. Em síntese:

A época de Perrault foi, pois, marcada pelo confronto entre Racionalismo (que tentava imprimir uma nova ordem à vida e à sociedade) e o Imaginário (exaltação da fantasia, do sonho do inverossímil) que permeava a literatura fantasiosa dos “romances preciosos”, verdadeiros *contos de fadas para adultos*. (COELHO, 2003, p.78)

O ciclo das fadas passa por outra fase, logo após a Revolução Francesa, quando eclode na Europa o advento do Romantismo e essas figuras passam a ficar em segundo plano, especialmente nos registros dos irmãos Grimm. Contudo, antes mesmo de Perrault, é preciso considerar ainda a produção literária de Giambattista Basile, cuja fama sucumbiu ao sucesso estrondoso de Perrault e posteriormente ao dos irmãos Grimm.

Basile foi o responsável pela compilação de contos maravilhosos, publicados postumamente entre os anos de 1634 e 1637, sob o título de *Cunto de li Cunti, Overo lo Trattenimento de'Peccerille*¹²³. Historicamente, ele é tido como o precursor

¹²³ Em italiano moderno: *La fiaba delle fiabe, o l'intrattenimento per i piû piccolli*.

dos contos de fadas, com uma escrita peculiar. Além disso, conforme aponta Andre Jolles (1930), a estrutura de seus contos apresenta “forma simples” semelhante à dos Grimm e de Perrault. Segundo Eva Aparecida de Oliveira (2007, p.7): “A tradição de reunir narrativas foi herdada por Basile do *Decameron*, obra escrita entre 1348 e 1353 por outro italiano, Giovanni Boccaccio (1313-1375)”. Além disso, “Foi junto aos camponeses da sua Nápoles que Basile tomou conhecimento dos motivos narrativos que utilizou para compor sua coletânea” (OLIVEIRA, 2007, p.8).

Contudo a Nápoles que Basile vivencia estava sob o domínio espanhol, o que justifica seu esforço ao visitar arquétipos e conservar “o caráter popular dessas narrativas de tradição oral” (OLIVEIRA, 2007, p.8), o mesmo propósito dos irmãos Grimm ao se dedicarem ao registro de histórias que supostamente comporiam a tradição alemã. Portanto a revisitação promovida pelo escritor italiano converge com as dos alemães, porém acaba por influenciar diretamente a produção de Perrault, como se pode observar em *Bela Adormecida*. A versão de autoria de Basile que teria inspirado Perrault a compor *La Belle au Bois Dormant*, seria “Sol, Lua e Tália”. Na tradução de Karin Volobuef (s.d), a partir da versão de Benedetto Croce (1925), o conto pode ser assim resumido: Assim que Tália nasce, seu pai convoca todos os sábios e adivinhos do reino para que revelem a sorte da filha. É indicado, então, como perigo eminente, uma farpa de linho que levaria a jovem a um sono eterno. Diante disso, o rei proíbe a entrada deste tecido em seu reino. Já moça, da janela de seu aposento, Tália avista uma senhora a fiar. Curiosa, pede que a tragam ao castelo e dispõe-se a aprender o ofício da senhora. Mas assim que inicia o tear, uma farpa de linho entra em seu dedo e a moça cai morta no chão. A velha foge e o pai acomoda a filha em uma poltrona de veludo e abandona o castelo no intuito de esquecer a tragédia. Anos depois, um rei que perseguia falcões entra no aposento da moça encantada. Como não consegue acordá-la, leva-a para o leito, colhe dela “os frutos do amor”¹²⁴ (VOLOBUEF, s.d., p.2) e em seguida a abandona. Depois de nove meses, Tália dá à luz duas crianças, Sol e Lua, que, auxiliadas pelas fadas, sugam o sangue do dedo da mãe em que está a farpa, já que não lhe alcançam-lhe os peitos. Tanto o fazem que acabam por retirar a farpa do dedo de Tália que desperta do sono profundo. Então o rei reaparece, descobre que é pai e decide revelar à moça toda a verdade. Assim os dois partilharam bons momentos juntos. Enquanto isso, a rainha, desconfiada da traição do marido, manda que o secretário

¹²⁴ O trecho sugere um estupro.

investigue a respeito, o qual revela o ocorrido. Revoltada, a rainha ordena que o secretário lhe traga as crianças e preparem-nas para serem devoradas. Com pena delas, o cozinheiro as substitui por dois carneiros, de modo que a rainha os devora e serve o marido, que não suspeita de nada. Não satisfeita, a rainha ordena que tragam também Tália, sob o pretexto de o rei desejar vê-la, e que a lancem na fogueira, mas quando isso está prestes a acontecer, o rei intervém e lança sua esposa ao fogo. Ao final, o rei casa-se com Tália e o cozinheiro é poupado de ser lançado também ao fogo, por ter mantido Sol, Lua e Tália a salvo.

A versão de Basile revela fatos que se interseccionam com mitos antigos, como o de Medeia, por exemplo, a qual, pela sede de vingança, promove a morte dos filhos. O próprio texto faz referência a ela: “Mas aquele coração de Medeia, logo que os teve entre as mãos, ordenou ao cozinheiro que os degolasse e preparasse com eles diversas iguarias e molhos para dar de comer ao pobre pai” (VOLOBUEF, s.d., p.2). O “coração de Medeia” supõe o sentimento vingativo que o mito inicial congrega, o da mulher revoltada pela traição do marido, que mata a si e aos filhos e encontra na tragédia de Eurípedes fôlego para se perpetuar no imaginário coletivo.

Dessa narrativa pode-se depreender ainda tanto a simbologia de Bela Adormecida quanto a de Branca de Neve. Especialmente na questão do devorar como ato vingativo sob o sujeito rejeitado, na figura do filho bastardo. Ou mesmo na punição ao malfeitor, ao final da história, insinuando o final feliz proposto pelo conto maravilhoso, na perspectiva de Propp (2006).

Teófilo Braga, no capítulo dedicado aos contos de fadas, em *Estudos da Idade Média* (1870), alerta para o fato de que esses textos recuperam ritos e temores vivenciados pela sociedade nesse período. O que Perrault faz é coletar tais histórias, acompanhadas de uma moral que ele igualmente recupera, o que atesta sua procedência oral e coletiva: “Foi Perrault, na *moralidade*, que acrescenta em verso, no fim de cada um, confessa sua origem anônima. Pelos poucos contos que recolhera, se vê que ainda hoje andam na tradição; tais são *A Gata Borralheira*, o *Gato de Botas* e a *Bella do Bosque*”. (BRAGA, 1870, p.53, grifos no original). Segundo o pesquisador, tais contos caracterizavam-se pelo paganismo e encerravam “grandes revelações históricas” dos séculos IX e X (CASCUDO, 1870, p.54).

Do mito de Tália à Bela Adormecida o percurso é longo, dois séculos (XVII-XIX) distanciam esses contos no tempo e no espaço. Mas isso não impede que os tentáculos da oralidade os alcancem e os lancem para o além mar, atingindo o

sertão nordestino. Na transição entre o Império e a República, o astuto poeta popular, em terras brasileiras, busca entreter leitores/ouvintes com as histórias maravilhosas de tão distante data e geografia.

5.4 A Princesa no Bosque

No Brasil, a princesa do sono profundo avançou sertão adentro e atingiu a pena em punho dos cordelistas, que prontamente trataram de “colocá-la em romance”. João Martins de Ataíde e Minelvino Francisco Silva foram os artífices dessa proeza, conforme se observa no quadro a seguir:

Quadro 10 – Recorte do levantamento do grupo de romances de cordel com temática “Princesas”: Bela Adormecida.

ROMANCE DE CORDEL	AUTORIA	ANO	ACERVO
A Bela Adormecida no Bosque	João Martins de Ataíde	1974	FCRB
A Bela Adormecida no Bosque	João Martins de Ataíde	1974	Cordelteca
A Bela Adormecida no Bosque	João Martins de Ataíde	s.d	FVL
A Bela Adormecida no Bosque	João Martins de Ataíde	1982	BC/UEL
A Bela Adormecida no Bosque	João Martins de Ataíde	1974	BC/UEL
História da Princesa Adormecida e o Reino das 7 Fadas	Minelvino Francisco Silva	s.d	FCRB

Fonte – Própria.

Uma primeira observação que pode ser feita em relação aos folhetos de Ataíde e Minelvino é o fato de situarem a história de Bela Adormecida em local específico, ora “no bosque” ora no “reino das 7 fadas”. A justificativa para o primeiro, como já se observou anteriormente, está na versão registrada por Perrault, no século XVI, de mesmo título. Mas e de que forma ela atravessou o oceano e veio parar nas mãos dos cordelistas? A resposta pode estar novamente nos *Contos da Carochinha* (1984), de Figueiredo Pimentel, cujo título preserva a versão francesa de *A Bela Adormecida no Bosque*.

Os escritores brasileiros atribuem nomes às personagens: A Bela Adormecida é Iris, o rei chama-se Tamerlão I e o príncipe é Heitor. Tomando-se o texto de Perrault como referência, o de Pimentel conserva o esquecimento da realeza em convocar uma das fadas, descrita na versão brasileira como “feia e velha”, sua vingança por conta disso, a suavização do feitiço lançado sobre a princesa por uma

das boas fadas e a transformação de todos em pedra, assim que a princesa adormece e o mesmo final feliz. A influência portuguesa é sentida quando se descreve a procedência do príncipe que a desperta como “filho de um rei, que governava os turcos”, pois, nesse período, Portugal lutava para defender suas terras da invasão turca.

Distintamente da versão francesa, na portuguesa o príncipe não encontra quem possa informá-lo a respeito do castelo escondido por detrás da floresta e, após o despertar da princesa, a família real estranha as vestes do rapaz, não o contrário, como na história registrada por Perrault. As pompas e circunstâncias do casamento dos filhos da realeza também são descritas de maneira peculiar. Enquanto na versão francesa o evento acontece no mesmo dia, logo após o despertar da Bela Adormecida, na portuguesa: “O casamento de Iris com o príncipe Heitor efetuou-se um mês depois, com um brilhantismo que hoje não existe, nem mesmo nos países do Oriente”. (PIMENTEL, 2005, p.115).

A finalização hiperbólica da versão de Pimentel combina com o apelo eloquente do cantador popular, que busca tornar sua narrativa atrativa ao leitor/ouvinte. Esse recurso aparece não apenas no romance de cordel, mas nas narrativas populares em geral, exemplo disso pode ser encontrado em “A Princesa do sono-sem-fim”, registrado na compilação de contos tradicionais do Brasil (folclore), contada por Luísa Freire, em Ceará Mirim, no Rio Grande do Norte, recolhida por Câmara Cascudo e publicada pela Edições de Ouro (s.d). Se o título do conto já sugere tratar-se da conhecida Bela Adormecida, o texto confirma a suspeita: trata-se da mesma menina que também recebe dons das boas fadas e é amaldiçoada por uma com o feitiço de espetar o dedo em um fuso (no caso do tear de algodão) e morrer, o qual é suavizado, por outra, para um sono profundo de cem anos. Como na tradição, o rei proíbe o uso de fusos, mas um dia sua filha, já moça, aventura-se a imitar uma velha a fiar, espeta o próprio dedo e ativa o feitiço. Então a princesa é deixada em um belo aposento pelos pais, juntamente com o restante do castelo e seus moradores, todos adormecidos:

O rei e a rainha, como aquilo era sina permitida por Deus, beijaram a filha, abençoaram e foram embora, com a fada, para o reinado. Só ficou o palácio dentro do arvoredado, com a princesa dormindo o sono sem fim. **Era o que meu avô contava a meu pai e este me contou quando eu era menino.** (CASCUDO, s.d., p.48 - grifo nosso).

O encerramento da história dá-se com a fala de um terceiro elemento que é inserido desde o início na narrativa coletada por Cascudo. Trata-se de um velho que costuma acolher em sua morada o jovem príncipe que o visita para esquecer de sua sina: ter uma mãe lobisomem que vive de matar pessoas para beber-lhes o sangue. Certo dia, esse mesmo rapaz pergunta ao velho sobre um telhado que avista bem distante de onde estão, e o velho explica: “Aquilo é um palácio encantado, príncipe meu senhor” (CASCUDO, s.d., p.48).

Intrigado com o que ouve, o príncipe corre até o castelo, encontra a princesa dormindo e, assim que pega na mão dela, desperta-a, e repete-se a mesma fala da versão de Perrault: “Oh, príncipe! Como demoraste em vir!...” (CASCUDO, s.d., p.49). Rompido o feitiço, príncipe e princesa se casam, mas a história não se encerra por aí. Eles têm dois filhos: Belo-Dia e Bela-Aurora, a caçula. Depois de um tempo, o príncipe parte rumo às guerras e, para não deixar sua família desamparada, leva-a ao castelo da rainha. O príncipe divide o castelo em duas partes: uma para esposa e filhos e outra para sua mãe, cada qual com criados e conforto. Com o tempo, a rainha-velha sente desejo de sangue dos vizinhos e ordena que o mordomo sirva Belo-Dia para refeição e, no dia seguinte, Bela-Aurora. Mas o mordomo substitui as crianças por outros animais, que a velha come como se devorasse os netos. Certa noite, quando passeia em busca de sangue, vê a nora e os netos em uma casa e descobre que havia sido enganada. Rapta os três e manda preparar uma fogueira para queimá-los. Porém, quando a rainha está prestes a lançá-los ao fogo, o príncipe aparece com sua tropa e os salva. Com medo, a rainha atira-se no fogo e morre queimada.

O encerramento de fato da história recupera o *happy end* característico do conto maravilhoso: “O príncipe foi para o palácio com a princesa, Belo-Dia e Bela-Aurora, abraçando-os e chorando de alegria. Nomeou o mordomo para vice-rei num reinado que ganhara da guerra. E morreram todos de velhos, bem felizes.” (CASCUDO, s.d, p.51). No conto colhido por Cascudo, apesar de bem próximo da versão de Perrault, a transformação da rainha de madrasta para sogra agrava sua maldade, pois voltam-se os requintes de crueldade para os próprios familiares. Para Coelho (2003), além de “A princesa do sono-sem-fim”, o conto português “A saia de esquilhas” também revisita o arquétipo da Bela Adormecida.

Registrada por Teófilo Braga (2014), o início de “A saia de esquilhas” já indica proximidades com o enredo conhecido, mas, ao mesmo tempo, apresenta nuances

peculiares, como o fato de um rei ter três filhas, sendo que a mais velha espeta o dedo e desfalece. Passa-se o tempo e um príncipe a encontra, em sono profundo e com a mesma beleza de outrora. Nesse momento a história caminha em direção ao texto de Basile, pois o príncipe tenta acordá-la algumas vezes e, como não consegue, passa a visitá-la com frequência, “mesmo assim veio a ter três filhos” (BRAGA, 2014, p.58), que receberam o nome de Cravo, Rosa e Jasmim. Da mesma forma que no mito de Tália, um dos filhos é o responsável por despertar a mãe. Além disso a desconfiança e a maldade da rainha perante os filhos bastardos e a amante também se consumam.

O título da versão portuguesa, porém, se justifica pelo fato de a amante do príncipe pedir a ele que a presenteie com uma saia de esquilhas, que nada mais é do que “uma saia cheia de guizos, que tilintavam” (BRAGA, 2014, p.58). É essa saia que livra mãe e filhos da emboscada armada pela rainha, pois graças ao som dos guizos o príncipe localiza sua família e consegue salvá-la.

Coelho (2003) aponta para a relação entre contos maravilhosos, como o de Bela Adormecida, cujas origens remontam a mitos e rituais de mudanças das estações. O próprio Braga (2014, p.59), em nota ao conto “A saia de esquilhas”, registra que “O vestido com as escamas de ouro com que a menina escapa à ferocidade da sogra é a Aurora depois que brilha vencendo a escuridão maligna da Noite. É um tipo geral deste ciclo novelesco”. Isso explicaria, por exemplo, o fato de a versão brasileira atribuir aos filhos da princesa nomes de fenômenos temporais como Dia e Aurora. Sob essa perspectiva, as heroínas dessas histórias,

[...] seriam sobreviventes de antigas crenças religiosas nas quais teriam tido papel de rainhas e sacerdotisas – como nas velhas liturgias populares do Ano-Novo e da Epifania, adas Rondas e Pompas, do Dia das Cinzas ou do Primeiro de Maio – quando a primavera, na Europa, eclode poderosa -, a das Cavalgadas, dos Dias Gordos etc. (COELHO, 2003, p.107)

Parece incoerente pensar que uma jovem que passa a maior parte da narrativa dormindo poderia ser caracterizada como heroína, mas para os estudos acerca do assunto isso é perfeitamente possível. Na perspectiva psicanalítica de Bettelheim (2002, p. 240), a letargia dessa personagem faz parte do processo de maturação do herói, “Enquanto muitos contos de fada frisam os grandes feitos que um herói deve executar antes de ser ele mesmo, ‘A Bela Adormecida’ enfatiza a concentração demorada e tranquila que também é necessária para isso”.

Como o universo popular é o terreno fértil para a consagração de heróis, volte-se para essa heroína no folheto nordestino. Ainda que os exemplares registrados no recorte apontem para dois títulos distintos, ambos recuperam o mesmo arquétipo contido nas versões até aqui mencionadas, bem como a sequência de fatos contida na de Perrault também é preservada, salvaguardadas algumas adaptações.

A reedição do romance *A Bela Adormecida no Bosque*, de João Martins de Ataíde, avança por duas décadas no final do século XX (1970 e 1980), o que leva a pensar sobre os motivos dessa reincidência. Ainda que a capa tenha sido alterada na versão de 1982 (Figura 50), o apreço pelo clichê se mantém, bem ao gosto do poeta, conforme se observa a seguir:

Figura 49 – Capa de *A Bela Adormecida no Bosque*, de João Martins de Ataíde, 1974.



Fonte: ATAÍDE, 1980, capa.

Figura 50 – Capa de *A Bela Adormecida no Bosque*, de João Martins de Ataíde, 1982.



Fonte: ATAÍDE, 1982, capa.

Apesar de, na edição da primeira capa constar publicação na década de 1970, as vestes, o penteado e a maquiagem da mulher estampada remetem ao estilo de décadas anteriores, 1950 e 1960, a exemplo da capa das revistas *Querida* e *Jornal das Moças*, conforme se observa nos exemplos seguintes:

Figura 51 - Capa das Revistas *Querida* (esquerda) e *Jornal das moças* (direita), com publicação e circulação no Brasil nas décadas de 1950 e 1960.



Fonte: EUSÉBIO, 2014, p.1.

Tais revistas tinham como público-alvo mulheres casadoiras, especialmente as “do lar”. A jornalista Juliana Miranda (2019), em matéria à revista eletrônica *Prosa Verso e Arte* comenta que,

Nas décadas de 1950 e 1960, as revistas femininas eram praticamente a única forma de entretenimento para as mulheres de classe média. Elas expressavam pontos de vista masculinos sobre como as mulheres deveriam agir. As publicações femininas brasileiras abordavam o amor entre os casais e as obrigações das mulheres para manter o casamento. (MIRANDA, 2019, p.1)

Nessa toada, não faltavam dicas de boa conduta para a mulher, conforme aponta a jornalista: “Nestas revistas, o ideal do matrimônio feliz era baseado na forma como as mulheres deveriam se comportar dentro e fora do espaço doméstico.”, por esse motivo se tornavam uma espécie de conselheiras, registrando instruções como: “A mulher deve fazer o marido descansar nas horas vagas, servindo-lhe uma cerveja bem gelada. Nada de incomodá-lo com serviços ou notícias domésticas”. (Jornal das Moças, 1959) ou “O noivado longo é um perigo, mas nunca sugira o matrimônio. Ele é quem decide – sempre”. (Revista Querida, 1953) e ainda “Sempre que o homem sair com os amigos e voltar tarde da noite, espere-o linda, cheirosa e dócil”. (Jornal das Moças, 1958)¹²⁵.

¹²⁵ Trechos disponíveis em *Entrelinhas da Notícia*, de Marco Eusébio.

Um dado importante a ser considerado ainda é que “Na segunda metade do século XIX, dos 4 milhões de brasileiras existentes, Apenas 14% eram alfabetizadas.”, de acordo com Leonel Kaz, em texto compilado por Andréa Coelho e Flávia David (s.d, p.6) em *Cadernos da Comunicação*. Para Kaz, o *Jornal das Moças* era:

[...] a revista mais vendida do período, que valorizava as boas qualidades de esposa, mãe, dona-de-casa; se a mulher precisasse trabalhar fora, que fosse como professora, enfermeira ou funcionária pública. Com a expansão do domínio do rádio (a Nacional, do Rio de Janeiro, foi fundada em 1936), as leitoras se grudavam às radionovelas e queriam descobrir, nas páginas das revistas, a face de seus ídolos. Começaria a idolatria a ídolos de novelas e da música popular, presença obrigatória em revistas femininas. (s.d, p. 8).

Ataíde residiu na capital cosmopolita do Recife, por isso acompanhava as novidades vinculadas no Rio de Janeiro e em São Paulo, e, por algum motivo, optou pelo recorte de uma revista dos anos de 1950 para ilustrar a capa de seu folheto, publicado em 1974, cuja fotografia se aproxima das utilizadas na revista *Cigarra*, mencionada no capítulo anterior, com uma mulher trajando roupas da década de 1960. De alguma forma o contexto dessas décadas parece contemplar melhor e mais amiúde histórias com príncipes e princesas. Apesar de já haver indícios da emancipação feminina, nesse período, a partir de movimentos sociais, a condição da mulher ainda se mantinha atrelada à ideologia veiculada pelos meios de comunicação disponíveis na época, no caso, as revistas.

Ao lado desses veículos de comunicação exerciam também grande influência sob o imaginário coletivo, especialmente o feminino, o rádio e o cinema, haja vista os clichês nas capas dos folhetos de cordel. Miguel Serpa, ao comentar sobre a animação de *Bela Adormecida*, destaca um documentário lançado pela própria Disney em que encontra explicação para o fato de a protagonista, Aurora, ter sido considerada desprovida de personalidade:

[...] tinha a ver com a sociedade americana da década de cinquenta, onde a ideia da família tradicional, onde os homens eram os provedores e as mulheres cuidavam do lar, estava em alta e era impulsionado pela mídia como sendo o modelo familiar ideal, através de programas de televisão, filmes, propagandas [...] (SERPA, 2018, p.1)

Na contramão desse tom moralizante são tecidos os textos das *Preciosas*, entre os séculos XVII e XVIII, como no conto “Os encantos da eloquência ou os efeitos da doçura”, de Mademoiselle Lhéritier. Essa narrativa destoa das outras seis

selecionadas por Susana Vieira e Cassia Leslie (2019, p.159), por apresentar um destinatário específico: “Para a Senhora Duquesa de Épernon”, a quem o narrador se dirige com frequência. Dessa forma, o leitor tem a impressão de estar lendo uma carta endereçada a uma mulher que foge aos padrões da época, a julgar pelos comentários do próprio narrador: “Sei que mentalidades tão grandes e tão bem feitas quanto a sua não negligenciam nada, que encontram nas menores coisas temas de reflexões importantes que nem todo mundo é capaz de vislumbrar” (VIEIRA; LESLIE, 2019, p.159).

Chama a atenção ainda a perspectiva adotada nesse conto por assumir a típica postura do contador popular, que busca atestar a veracidade dos fatos que relata com argumentos de autoridade: “Uma dama muito instruída das antiguidades gregas e romanas, e ainda mais sábia das antiguidades gaulesas, contou-me esse relato quanto eu era criança...” (VIEIRA; LESLIE, 2019, p. 160). A intenção de se dirigir a alguém que foge aos padrões também se evidencia quando o narrador se dispõe a fazê-lo de forma peculiar: “Se eu quisesse, Senhora Duquesa, narrar essa história inteiramente nos termos que os contadores da Provença ensinaram às nossas avós, contaria mil particularidades surpreendentes sobre a conduta de Branca, mas é inútil” (VIEIRA; LESLIE, 2019, p. 163).

Apesar de a protagonista da história receber o nome de Branca, seu arquétipo aproxima-se mais do de Cinderela, pois é levada a (con)viver com uma madrasta cruel que a trata como serviçal. Chama a atenção na caracterização de Branca a fineza nos gestos e o discurso eloquente (daí o título do conto) que destoam de suas vestes. Esse aspecto é de tal modo importante para a narrativa, que chega a dar nome a uma das fadas de boa índole, Eloquência Nativa, a qual é responsável por garantir o *happy end* do conto. Inclusive, ao final do texto, o leitor descobre que essa personagem é inspirada na própria Duquesa de Épernon: “eu que conheço a fundo em que consistem seus encantos, advirto aqui de boa-fé que não há na Senhora nenhum dom de fada, somente dons do céu, que, em seu favor, fez com que fosse a Eloquência Nativa em pessoa” (VIEIRA; LESLIE, 2019, p.187).

Afora a interlocutora sagaz desse conto das Preciosas, os valores normativos voltados ao público feminino chegam ao Brasil pela *mouvence* dos arquétipos, difusos nos meios de comunicação ou nas conversas da intimidade do dia a dia, que logo se disseminam por todo o Nordeste brasileiro. Mas o grito da emancipação feminina, bem mais próximo do entoado pelas Preciosas, chega aos ouvidos do

poeta popular nordestino em um contexto patriarcal e conservador, que se reflete no universo encantado que (re)cria, como é o caso de João Martins de Ataíde.

5.4.1 *A Bela Adormecida de Ataíde*

Ainda que as versões de *A Bela Adormecida no Bosque* tenham capas distintas, o texto dos exemplares, disponíveis nos acervos consultados, também permanece inalterado, a exemplo de *Branca de Neve e o Soldado Guerreiro*, de Leandro Gomes de Barros. Observa-se assim um esforço em convidar o leitor a ingressar pela “porta de entrada” do romance, a capa. Apreciador de clichês, João Martins de Ataíde estabelece um diálogo com a leitora casadoira, que se esforça em seguir a cartilha do bom comportamento para contrair e manter o sonhado matrimônio.

Como de costume, nesse romance as personagens centrais recebem nome próprio: os reis chamam-se Rosália e Justino, e sua filha, Maria. O início da história se repete, porém, ao contrário das demais versões, nesta a fada que lança o feitiço sobre a menina não é convidada para o batizado da princesa pelo fato de ser malvada. Outra diferença peculiar no folheto de Ataíde é a presença da serpente, primeiro em uma comparação da fada má, que “tinha um olhar de serpente” (ATAÍDE, 1982, p.3), depois na composição do próprio feitiço, pois a menina morreria pela picada desse réptil. Como de praxe, o rei então manda matar todas as cobras. O interessante é que isso é realizado “do reino até o sertão” (ATAÍDE, 1982, p.4), firmando o empenho do poeta em aproximar o universo ficcional do (re) conto à realidade do público ao qual se destina.

Quando moça, Maria leva uma mordida da serpente na mão esquerda, ou seja, a figura da velha fiadeira com o fuso não aparece, pois o animal peçonhento cumpre o papel de ativar o feitiço. Assim que o rei se depara com a filha adormecida, percebe que quando ela despertasse, após cem anos, ninguém no castelo estaria mais vivo. Diante disso, uma das fadas sugere que todos sejam transformados em pedra, ao que ele consente:

Foi tudo virado pedra
até amas da cozinha
as criações do terreiro
pato, peru e galinha
fora doutros animais
que sobre um viveiro tinha

A rainha foi saindo
de um para outro salão
ficou transformada em pedra
na mesma ocasião
ficando como uma estátua
na sala de refeição

Os conselheiros do rei
estavam bem avisados
porem viviam em dúvidas
de serem petrificados
ficando em sua atitude
uns em pé e outros sentados

tudo isto pela causa
de uma mão homicida
o povo deste palácio
todos perderam a vida
ficando aquela morada
por muito tempo esquecida (ATAÍDE, 1982, p.10-11)

O rei tem o cuidado de avisar a todos que seriam transformados em pedra. Assim que o feitiço é lançado, como nas outras versões, com o passar do tempo o castelo fica encoberto por uma mata fechada, mas em apelo bem popular, ganha a alcunha de “mal assombrado”:

Quando dava meia noite
o palacio estremecia
mais de cinquenta caveiras
em medonha correria
dando gemidos profundos
que o prédio todo rangia (ATAÍDE, 1982, p.11)

À moda dos costumes da realeza, o príncipe está caçando quando se depara com o castelo mal assombrado e, abandonado pelos companheiros, decide explorar a floresta que o envolve. Enfrentando sem temor, fantasmas e obstáculos físicos, o rapaz chega à Bela Adormecida e segue-se o final já conhecido. Novamente o *happy end* se consolida com casamento e festejos grandiosos, que sugerem uma dupla comemoração: a do reavivamento da princesa e de seu casamento com o príncipe.

O arsenal de romances de encantamento publicados por Ataíde, de sua própria autoria ou via aquisição dos direitos de outrem, é marcado pelo número significativo de reedições e pelos clichês nas capas. Porém não é somente esse poeta que parece ter cultivado certo apreço por esse tipo de histórias, mas também Minelvino Francisco Silva, poeta da segunda geração de cordelistas, segundo o acervo da FCRB.

5.4.2 O reino encantado de Minelvino

O reino encantado também caiu no gosto de Minelvino Francisco Silva, pois em sua obra não faltam narrativas que se passam, geralmente, em locais pitorescos como “Serra Misteriosa” e o “Reino do Parreiral”; com o título que contempla nome próprio da protagonista e o de um ser encantado, como “Eleonor ou a Bota Encantada” e “Gerulina e o Cavallo Misterioso”. De modo que *História da Princesa Adormecida e o Reino das Sete Fadas* não é seu único romance de encantamento.

Contudo a referência ao universo maravilhoso não se limita ao título, pois o enredo também remonta à versão de Perrault. O folheto inicia com o rei e a rainha ansiosos por terem um filho, seu desejo concedido e o nascimento de uma menina, Janet. O título do folheto logo encontra justificativa: há, na versão de Milnelvino, o Reino das Três colinas, onde moram os reis, e outros dois: o das sete fadas boas e o das sete fadas más, denominadas também como “bruxas”. Para o batizado da princesa foram convidadas apenas as boas, o que deixa as más revoltadas, incentivando-as a lançarem o feitiço de petrificar a menina e todo o Reino.

Há, porém, uma diferença crucial nesta história, a maldição sobre a Princesa não é esclarecida logo no início da narrativa, como nas versões recuperadas até aqui, mas no seu percurso. A velha senhora, que leva a menina a espetar-se no fuso, das outras versões, é substituída pelo Gênio das Trevas que serve às bruxas e lança o “despacho” preparado por elas:

O gênio pegou o *despacho*¹²⁶
 A bruxa tudo explicou
 Um manto negro cobriu
 O gênio dali voou
 No reino das três colinas
 Com dois minutos chegou

Quando o tal gênio chegou
 O tempo foi se mudando
 Fez um eclipse no sol
 Os astros foram nublando
 O gênio jogou o despacho
 E tudo se encantando

O Rei Rainha e Princesa
 Em pedra se transformaram
 O seu palácio uma serra
 O povo se encanta

¹²⁶ O emprego do termo remete ao vocabulário de religiões afro-brasileiras, remontando ao sincretismo religioso e cultural do cordel.

Em uma grande floresta
Que logo ipnotizaram (SILVA, s.d, p.10)

Porém as fadas boas contam com o Gênio da Luz e o acionam no momento em que percebem que o Reino das Três Colinas é enfeitado:

Seguiu o gênio da luz
Que quando a fada mandou
No reino das três colinas
Com um segundo chegou
Jogou o pó magnético
O reino desencantou

O Rei Rainha e Princesa
Que estavam transformados
Em três pedras rochas negras
Dormindo ipnotizados
Com aquele pó magnético
Foi todos desencantados (SILVA, s.d., p.11)

Seguem sucessivas tentativas das bruxas, lideradas pela mais velha, de enfeitarem o castelo e a contrapartida das fadas em combater a maldição. O feitiço é ativado e rompido sempre por intermédio de gênios, tanto do lado do bem quanto do mal. A segunda investida das bruxas se dá por meio dos três gênios da perdição, que são presos pelo gênio das sete espadas. Derrotadas por duas vezes, as sete bruxas recorrem à “Bruxa Vovó” que governava os “sete gênios infernaes” (SILVA, s.d., p.15), a qual prontamente ativa os poderes para defender suas conterrâneas:

Estava ali os 7 gênios
A bruxa se aproximou
Rezando sua oração
Um gênio se transformou
Em um enorme leão
Que até a bruxa assustou

Dizendo outras palavras
Conseguiu ele rezando
Numa grande aranha negra
Foi outro gênio encantando
O outro numa serpente
Depressa foi transformando

Ficou ali quatro gênios
Ela não quiz transformar
E disse levem estas feras
Quando lá vocês chegar
O reino das três colinas
Vão todos lhe encantar (SILVA, s.d., p.16-17)

Assim ocorre: o leão, a serpente e a aranha, conduzidos pelos quatro gênios, encantam em definitivo o Reino das Três Colinas, que dorme profundamente por cem anos. Somente após esse período as fadas conseguem desenvolver um antídoto para combater o feitiço lançado pelas bruxas:

E para desencantar
 Não teve jeito a fazer
 Só adepois de cem anos
 As fadas podem obter
 Um recurso que talvez
 Viesse lhe socorrer

A fada tira – Macumba
 Disse por esta razão
 Cairmos numa embuscada
 Da bruxa sem coração
 E só de hoje a cem anos
 Pra resolver a questão

Daqui a 70 anos
 No reino da tradução
 Irá nascer um guerreiro
 De muita disposição
 Pra vencer aranha nêgra
 A serpente e o leão (SILVA, s.d., p. 19)

Nesse momento inicia-se outra narrativa: a da vida do guerreiro, Ferrerinha, que rompe a maldição, desde seu nascimento. O rapaz torna-se um homem corajoso. Com o tempo, tal como em *A Bela Adormecida no Bosque*, o Reino das Três Colinas fica conhecido como assombrado, motivo pelo qual ninguém se atreve a entrar nele. Certo dia, Ferrerinha perde o caminho de volta para casa e fica por um mês tentando encontrá-lo, até que chega ao Reino das Três Colinas. Ali, trava uma batalha homérica com o leão e a serpente, derrotando-as. Bastante abatido, para comer e descansar, quando lhe aparece o auxiliar mágico (PROPP, 2006): uma moça trazendo-lhe pão, água e uma espada para enfrentar a Aranha. Assim que Ferrerinha derrota a Aranha, o feitiço é quebrado, os reis e a princesa acordam e a história ruma para o casamento e o *happy end*, o qual garante a punição aos malfeitores da história: as bruxas são devoradas pelos sete gênios infernais, que por sua vez são transformados em feras monstruosas pelas fadas:

Foi o guerreiro espôsado
 Com a tão linda princesa
 Janet Alves Galvão
 A Deusa da bunitiza
 Passava dias a sorrir

Admirando tanta beleza
 As fadas se abraçaram
 Com todos naquela hora
 Beijaram as mãos do casal
 Logo sem haver demora
 Dizendo: adeus meus amigos
 E seguiram foram embora (SILVA, s.d., p.31)

Mais um romance de cordel se encerra à moda do conto maravilhoso, na perspectiva de Propp (2006), consolidando o final feliz e a punição dos devidos malfeitores. Consolidando o imaginário do universo popular, constituído do sincretismo entre o real e o imaginário, Minelvino encerra a história com um alerta ao leitor e um apelo comercial:

Peço desculpa aos leitores
 Se a vos não agradar
 O meu nome é Minelvino
 Versêjador popula
Pague aqui quatro cruzeiros
 Para Deus lhe ajudar

Quem duvidar desta história
 Terá muito que sofrer
 Dum coice de uma pulga
 Irá logo adoecer
 Da barba do garrafão
Tome um chá pra não morrer (SILVA, s.d., p.32 – grifos nossos)

Diante do enredo de *Princesa Adormecida e o Reino das Sete Fadas*, é possível compreender melhor a ilustração da capa do folheto:

Figura 52 – Capa do folheto *Princesa Adormecida e o Reino das 7 Fadas*, de Minelvino Francisco Silva.



Fonte: SILVA, s.d. Capa.

Composta por Janet, deitada, as três figuras logo atrás, em pé e com roupas semelhantes, poderiam corresponder ao guerreiro, ao rei e à rainha. Ainda que não haja registro no folheto da autoria da ilustração, é possível que ela tenha sido feita pelo próprio Minelvino, uma vez que tinha habilidade com as artes plásticas, como xilogravurista, e dedicava-se à elaboração artesanal de seus escritos, conforme registra Maria Rosário Pinto (s.d. p.2): “Fascinado pela arte da composição e da impressão tipográfica, adquiriu uma impressora manual, onde confeccionava seus folhetos, inclusive as capas”. De acordo com a autora, o interesse do poeta pelo ofício levou-o a adquirir uma impressora elétrica, na qual perdeu três dedos, levando-o a aperfeiçoar a técnica e adequá-la à sua nova condição física.

Os romances de cordel até agora analisados se interseccionam com histórias de um tempo bem anterior. É, portanto, pela mente criativa dos poetas populares que princesas de tão longínqua data e localidade avançam sertão adentro, servindo aos anseios de um público de mulheres, de poucas leitoras e muitas ouvintes, propensas ao apreço por narrativas de encantamento e donzelas que (a exemplo de revistas femininas), servem de modelo para boa conduta e felicidade no casamento.

5.4.3 *Entre o fogão e a lareira*

Na esteira desse arquétipo de moça recatada, frágil e bela, emerge *paripassu* a figura da Borralheira, mais conhecida como Cinderela, termo correspondente à versão de Perrault, *Cendrillon*, que significa “pequenas cinzas”. Semanticamente, o conto registrado pelos irmãos Grimm faz referência à versão francesa, pois leva o título de *Aschenputtel*, uma junção do substantivo plural *Aschen* que significa “cinzas” e do adjetivo *puttel* (forma dialetal de “pudel”) que significa “sujo”, “desalinhado”. Isso implica pensar que as traduções estariam mais para Borralheira, em português, do que para sua semelhança com o vocábulo francês, Cinderela. Seja como for, ambas as formas são encontradas na literatura brasileira, motivo pelo qual serão igualmente aqui consideradas, tendo em vista sua equivalência semântica. Vale considerar, no entanto, que as versões dessa história são inúmeras. Teófilo Braga (1870) alerta para o fato de a pesquisadora Marian Roalf Cox ter compilado cerca de 130 delas, dentre as quais:

Gata Borralheira, Maria Borralheira de Portugal e Brasil, Cendrillon, Cindderella, Gatta Gennedontola, de Itália, Aschenbrodel, de Finlândia, Aschenputtel, da Alemanha, Cuzza Tznere, da Dalmácia, Pepljuga, da Bosnia-Herzegovina, Popielucha, da Polônia, Pelendrusis, da Lituânia, Popelusa, da Hungria, Popelusce, da Tcheco-Slovaquia, popelezka, da Bulgária, Staetopouta, da Grécia, Cinicienta, dos países do idioma castelhano. (BRAGA, 1870, p. 58)

O texto original em francês, de Perrault, *Cendrillon ou La Petite Pantoufle de Verre*, teve sua primeira versão lançada no já mencionado *Contos da Mãe Gansa*, em 1697, no mesmo contexto de produção dicotômico entre clássicos e modernos. A tradução de Maria Luiza X. de A. Borges, *Cinderela ou o Sapatinho de Vidro*, inicia com a conhecida cena de um homem rico casando-se pela segunda vez com uma madrasta má, que tinha duas filhas de índole semelhante e por isso maltratavam a filha do fidalgo, com quem precisavam conviver. Diferentemente da costumeira ambientação dos contos de fadas, ao invés de palácios e castelos, este conto se passa no contexto de uma família rica, apenas, sem indicativo de procedência real.

O tom dramático empregado por Perrault aguça o sofrimento de Cinderela, ao detalhar as situações constrangedoras pelas quais a moça passa diante do desprezo das irmãs adotivas e da madrasta, a começar pelo apelido que lhe conferem de Gata Borralheira:

Depois que terminava seu trabalho, Cinderela se metia num canto junto à lareira e se sentava no meio das cinzas. Por isso, todos passaram a chamá-la *Gata Borralheira*. Mas a caçula das irmãs, que não era tão estúpida quanto a mais velha, começou a chamá-la *Cinderela*.

Mandaram chamar o melhor cabeleireiro das redondezas, para levantar-lhes os cabelos em duas torres de caracóis, e mandaram comprar moscas do melhor fabricante. Chamaram Cinderela para pedir sua opinião, pois sabiam que tinha bom gosto. Cinderela deu os melhores conselhos possíveis e até se ofereceu para penteá-las. Elas aceitaram na hora. Enquanto eram penteadas, lhe perguntavam:

“Cinderela, você gostaria de ir ao baile?”

“Pobre de mim! As senhoritas estão zombando. Isso não é coisa que convenha.”

“Tem razão, todo mundo riria um bocado se visse uma Gata Borralheira indo ao baile.”

Qualquer outra pessoa teria estragado seus penteados, mas Cinderela era boa e penteou-as com perfeição. (PERRAULT, s.d., p.20-21)

É na versão de Perrault que a figura emblemática da fada madrinha aparece, ajudando Cinderela a ir ao baile, substituindo-lhe as vestes maltrapilhas por um belo vestido, transformando abóbora em carruagem e rato em cocheiro. Contudo, há ainda outra transformação que parece ter caído no esquecimento coletivo:

Em seguida ordenou à Cinderela: “Vá ao jardim, e encontrará seis lagartos atrás do regador. Traga-os para mim.”

Assim que ela os trouxe, a madrinha os transformou em seis lacaios, que num segundo subiram atrás da carruagem com suas librés, e ficaram ali empoleirados, como se nunca tivessem feito outra coisa na vida. (PERRAULT, s.d., p.23)

Nota-se o esforço de Perrault em ambientar a história nos requintados palácios da França do século XVII, de modo a permitir uma relação imediata com as *mademoiselles* e conseqüentemente instigar-lhes a identificação com a heroína, despertando-lhes o gosto da leitura/audição do conto. Os fatos que seguem são bem conhecidos: a fada recomenda à Cinderela que retorne antes da meia noite, quando o encantamento se rompe e tudo volta a ser como antes. Assim que a moça chega ao baile, todos se encantam com sua beleza e graça, inclusive o príncipe, com quem dança toda noite. Enfim Cinderela se despede cordialmente de todos, antes do horário previsto. No segundo dia de baile, a cena se repete, porém Cinderela sai correndo quando o relógio marca as 12 (doze) horas, motivo que a faz perder um dos sapatinhos de vidro. Diante da fuga da bela moça, surge uma revelação:

Perguntaram aos guardas da porta do palácio se não tinham visto uma princesa deixar o baile. Responderam que não tinham visto ninguém sair, a não ser uma mocinha muito malvestida, que mais parecia uma camponesa que uma senhorita. Quando suas duas irmãs voltaram do baile, Cinderela perguntou-lhes se tinham se divertido novamente, e se a bela dama lá estivera. Responderam que sim, mas que fugira ao toque da décima segunda badalada, e tão depressa que deixara cair um de seus sapatinhos de vidro, o mais lindo do mundo. Contaram que o filho do rei o pegara, e que não fizera outra coisa senão contemplá-lo pelo resto do baile. Tinham certeza de que ele estava completamente apaixonado pela linda moça, a dona do sapatinho. (PERRAULT, s.d., p.27-28)

Como Cinderela chega em casa antes das irmãs, pergunta-lhes como havia sido o baile, no intuito de que não desconfiassem dela e astutamente investiga a opinião das duas a respeito dos fatos. Em seguida, o príncipe anuncia que se casaria com aquela em quem servisse o sapatinho de vidro. A prova segue uma seqüência hierárquica de castas, que lembram os salões da Corte francesa:

[...] poucos dias depois, o filho do rei mandou anunciar ao som de trompas que se casaria com aquela cujo pé coubesse exatamente no sapatinho. Seus homens foram experimentá-lo nas princesas, depois nas duquesas, e na corte inteira, mas em vão. Levaram-no às duas irmãs, que não mediram esforços para enfiarem seus pés nele, mas sem sucesso. Cinderela, que as observava, reconheceu seu sapatinho e disse, sorrindo: “Deixem-me ver se fica bom em mim.” As irmãs começaram a rir e a caçoar dela. Mas o fidalgo que fazia a prova do sapato olhou atentamente para Cinderela e, achando-a

belíssima, disse que o pedido era justo e que ele tinha ordens de experimentá-lo em todas as moças. Pediu a Cinderela que se sentasse. Levou o sapato até seu pezinho e viu que cabia perfeitamente, como um molde de cera. (PERRAULT, s.d., p.28-29)

Assim que a Gata Borralheira é reveleada como a dona do sapatinho de vidro, as irmãs e o príncipe ficam estarelecidos. O final da história de Perrault não poderia ser mais feliz: além de Cinderela casar-se com o príncipe, com toda pompa e circunstância, “instalou as duas irmãs no palácio e as casou no mesmo dia com dois grandes senhores da corte” (PERRAULT, s.d., p.30).

A versão do escritor francês encerra-se com três quadras, que valem ser reproduzidas, devido ao teor moralista que carregam:

É um tesouro para a mulher a formosura,
Que nunca nos fartamos de admirar.
Mas aquele dom que chamamos doçura
Tem um valor que não se pode estimar.

Foi isso que Cinderela aprendeu com a madrinha,
Que a educou e instruiu com um zelo tal,
Que um dia, finalmente, dela fez uma rainha.
(Pois também deste conto extraímos uma moral.)

Beldade, ela vale mais do que roupas enfeitadas.
Para ganhar um coração, chegar ao fim da batalha,
A doçura é que é a dádiva preciosa das fadas.
Adorne-se com ela, pois que esta virtude não falha. (PERRAULT, s.d., p.30)

Cinderela é, portanto, o modelo feminino que a “querela dos modernos” parece empenhar-se em divulgar: a mulher meiga, gentil, simples e de finos tratos, postura tida como ideal para a mulher que deseja um dia ser rainha ou esposa de um rico fidalgo. De certa forma são os valores primitivos da subserviente dona de casa da *Revista Cruzeiro* e do *Jornal das Moças*.

As estrofes de Perrault encerram-se com outra, mais extensa, de título “Outra Moral”, que justifica a mediação da fada madrinha na felicidade de Cinderela:

É por certo grande vantagem

Ter espírito, valor, coragem,
Um bom berço, algum bom senso –
Talentos que tais ajudam imenso.
São dons do Céu que esperança infundem.
Mas seus préstimos por vezes iludem,
E teu progresso não vão facilitar,
Se não tiveres, em teu labutar,
Padrinho ou madrinha a te empurrar. (PERRAULT, s.d., p.31 - grifos nossos)

Os versos apontam para a “vantagem” de se ter um intermediário que auxilia com mais eficácia do que os “dons naturais” oriundos de atribuição divina, como valor, coragem, espírito, bom berço e bom senso. Reaparece, de certa forma, o esforço da filosofia moderna, defendida pela “querela” da qual Perrault faz parte, em superar a crença religiosa, ingênua e ineficaz, preconizada pelos valores clássicos de retidão e justiça.

A inserção da poesia ao final do texto em prosa torna-se uma marca registrada de Perrault, apesar de ele não ter sido o fundador do estilo, uma vez que Petrônio, Dante e Boccaccio também o contemplam no bojo de suas obras. Seja como for, o escritor francês relativiza toda uma tradição de narrativas que antes, na sua maioria, eram transmitidas oralmente, abrindo caminho para a autoria individual, em detrimento da coletiva, que marcava a tradição literária europeia até então.

Menos moralizante, *Aschenputtel*, dos irmãos Grimm, apresenta uma série de modificações em relação à versão de Perrault. Conforme mencionado anteriormente, a fonte de informação para o registro desse conto foi uma Hugenote, que trazia do âmbito familiar a lembrança de histórias registradas pelo francês. Os alemães mantêm o enredo central da história, mas extirpam dela dois aspectos fundamentais na versão francesa: a fada madrinha e a moral no encerramento do texto. Isso se dá, claramente pelo objetivo distinto que mantinham: registrar traços da cultura alemã popular à luz do Romantismo e sua ideologia nacionalista e ufanista. Não se trata mais, portanto, de registrar histórias de donzelas casadoiras para um público feminino nobre e de finos tratos, mas para pequenos leitores que poderiam encontrar nelas lições de vida pautadas na visão maniqueísta de que o bem vence o mal.

Os irmãos preservam a ambientação da história em uma família rica, com o pai de uma menina que era maltratada pela madrasta e suas duas filhas. Porém, a menina conta com a ajuda de duas pombinhas para selecionar as ervilhas dentre as cinzas, toda vez que a madrasta solicita:

As ruins no lixinho
As boas no potinho¹²⁷.

As pombinhas fazem as vezes da fada madrinha, pois elas providenciam os belos vestidos que Cinderela usa nos três dias de baile promovido pelo príncipe à

¹²⁷ Tradução de Cristiane Röhring (2015) correspondente ao texto original: *Die guten ins Töpchen/ Die schlechten ins Kröpfchen*. Vale observar que no original a sequência dos versos está invertida.

procura de uma noiva. Além de acrescentarem um dia a mais no evento real, os Grimm detalham as fugas da protagonista, sempre saindo com pressa do castelo, não por conta do horário, mas para chegar em casa antes da madrasta e das filhas.

A narrativa de Perrault mostra-se bem mais objetiva, com enfoque no relato dos fatos e nas ações e reações das personagens. Já a dos alemães demora-se na descrição de determinadas cenas, como a estratégia adotada pelo príncipe, passando pixe na escadaria do palácio para impedir que Cinderela fugisse novamente, ou mesmo a prova do sapato perdido no baile. A primeira a prová-lo é a irmã mais velha, o que indica a tradição na ordem das mulheres para se casar, da mais velha para a mais nova. A cena acontece em um quarto reservado, longe do alcance do príncipe, isso permite que, diante da impossibilidade de calçar o sapato, a filha mais velha seja estimulada pela própria mãe a cortar o próprio dedão do pé com uma faca, a qual exclama: “Quando você for rainha, não precisará mais andar a pé”¹²⁸. Quando o príncipe leva a moça em seu cavalo (não há carruagem), os pombos denunciam o engano, novamente em versos:

Olhe bem, rapaz!
A verdadeira ficou pra trás,
O sapato ficou apertado,
Está todo ensanguentado! (GRIMM, 2015, p.126)

Assim que o príncipe constata o engano, retorna à casa de Cinderela. A mesma cena acontece com a irmã mais nova, desta vez cortando um pedaço do calcanhar para conseguir calçar o sapatinho. Novamente o rapaz é alertado pelos pombos e outra devolução acontece, até que finalmente o príncipe descobre que o sapato pertence à Cinderela. O encerramento da narrativa se dá no mesmo tom macabro com que são descritas as cenas ao longo da história:

Quando o casamento com o príncipe aconteceu, as irmãs falsas se intrometeram e queriam participar da felicidade da Borracheira. Quando os convidados foram para a igreja, a mais velha estava à direita, a mais nova estava à esquerda: então as pombas arrancaram o olho de cada uma. Mais tarde, quando elas saíram, a mais velha estava do lado esquerdo, a mais nova do lado direito: então as pombas arrancaram o outro olho de cada

¹²⁸ Aqui optou-se pela tradução livre do original: “*wenn du Königin bist, so brauchst du nicht mehr zu Fuß zu gehen*” por corresponder mais literalmente ao trecho destacado.

uma. E foram então punidas pela sua maldade e falsidade com a cegueira por toda sua vida.¹²⁹

Diferentemente da versão de Perrault, o *happy end* desta vez se consolida na soma da felicidade de Cinderela, ao casar-se com o príncipe, e na punição de suas malfeitoras, reforçando a dicotomia bem/mal. Bettelheim (2002), em perspectiva psicanalítica, considera o evento necessário, uma vez que esse tipo de texto simplifica a linguagem e os conflitos de modo a atender mais prontamente o público ao qual se destina: o infantil. Nesse sentido, pontua que:

Em praticamente todo conto de fadas o bem e o mal recebem corpo na forma de algumas figuras e de suas ações, já que bem e mal são onipresentes na vida e as propensões para ambos estão presentes em todo homem. É esta dualidade que coloca o problema moral e requisita a luta para resolvê-lo. (BETTELHEIM, 2002, p.7).

As versões francesa e alemã de Cinderela distinguem-se especialmente pelos seus objetivos e o público alvo ao qual se destinam. Resta saber qual delas teriam lido/ouvido os cordelistas nordestinos, levando-os a recuperar o arquétipo da mulher resignada e casadoira e adaptá-lo a novos contextos.

5.4.3.1 A Borralheira do sertão

Enquanto a Princesa Aurora padece de uma dormência sem fim, outra é maltratada pela madrasta. Cinderela é o retrato da heroína que sofre com um destino infeliz, restando-lhe (como última esperança) casar-se com um membro da realeza que a retire do tormento de ser tratada como empregada e viver imunda. Revitalizam essa narrativa os seguintes textos:

¹²⁹ A tradução de Röhrig (2015) se encerra com Cinderela sendo levada pelo príncipe como a legítima dona do sapatinho. Por isso apresenta-se aqui uma tradução livre, apenas no intuito de se compreender como se dá o final da história: *Als die Hochzeit mit dem Königssohn sollte gehalten werden, kamen die falschen Schwestern, wollten sich einschmeicheln und teil an seinem Glück nehmen. Als die Brautleute nun zur Kirche gingen, war die älteste zur rechten, die jüngste zur linken Seite: da pickten die Tauben einer jeden das eine Auge aus. Hernach, als sie herausgingen, war die älteste zur linken und die jüngste zur rechten: da pickten die Tauben einer jeden das andere Auge aus. Und waren sie also für ihre Bosheit und Falschheit mit Blindheit auf ihr Lebtag bestraft.*

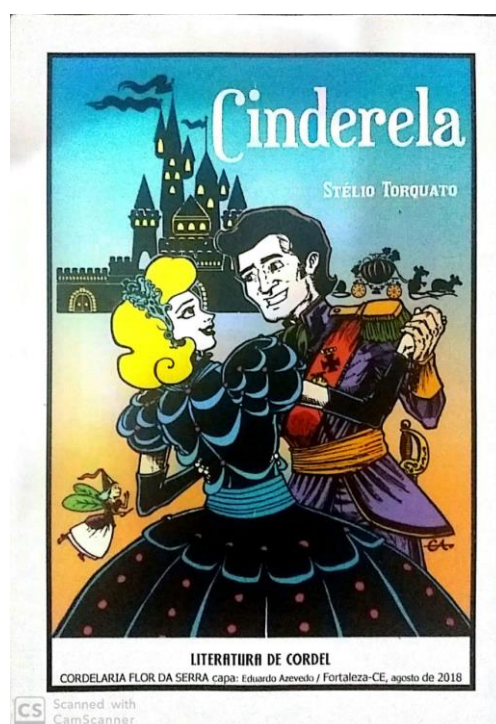
Quadro 11 – Recorte do grupo de romances de cordel com temática “Princesas”: Cinderela.

ROMANCE DE CORDEL	AUTORIA	ANO	ACERVO
Maria Borracheira ou a varinha mágica	João José da Silva	19...	Cordelteca
A cinderela mulata da cidade maravilhosa	K. Gay Nawara	1943	BC/UEL
Martírios de um alemão ou “o conto da Cinderela” (A comédia do turismo sexual)	Klevisson Viana e Arievaldo Lima	2002	BC/UEL
Cinderela	Stélio Torquato Lima	2017	Particular

Fonte: Própria.

A Cinderela de Stélio Torquato Lima, conforme observado no capítulo anterior, faz parte da coleção *Contos de Fadas em Cordel*, editada e vendida pela Cordelaria Flor da Serra. Diante disso, a capa de *Cinderela*, como no folheto *Branca de Neve* (Figura 25), apresenta projeto editorial voltado ao público infantil e que reforça os arquétipos divulgados pelas versões cinematográficas:

Figura 53 – Capa do romance de cordel *Cinderela*, de Stélio Torquato Lima.



Fonte: LIMA, 2018, capa.

A ilustração colorida da capa recupera uma série de referências à versão mais conhecida do conto, que culmina com príncipe e princesas casados, felizes para sempre. O príncipe dançando com Cinderela remete à cena clássica do baile em que

ambos se conhecem; além disso, os elementos em torno do casal, como a fada, a carruagem e o castelo, fazem referência ao universo maravilhoso que os envolve.

O romance de Torquato inicia como o esperado, ficando Cinderela órfã de mãe, seu pai casa-se novamente com uma madrasta má que já tem duas filhas. Porém o pai da menina também morre, restando à moça apenas o apego aos que perdera:

Pra piorar o seu caso,
Não tardou pro pai morrer.
Após isso, Cinderela
Passa na casa a viver
Como reles empregada
Da madrasta tão malvada,
Que a enchia de afazer.

Quando tinha algum descanso,
Fazia, estando sozinha,
Preces muito fervorosas,
Lembrando-se da mãezinha.
E, coberta com borralho,
Voltava ao duro trabalho
Sob as ordens da mesquinha.
(LIMA, 2018, p. 2)

A história ruma então para o clímax: o baile ao qual Cinderela é impedida de ir devido a mais uma das maldades da madrasta:

E sobre a cinza, a megera
Muitas lentilhas lançou.
Então, chamando a donzela,
Com frieza declarou:
“Só quando for recolhida
Cada lentilha caída,
É que permissão lhe dou.”

[...]

Tudo fizera a madrasta
Para impedir que Cinderela
Sendo bem mais atraente
Do que as duas filhas dela,
Viesse a ser escolhida,
E o príncipe, em seguida,
Chegasse a casar com ela.
(LIMA, 2018, p. 6)

A tarefa de colher lentilhas em meio às cinzas remete ao mito de Psique, no momento em que essa personagem pede permissão a Vênus para casar-se com seu filho, Cupido. Joseph Campbell (1997) relata a reação da deusa com os requintes de crueldade apropriados:

[...] a deusa tomou-a violentamente pelos cabelos e atirou-lhe a cabeça ao solo; em seguida, misturou uma grande quantidade de trigo, cevada, painço, sementes de papoula, ervilha, lentilha e feijões, formando com eles uma pilha, e ordenou à moça que os separasse antes de a noite cair. (CAMPBELL, 1997, p.57)

Vênus impõe à Psique uma série de tarefas sob o pretexto de libertar Cupido, mas sempre que são cumpridas, outra ainda mais difícil é imposta. O mesmo acontece em *Cinderela*, de Stélio. Mesmo colhendo todas as lentilhas, a moça é impedida de ir ao baile, conforme se observa na fala da madrasta:

“Para a festa só vão três.
Fez o trabalho. No entanto,
Não tens roupa. E, portanto,
Levá-la é uma insensatez”.
(LIMA, 2018, p. 7)

Nesse momento surge o auxiliar mágico, conforme menciona Propp (2006): a fada madrinha, que transforma uma abóbora em carruagem, o gato em cocheiro, quatro ratos em companheiros e os trapos e chinelos de Cinderela em um belo vestido e um par de sapatos de cristal. Sob o alerta de que à meia-noite tudo voltaria a ser como antes, a moça vai ao baile, encanta a todos e ao príncipe. Porém, no horário combinado, sai às pressas, quando perde um de seus sapatos na escadaria:

O príncipe, então, que a seguia
Desde que a moça saiu,
Com alegria, o sapatinho
Da donzela descobriu.
Guardando de imediato
O belíssimo sapato,
Ele logo refletiu:

“Através deste sapato,
Certamente encontrarei
A belíssima donzela
Por quem me apaixonei,
Pois só ela, já adivinho,
Tem um pé tão pequenino.
Mas isso investigarei”.
(LIMA, 2018, p.12-13)

Segue-se assim a busca do príncipe pela dona do sapatinho de cristal. Depois de provar o calçado em diversas moças, chega à casa de Cinderela, onde descobre ser ela a pessoa que procura. A história finaliza com uma referência ao próprio Cupido, amado de Psique:

Sem ligar pra toda fúria
 Que a madrasta demonstrou,
 O príncipe, bem, prontamente,
 Para seu castelo levou
 A sua formosa aada,
 Pois Cupido, c'uma flechada,
 Seu coração acertou.
 (LIMA, 2018, p. 16)

O folheto de Stélio recupera a versão mais conhecida por “Cinderela”, também registrada como “Borracheira” ou ainda “Gata Borracheira”. Se forem levados em conta o título dos romances de cordel deste recorte, observa-se que apontam para ambas as denominações da heroína: Cinderela e Borracheira. O motivo para isso pode estar na *Carochinha*, de Pimentel, cujo enredo parece ter sofrido a influência de ambas as versões, francesa e alemã, pois preserva-se a denominação “Gata Borracheira”, conforme o conto de Perrault, e, ao mesmo tempo, a fada madrinha é substituída por um pássaro branco, o baile dura três dias e não há final moralizante, apenas a mesma punição das irmãs, tudo conforme o registro dos irmãos Grimm:

As festas foram celebradas com toda a pompa, e Gata Borracheira foi para a igreja com uma coroa de ouro na cabeça.
 As irmãs acompanharam-na, com pensamentos monstruosos de inveja e ódio.
 Mas quando saltaram da carruagem, o passarinho branco apareceu e, com o bico, furou-lhes os olhos, castigando-as, assim, pela maldade.
 (PIMENTEL, 2005, p.98)

Há, contudo, elementos novos na versão de Pimentel, como a roseira, plantada por Cinderela, e a pomba que a auxilia com os belos vestidos para o baile, além da referência ao raminho plantado ao pé do túmulo de sua mãe, no texto em alemão. Já a emblemática cena da prova do sapatinho é narrada de forma bastante resumida, em que Cinderela aparece “vestida como tinha ido ao baile, mas com um pé descalço” (PIMENTEL, 2005, p.98).

Esse conto permite ainda compreender melhor a distinção entre as cinzas e o borralho. Ainda que ambas semanticamente refiram-se às cinzas do fogo, a procedência deste é distinta para cada termo: *Cendrillon* e *Aschenputtel* têm as vestes sujas pelas cinzas da lareira, esta porque precisava limpar ervilhas com elas, aquela porque se sentava ao seu pé assim que concluía os afazeres domésticos: “Depois que terminava seu trabalho, Cinderela se metia num canto *junto à lareira* e

se sentava no meio das cinzas” (PERRAULT, s.d., p.20, grifo nosso). O borralho também corresponde às cinzas, só que de outra procedência. Como o clima tropical do Brasil, principalmente no Nordeste, dispensa a existência de lareira, propícia para locais de frio intenso e rigoroso, era mais coerente, portanto, que a moça ficasse suja pelo borralho despositado no fogão à lenha com o qual trabalha: “Quando acabava o serviço, sentava-se em silêncio *sobre as cinzas do fogão*” (PIMENTEL, 2002, p.95, grifo nosso). Portanto os termos se equivalem, mas seu uso distinto se faz necessário, já que envolve questões culturais.

Além disso, no texto de Pimentel, o pai recebe o nome de Lucas, uma característica comum, conforme já mencionado, na literatura popular nordestina. O mesmo recurso pode também ser observado em *Maria Borralheira*, registrada por Sílvia Romero (2002), cuja origem europeia¹³⁰ teria encontrado sua primeira versão no Brasil na cidade de Sergipe/PE. Nesta versão a protagonista recebe o nome de Maria, porém a história começa de maneira peculiar:

Havia um homem viúvo que tinha uma filha chamada Maria; a menina, quando ia pra escola, passava pela casa de uma viúva, que tinha duas filhas. A viúva costumava sempre chamar a pequena e agradá-la muito. Depois de algum tempo começou a lhe dizer que falasse e rogasse a seu pai para casar com ela. A menina pegou e falou ao pai para casar com a viúva, porque “ela era muito boa e agradável”.

O pai respondeu: “Minha filha, ela hoje te dá papinhas de mel; amanhã te dará fel”. Mas a menina sempre vinha com os mesmos pedidos, até que o pai contratou o casamento com a viúva. Nos primeiros tempos ainda, ela agradava a pequena e, ao depois, começou a maltratá-la. (ROMERO, 2002, p.105).

A caracterização depreciativa de Maria fica ainda mais evidente nesta versão, pois era ela quem “acendia o fogo, e vivia muito suja no borralho. Daí lhe veio o nome de Maria Borralheira.” (ROMERO, 2002, p.105). A mesma sequência das funções de Propp (2005) se mantém: a heroína é posta à prova, recebe ajuda de auxiliares mágicos, supera o desafio proposto, as vilãs são castigadas e alcança o final feliz. Contudo há uma série de elementos inseridos nesta versão popular que valem ser considerados. Nada de fada madrinha, pomba ou passarinho branco, em *Maria Borralheira* quem auxilia a heroína é uma vaca, que ganha de sua falecida mãe, e uma varinha mágica.

Ocorre que o animal ajuda Maria no cumprimento das tarefas pesadas que sua madrastra lhe impinge, até que esta descobre o segredo da moça e manda matar

¹³⁰ Romero divide os contos que coleta em três grupos: origem europeia, indígena e africana/mestiça.

a vaca para ser devorada na refeição do dia seguinte. Nesse momento, a menina corre para alertar a vaca sobre o perigo, mas o animal revela a existência de uma varinha mágica que deveria ser adquirida quando lavasse “o fato” (as víceras) no leite do rio. No dia da morte da vaca, Maria vai ao rio lavar o fato onde encontra, entre as tripas, a varinha. Coloca-a em uma gamela e deixa-a correr pelo rio, acompanhando-a de longe. No trajeto faz várias boas ações até encontrar uma casinha, no meio da floresta. Limpa toda a casa até que chegam as donas: três velhas. Surpresas com a limpeza, desejam que a autora da boa ação seja coberta com ouro: “Manas, faiemos; faiemos, manas; permita a Deus que quem tanto bem nos fez, lhe apareçam uns chapins¹³¹ de ouro nos pés” (ROMERO, 2002, p.107). Então Borracheira encobre todo o ouro que ganha e volta para casa. Com o tempo as irmãs descobrem o segredo e fazem-na contar como conquistara tamanha riqueza. Borracheira explica o trajeto que atravessara desde que tinha ido lavar o fato. As irmãs o percorrem, mas maltrataram todos que encontram pelo caminho, inclusive as velhas, que a amaldiçoam com características de cavalo na testa, nos pés e na voz.

Nessa altura o enredo parece se assemelhar mais ao de Branca de Neve, porém, logo em seguida, o percurso original é retomado com “três dias de festa na cidade, e todos de casa iam à igreja, menos Borracheira” (ROMERO, 2002, p.109). É então que Maria faz uso da varinha mágica, com a qual consegue um belo vestido e uma carruagem para ir à igreja. Assim acontece nos três dias, até que o príncipe a conhece e tenta segurá-la, mas só o que consegue é o chapin que ela perdera ao fugir. O final da história é semelhante ao de Pimentel:

Ela veio lá de dentro toda pronta como no último dia de festa; vinha encantando tudo; foi metendo o pezinho no chapin e mostrando o outro. Houve muita alegria e festas; a madrasta teve um ataque e caiu pra trás, e Maria foi para o palácio e casou-se com o filho do rei. (PIMENTEL, 2005, p.111)

Essa versão parece explicar o título do romance de João José da Silva, *Maria Borracheira ou a Varinha Mágica*, a qual, como de praxe, atribui nome próprio às personagens: o rei Vicente, a rainha Joana, a filha Maria e a madrasta Damiana, a qual é descrita com a típica visão hiperbólica do poeta popular:

¹³¹ Sapato de salto feminino, típico da época.

Chamava-se Damiana
 com o olho esquerdo furado
 e tinha mais uma filha
 doente de quarto inchado
 chamava-se Filomena
 parecia um trem virado (SILVA, s.d., p.2)

Ao se comparar as figuras femininas, o contraste entre beleza e feiura acentua:

Já Maria parecia
 ser filha duma rainha
 por isto a madrasta dela
 muita raiva dela tinha
 botou a filha na sala
 e Maria na cosinha (SILVA, s.d., p.3)

Tal como no conto colhido por Romero, a protagonista também ganha uma vaca, só que de seu pai. Outra informação distinta é o fato de a madrasta ter apenas uma filha e estar grávida, por isso, assim que fica sabendo que o animal ajuda sua enteada, pede ao marido para matá-lo pois ansiava devorá-lo. Sem alternativa, o pai anuncia a morte da vaca e tudo se sucede como na versão sergipana, até Maria conquistar a varinha mágica e realizar os desejos de ter lindos vestidos e ir ao baile de carruagem. O príncipe Gervásio apaixona-se por Maria, do primeiro ao terceiro dia de baile, como no texto dos irmãos Grimm, quando a moça perde o sapato e o rapaz sai à sua procura. O final maniqueísta de Pimentel se repete, com uma punição mais severa para a madrasta: “Saltou de cima da casa/caiu quebrou o pescoço” (SILVA, s.d., p.16).

A mesma varinha mágica aparece em “Bicho de palha”, de procedência do Rio Grande do Norte, conto que Câmara Cascudo (s.d) declara ter ouvido diretamente de sua esposa, Dahlia Freire: “Minha mulher ouviu esse conto dezena de vezes, de sua velha ama, Lourença Maria da Conceição. É uma convergência de PELE DE ASNO e MARIA BORRALHEIRA” (CASCUDO, s.d., p.58).

Essa versão recupera o enredo já conhecido de Perrault, só que Cinderela ganha a alcunha de “bicho de palha”, recebe a varinha mágica de uma velha senhora e, para escapar das maldades da madrasta, sai de casa e consegue emprego como faxineira no palácio de um príncipe. Em seguida acontece o baile, por três dias seguidos, com na versão dos irmãos Grimm, aos quais ela comparece com belos vestidos e carruagem de prata, perdendo o sapato no último dia, o qual é encontrado pelo príncipe e segue-se o mesmo final feliz: “Casaram logo. Bicho de

Palha contou sua história, e a varinha de condão, cumprida a vontade da velhinha, que era Nossa Senhora, desapareceu, deixando-os muito felizes na terra” (CASCUDO, s.d., p.58).

Outro conto também oriundo do Rio Grande do Norte é “Almofadinha de ouro”, registrado por Cascudo com autoria da própria Lourença M. da Conceição, que, à semelhança de “Bicho de Palha”, tem uma madrasta que a maltrata e uma madrinha que a presenteia com o objeto mágico que dá título à história, uma almofadinha de ouro. A protagonista também sai de casa, para fugir dos maus tratos, e encontra acolhida no castelo de um “príncipe solteiro e muito agradável” (CASCUDO, s.d., p.81). Porém, diferentemente das versões em que é chamada de Borracheira ou Cinderela por viver suja, o motivo aqui é outro: “A moça, para não causar suspeitas e despertar maldades, sujou o rosto e andava tão imunda que só lhe deram o serviço de tratar das galinhas e dos porcos, dormindo no fundo do quintal, num quartinho escuro e isolado do palácio” (CASCUDO, s.d., p.81-82).

Como de praxe, sucedem-se os três dias de baile, quando o príncipe se apaixona pela desconhecida, pois, uma vez que anda suja, ninguém a reconhece limpa, com belos vestidos e de carruagem, tudo concretizado pela mágica almofadinha de ouro. A cada dia o príncipe a presenteia, no primeiro, dá-lhe um anel, no segundo, brincos, e no terceiro, um colar. Logo após, diante da tentativa frustrada de encontrá-la, o príncipe adocece de paixão e tranca-se no quarto, permitindo apenas que sua mãe o visite. Até que um dia a moça pede permissão à rainha para levar um bolo ao moribundo, ela “achou graça no atrevimento, mas tanto a moça pediu e rogou que obteve o consentimento. Preparou-se, foi para a cozinha e fez um bolo dourado, colocando dentro da massa o anel que o príncipe lhe dera na primeira noite do baile” (CASCUDO, s.d., p.83). O príncipe encontra o anel dentro do bolo e gosta tanto do sabor que pede outro. A moça repete a façanha com os outros dois objetos que ganhara dele. Enfim o rapaz pede que seja revelada a autora dos bolos. Então a dona da Almofadinha de Ouro transforma-se na bela do baile e o final feliz se consolida: “Casaram-se imediatamente, contando a moça sua história, e foram felizes até a morte.” (CASCUDO, s.d., p.84).

Teófilo Braga (1870, p.57) aponta para a relação do ato de calçar o sapato como um “símbolo jurídico dos sponsais¹³²” medievais. Dessa forma o pesquisador alerta para o fato de Perrault não ter sido criador dos contos de fadas, pois estes já

¹³² O termo provém de “sponsalia” > união conjugal entre *sponsor* (promitente) e *sponsar* (prometida).

existiam muito antes: “Na *Belle ou Bois Dormant*, se encontra um episódio do romance de *Perceforest*¹³³; na *Cendrillon* uma reminiscência da aventura de *Rhodopes*, que por ter perdido um dos seus sapatinhos, desposou um rei do Egito”.

Enfim, a figura da princesa Adormecida ou Borracheira está ligada ao arquétipo da mulher casadoira, pura e fiel, que encontra no matrimônio o desejado final feliz, como a encerrar um ciclo de superação e obstáculos. Mas nem só de damas exemplares vivem os romances de cordel, uma vez que a história de Borracheira serve também de inspiração para folhetos que elevam a protagonista a uma categoria bem menos puritana, que bem poderia compor a lista dos “livros para serem lidos com uma mão só”, uma alusão aos exemplares da literatura erótica.

5.4.3.2 O desabrochar de Cinderela

No grupo dos romances de cordel que trazem Cinderela como tema, destacam-se dois pelo tom erótico que conferem à personagem:

Figura 54 – Capa de *A Cinderela Mulata da Cidade Maravilhosa*, de K. Gay Nawara.



Fonte: NAWARA, 1943.

Figura 55 – Capa de *Martírios de um alemão ou 'O conto da Cinderela'* (A comédia do Turismo Sexual), de Klévisson Viana e Arievaldo Viana Lima.



Fonte: VIANA; LIMA, 2002.

Pela capa desses folhetos¹³⁴ é possível pensar em um perfil de Cinderela bastante distinto do estudado até aqui. As ilustrações evidenciam uma mulher

¹³³ Romance em prosa anônimo, provavelmente elaborado no século XIV, na França.

sexualizada, como objeto do desejo masculino, a quem demonstra satisfazer os prazeres. De um lado a Cinderela Mulata na recepção consentida do sexo oral (Fgiura 54), e de outro, mulheres de etnias variadas, rodeando o suposto alemão, ao qual alude o título do folheto (Fgiura 55).

K. Gay Nawara¹³⁵ é, na verdade, o pseudônimo de Franklin de Cerqueira Barreiras Maxado, mais conhecido simplesmente como Franklin Maxado ou sob o apelido de “Maxado Nordestino”. A alcunha teve origem no período em que o poeta residiu em São Paulo e registrava assim seu nome nos folhetos que escrevia e vendia na capital paulista.

Franklin Maxado é autor de diversos folhetos, muitos de teor erótico, como: *Os velhos putanheiros, Mancadas de Pao e Kuh: Dois Chineses no Brasil, A Cama que Matou a Noiva no Gozo da Lua de Merda*. É um artista multifacetado, pois, além de poeta e cantador popular, dedica-se ao estudo teórico da literatura de cordel, tendo publicado dois livros a respeito: *Cordel* (2007) e *O que é Cordel na Literatura Popular* (2012), e também à arte da xilogravura, aliás, é ilustrador do folheto em questão. Para Roberto dos Reis Cruz e Benedito José de Araújo Veiga (2013, p.601-602):

Franklin Maxado é um dos cordelistas contemporâneos indicados nas universidades, pesquisadores e leitores da literatura de cordel. Ele é “considerado um divisor de águas na arte do cordel”. Além de versar e imprimir sobre diversas temáticas nos folhetos, o autor é um poeta engajado no assunto pela publicação de livros teóricos do gênero. Maxado assume a profissão de poeta pela valorização da arte, cultura local e registra nos seus versos elementos da cultura e das manifestações artísticas e culturais de Feira de Santana e do Nordeste.

Segundo os pesquisadores, Maxado é um “divisor de águas” na literatura de cordel por situar-se nos entremeios, entre a capital paulista e Feira de Santana, sua terra natal, entre a tradição da poesia popular e um modo novo de fazê-lo, entre o fazer popular e o pensar sobre ele, teoricamente.

Já o folheto dos irmãos Klévisson e Arievaldo Viana (Figura 55) aponta a versatilidade da literatura popular. De acordo com o site *Memórias da Poesia Popular*, Arievaldo é o fundador do Projeto Acorda Cordel na Sala de Aula, voltado à alfabetização de Jovens e Adultos, adotado em diversos municípios do Nordeste brasileiro. Na obra deste poeta, registra que:

¹³⁴ Ambos são considerados folhetos pois totalizam 18 páginas cada. Mesmo que os demais textos sejam todos classificados como romances, estes foram também analisados pois o critério de seleção levou em consideração a temática e não a extensão do texto.

¹³⁵ O pseudônimo de Maxado sugere sonoridade escatológica: “caguei na vara” (K. Gay Nawara).

Recebeu influências dos seus poetas populares preferidos Leandro Gomes de Barros e José Pacheco da Rocha, além dos versos dos ilustres Olavo Bilac, Castro Alves, Augusto dos Anjos e Gregório de Matos Guerra (Boca do Inferno), este último com uma produção satírica que pode se equiparar aos fundamentos do cordel. (MEMÓRIAS DA POESIA POPULAR, s.d., p.1)

Klevisson, por sua vez, é co-fundador da AESTROFE (Associação de Escritores, Trovadores e Folheteiros do Estado do Ceará) e, como já mencionado, da Editora Tupynanquim, pela qual lançou este e outros folhetos, compondo “mais de dois milhões de exemplares espalhados em toda parte do mundo” (INVERTA, 2015, p.1), conforme declara em entrevista a Sebastião Matias, para o *site Inverta*.

Maxado e os irmãos Viana são ativos na cena literária popular¹³⁶, por esse motivo, a opção em revisitar o arquétipo da Cinderela pode estar na variedade temática e na capacidade “camaleônica” que caracteriza o cordel, como afirma o próprio Klevisson Viana, na referida entrevista. Para Franklin Maxado (2011, p.65 - grifo nosso):

Assim, temos os folhetos de época ou de ocasião; históricos; didáticos ou educativos; biográficos; de propaganda política ou comercial; de louvor ou homenagem; **de safadeza ou putaria; maliciosos ou de cachorrada;** cômicos ou de gracejos; de bichos ou infantis; religiosos ou místicos; de profecias ou eras; de filosofia; de conselhos ou de exemplos; de fenômenos ou de casos; maravilhosos ou mágicos; fantásticos ou sobrenaturais; de amor ou de romance amoroso; de bravura ou heroicos; vaquejadas; de presepadadas ou dos anti-heróis; de pelejas ou de desafios; de discussão ou de encontros; de lendas ou mitos; pasquim ou de intriga; etc.

Ao que tudo indica, as releituras de Cinderela tendem para os “de safadeza ou putaria” e “maliciosos ou de cachorrada”, de acordo com a classificação do poeta feirense. A *Cinderela mulata da Cidade Maravilhosa* se inicia com um príncipe “de um país/ muito frio e distante” (NAWARA, 1943, p.1) que abandona mulher e filhos e lança-se ao mundo em busca de “uma razão para a vida/uma fuga pra seu mando” (Idem). Passa por vários lugares até chegar ao Rio de Janeiro, no período do carnaval. Lá conhece uma mulata que desfila na Sapucaí, seminua, por quem ele logo se interessa. Jantam juntos e em seguida fazem sexo por horas, de maneira diversificada e intensa. Após tamanha orgia, o príncipe desmaia de cansaço “Chegou a esportar sangue/ não podendo mais meter” (NAWARA, 1943, p.4). Como já fosse quarta-feira de cinzas, temendo ter matado o príncipe, a mulata foge, apavorada, esquecendo de colocar a calçola. Assim que desperta, o príncipe guarda

¹³⁶ Esta parte da pesquisa foi realizada enquanto Arievaldo Viana ainda vivia.

a calçola “como peça de museu” (Idem). Segue-se então cena semelhante à de *Almofadinha de Ouro*, o príncipe adoece de saudades, contudo daquela “que o deixava sem fuder” (NAWARA, 1943, p.5). De tal modo, o príncipe encanta-se pela mulata que abandona seu reino e empenha-se na procura da dona da calçola:

Convocou seus serviçais,
Pagou investigadores.
Mandou agentes trazer
Moças que tinham tais cores,
Para examiná-las
Na calcinha dos amores.

Até ele pessoalmente,
As boates percorria.
Procurando a mulata
Que seu sono perseguia,
Experimentando a calçola
Em mulher que parecia. (NAWARA, 1943, p.5)

Como na história clássica, não faltaram pretendentes interessadas em provar a tal peça de roupa, “mil moças” apareceram “mentindo que eram elas” (NAWARA, 1943, p.6), aparecem até “mães e pais cretinos” que levam suas filhas. Ocorre, porém, que, ao invés de madrasta e filhas malvadas, a mulata tem um marido português que a jura de morte caso o traia. A mulata podia sambar no carnaval, sob a condição de, na quarta-feira de cinzas, retornar para casa. Mas quando a mulata se depara com o anúncio na TV, do príncipe à sua procura, se apresenta onde ele está hospedado. Assim que o príncipe a reconhece, cura-se da enfermidade, tal como em *Almofadinha*. Deserdado pela rainha e esquecido do reino, o príncipe junta-se com a mulata, tem com ela muitos filhos e compra uma fazenda. O *happy end* consolida-se com a punição ao vilão da história: o ex-marido português “ficou a ver navios” (NAWARA, 1943, p.9), seguido de uma moral bastante realista:

Isso tudo foi verdade,
Não sei se pobre ou rica.
E só vem a prova,
Que o amor que sempre fica
Não é o do platonismo
É mesmo o gozo de pica. (NAWARA, 1943, p.9)

Nesta releitura de Cinderela chamam a atenção dois aspectos: o canibalismo erótico voltado à mulata e a posição ocupada pelo estrangeiro. Em relação ao

primeiro, é evidente o desejo carnal do príncipe europeu pela mulata, acentuado, sobretudo, pela possibilidade exótica do contraste de cor entre eles:

A champanha oferecia
Doce gosto de aventura.
O príncipe nela achava
Inspiração de ternura.
Em suas asas levava
Para a cama a *escura*. (NAWARA, 1943, p.3)

Neste primeiro encontro evidencia-se também o desejo carnal da mulata sedutora e do estrangeiro que realiza com ela os desejos sexuais:

E esta, já excitada,
Mais exibiu performance.
Toda nua com poder,
Como estando em transe
Começou mesmo em pé
Aquele carnal romance.

Depois foi beira de cama,
Siririca e punhetinha.
Aviãozinho, parafuso,
Ponto ajur, andorinha.
Na-dê-troá e mamada,
Papai Noel e gangorrinha. (NAWARA, 1943, p.3-4)

É no leito com a mulata que o estrangeiro se deleita, realizando seus mais recônditos desejos, os quais provavelmente não se atrevia com sua esposa, a qual abandonara no reino distante. A cena é a reprodução carnalizada da dinâmica colonial que se estabelecia no país, quando portugueses assediavam e se divertiam com as negras escravas.

A dinâmica entre a esposa branca e a mulata faz lembrar a análise de Afonso Romano de Santa'Anna (s.d.) no que diz respeito à mulher para ser "comida" e a mulher para ser desposada, concepção que o teórico encontra na dicotomia comível/esposável trazida pelos estudos antropológicos. Tal dinâmica se efetiva pelo "desejo oral" que o homem nutre pela mulher: "esse desejo oral pela mulher de cor é resultado da relação social e uma expressão de poder" (SANT'ANNA, s.d., p.27). Santa'Anna refere-se à relação entre o senhor de engenho e sua esposa branca e sua escrava negra, explicitada na poesia romântica brasileira. Ainda que o contexto do folheto de Maxado seja distinto deste, pois avança para a metade do século XX, há que se considerar que o estereótipo da mulher "comível" e da "esposável" se estenda pelo século XIX adiante.

A Cinderela de Maxado trata, especialmente, da relação canibalesca entre o europeu sedento de aventuras sexuais e a mulata, representante do exótico Novo Mundo, disposta a realizá-los. Nas palavras do próprio Sant'Anna, "É um processo de sucção sexual e social" (SANT'ANNA, s.d., p.28).

Mesmo que na Cinderela de Maxado as personagens do enredo clássico sejam substituídas por outras, suas funções permanecem, assim o estrangeiro, rico, louro, dos olhos azuis, é o herói, ao mesmo tempo que o português é o antagonista. Novamente reverbera a herança cultural do brasileiro que se sente como o "freguês endividado de empório" (CANDIDO, 1991), motivo que o faz destilar ódio pelo colonizador, como se este fosse o único a explorá-lo. O colonizado, portanto, ocupa seu entrelugar, situado entre a exploração consentida do estrangeiro e sua repulsa.

A união, ao final da história, da princesa mulata com o príncipe europeu encontra, no maravilhoso, terreno fértil para sugerir o hibridismo harmonioso do colonizador e do colonizado e a punição ao lusitano perverso, a quem de fato se considera vilão. A crítica fica mais explícita no folheto dos irmãos Viana, que registra (logo na capa) tratar-se de uma "comédia do turismo sexual". A primeira estrofe confirma o fato de que as prostitutas fazem parte do núcleo central da história:

Já diz a Bíblia Sagrada
Que a mais velha profissão
Que existe no planeta
É a prostituição –
A mulher sempre abusou
Do poder da sedução (VIANA; VIANA, 2002, p.1)

O estereótipo do alemão é recuperado nas primeiras estrofes do romance, quando o estrangeiro deixa escapar o sotaque e a ingenuidade típica de quem não compreende a malícia do brasileiro. Hans sai de Berlim e chega ao Brasil com a intenção de traficar prostitutas e abrir um cabaré na Alemanha. Acreditando ter superado a esperteza dos nativos, após ser enganado em visita anterior ao país, Hans aprende bem o português, com seu amigo Fritz, e compra até um dicionário. Aluga um jipe, enche-o de prostitutas e sai pelas praias do Nordeste, sem gastar nenhum centavo, o que irrita as acompanhantes que sugerem um desvio mais distante, rumo à Jurema (bairro periférico de Fortaleza), alegando que lá existe casa de câmbio para trocar o dinheiro estrangeiro. No trajeto param em um *shopping* e

Hans compra-lhes mimos e bebidas. A certa altura, o alemão desce do jipe para ir ao banheiro, mas esquece a carteira em cima da mesa do bar e é roubado:

Percebendo sua asneira,
 Ele voltou apressado:
 Porém encontrou o bar
 Vazio, desocupado.
 Até o jipe do Hans
 Alguém havia levado! (VIANA; VIANA, 2002, p.10)

De tanto fazer alarido por causa do roubo, Hans chama a atenção de um policial que se dispõe a auxiliá-lo, ainda que com certa desconfiança: “Um alemão na Jurema? É duro de acreditar” (VIANA; VIANA, 2002, p.12). Após explicar o ocorrido, o alemão finalmente entende que havia caído no “conto da Cinderela”. A história segue com Hans reivindicando a punição de seus malfeitores e os oficiais de justiça negando-se a esforços nesse sentido:

Explicava o delegado:
 Não tem do que lamentar
 Ele não veio curtir
 Nossa linda Beira-Mar
 Só queria as prostitutas
 Para Alemanha levar.

E Hans a esbravejar
 Dizia: “Quero meu grana!
 “Delegada tem que ir
 Prender aquela sacana!”
 Mas as putas já estavam
 Pra lá de Jaguarana. (VIANA; VIANA, 2002, p.13)

O folheto termina moralizante, justificando a “comédia do turismo sexual”:

Tem coisa que me irrita
 O preconceito, o racismo...
 E aqui no nosso Nordeste
 Esse tipo de turismo –
 Que transforma a região
 Num capo de naturismo

Eu não sou contra o nudismo:
 Sou contra a exploração.
 Turismo gerando emprego,
 Desenvolve a região.
 Só não pode estimular
 Droga e prostituição.
 Eu gosto de alemão,
 Japonês e italiano.
 O Ceará os recebe

Em qualquer época do ano.
 Porém não posso aprovar
 Comportamento mundano. (VIANA; VIANA, 2002, p.15)

A julgar pela preocupação de Arievaldo Viana com o papel formador da literatura, especialmente do cordel na sala de aula, não é de se estranhar que o turismo sexual sirva (a ele e ao irmão) de pretexto para alertar quanto a essa prática, bastante comum no litoral brasileiro. Ainda que este folheto não recupere o enredo da narrativa clássica de Perrault, como o de Maxado, a referência ao “Conto da Cinderela” confirma que esse arquétipo remete a um universo maravilhoso em que tudo pode acontecer, mas quem nele acredita pode ser considerado tolo. Salta aos olhos a contradição entre a astúcia do brasileiro e a suposta ingenuidade do europeu. A moral ao final do folheto parece mais um aviso aos estrangeiros que pretendem explorar os nativos sexualmente:

Turista que aqui se solta,
 Igual jumento de lote,
 Seguindo o exemplo do Hans
 Com mulheres de magote,
 Quase sempre é depenado –
 Acaba levando um trote. (VIANA; VIANA, 2002, p.14)

Entra em questão, portanto, a figura do estrangeiro rico, representado pelo alemão, louro dos olhos azuis, que busca no Brasil a satisfação de seus prazeres, no intuito de saciar a fome, não de alimentos, mas de sexo. Enfim, busca-se a mulher *comível*, em detrimento da *esposável*. O que no folheto dos irmãos Viana é combatido, no de Maxado é consentido, quando se trata, obviamente, do estrangeiro que vem da Europa, mas não aquele que já reside aqui, como o português. Seja como for, em ambos os folhetos, o estrangeiro enxerga no Brasil a concretização de algo que parece ser impraticável no país de origem, com se enxergasse aqui uma espécie de Paraíso Perdido onde é possível a realização dos mais variados prazeres. É, em outras palavras, mais um exemplo da “Cocanha Brasileira”.

5.5 No reino da Pedra Fina

A proliferação fértil do Reino da Pedra Fina se manifesta da reincidência dos romances ambientados nesse local maravilhoso, que traz novamente um membro da realeza como heroína (princesa), tal como se observa no recorte a seguir:

Quadro 12 – Recorte do grupo de romances de cordel com temática “Princesas”: Princesa da Pedra Fina.

ROMANCE DE CORDEL	AUTORIA	ANO	ACERVO
História da Princesa da Pedra Fina	Leandro Gomes de Barros	1973	FCRB
História da Princesa da Pedra Fina	Leandro Gomes de Barros	1979	FCRB
História da Princesa da Pedra Fina	Leandro Gomes de Barros	s.d	FCRB
História da Princesa da Pedra Fina	Proprietário José Bernardo da Silva	s.d	FUNDAJ
História da Princesa da Pedra Fina	Proprietário José Bernardo da Silva	s.d	Cordelteca
História da Princesa da Pedra Fina	Manoel Pereira Sobrinho	s.d	FCRB
História da Princesa da Pedra Fina	João Martins de Ataíde	1973	FCRB
História da Princesa da Pedra Fina	João Martins de Ataíde	1944	FCRB
História da Princesa da Pedra Fina	João Martins de Ataíde	1952	FCRB
História da Princesa da Pedra Fina	João Martins de Ataíde	1975	FCRB
História da Princesa da Pedra Fina	João Martins de Ataíde	19...	FCRB
História da Princesa da Pedra Fina	João Martins de Ataíde	1975	FCRB
A Princesa do Reino da Pedra Fina	Manoel Pereira Sobrinho	1957	Cordelteca
História da Princesa da Pedra Fina	Proprietário José Bernardo da Silva	1960	Cordelteca
História da Princesa da Pedra Fina	João Martins de Ataíde	1980	Cordelteca
História da Princesa da Pedra Fina	João Martins de Ataíde	19...	Cordelteca
História da Princesa da Pedra Fina	João Martins de Ataíde	2006	Cordelteca
História da Princesa da Pedra Fina	João Martins de Ataíde	s.d	FVL
História da Princesa da Pedra Fina	s.a.	1959	BC.UEL
História da Princesa da Pedra Fina	Manoel Pereira Sobrinho	1918-1996	BC/UEL

Fonte: Própria.

O universo maravilhoso na literatura de cordel parece se firmar como uma necessidade ao se detectar a recorrência expressiva que *História da Princesa da Pedra Fina* alcança, com edições que ocupam todo o século XX e avançam para o início do XXI. Como de praxe, o texto sofre apenas algumas adequações linguísticas ao longo dos anos, pois, em virtude das reformas ortográficas ocorridas no Brasil, um ou outro vocábulo são modificados, preservando-se o texto praticamente intacto.

O primeiro a registrar a *História da Princesa do Reino da Pedra Fina* foi Leandro Gomes de Barros, provavelmente no início do século XIX, conforme data o

folheto reeditado por Manoel Pereira Sobrinho, em 1996. Quando Ataíde compra-lhe os direitos de venda, faz algumas alterações vocabulares, mas preserva a versão de Leandro. Para se ter uma noção das alterações sofridas por esse folheto com o passar dos anos, destacam-se quatro capas da mesma história com autoria distinta:

Figura 56 – Capa de *História da Princesa da Pedra fina*, de Leandro Gomes de Barros, de 1951



Fonte: Ataíde, 1951, capa.

Figura 57 – Capa de *História da Princesa da Pedra Fina*, de João Martins de Ataíde.



Fonte: BARROS, s.d, capa.

Figura 58 – Capa de *História da Princesa da Pedra Fina*, proprietário José Bernardo da Silva, de 1959.



Fonte: SILVA, 1959, capa.

Figura 59 – Capa de *A Princesa do Reino da Pedra Fina*, da Editora Luzeiro, de 1996.



Fonte: PEREIRA SOBRINHO, 1996, capa.

Esteticamente, as mudanças entre uma capa e outra são evidentes, sobretudo se levarmos em conta as três primeiras (Figuras 56, 57 e 58) em conjunto em relação à última (Figura 59), do início do século XXI. Enquanto aquelas trazem a impressão módica em papel simplório e imagem monocromática, esta apresenta uma ilustração colorida, bastante próxima do livro convencional. Endossa ainda o fato de que aquelas trazem apenas uma representação pictórica da Princesa da Pedra Fina, ao passo que esta inclui José, ambos com vestes da realeza.

Apesar de haver um padrão quanto à centralização e destaque do título nas quatro capas, é possível perceber algumas distinções. A do romance de Leandro (Figura 56) sequer traz o nome do autor estampado e representa a princesa com a zincogravura de uma mulher cujo estilo lembra a donzela medieval. Já a capa de Ataíde (Figura 57), preservada na edição de José Bernardo da Silva (Figura 58), traz o nome do autor/proprietário acima do título da obra e apresenta a protagonista por meio do clichê de uma moça com coroa de flores, referência a uma camponesa. Por fim, a ilustração policromática da Editora Luzeiro (Figura 59) apresenta o casal real em traços próximos aos quadrinhos, aspecto consolidado por essa editora, de acordo com Marco Haurélio (2010).

As alterações estéticas nos folhetos, através dos anos, indicam também a tentativa de atender às demandas de leitores, sobretudo das mulheres, em cada época. No início do século XX, os recursos tipográficos eram limitados, tendo em vista que o próprio Leandro se dispunha a compor, imprimir e distribuir seus folhetos. Além disso, seu público era composto predominantemente de auditores, haja vista que poucos sabiam ler e, portanto, uma imagem ilustrativa auxiliaria na compreensão do tema central do folheto.

Nas décadas de 1930, 1940 e 1950, pontua Edilene Matos (2004, p.64), “A influência do cinema [...] faz-se sentir de modo acentuado na reprodução de fotografias dos astros e estrelas de Hollywood [...] nas capas dos folhetos populares”. Ataíde adota a tendência como estratégia para elevar o status da literatura de cordel e assim conquistar ampliar o seu público aos admiradores do cinema ou mesmo aos que não tinham acesso a ele, mas ouviam relatos sobre sua existência ou ainda tinham contato com imagens que reproduziam cenas de filmes mais veiculados à época.

O século XXI irrompe com novidades imagéticas do ciberespaço e dinamismo midiático, colorido e modernizado. No esforço em acompanhar tais avanços, que

reverberam Nordeste afora, a editora Luzeiro procurou manter a proposta inicial, quando ainda era Prelúdio: capas coloridas em páginas maiores e impressas em papel de qualidade. O poeta João Firmino Cabral, em entrevista à pesquisadora Ana Raquel Motta de Souza declara: “É claro que o freguês se interessa mais pelo que é mais bonito, mais acabado, material melhor. Porque nós passamos do tempo do atraso para o tempo do adiantamento” (s.d, p.1).

Diante dessa evolução no projeto gráfico, edição e impressão, reforça-se novamente o aspecto camaleônico que a literatura de cordel assume com o passar do tempo, ajustando-se aos mais diversos leitores, contextos e exigências do mercado editorial. Antes que se ingresse pela narrativa da *Princesa da Pedra Fina*, vale ressaltar a presença de três elementos que tendem ao sincretismo: a religiosidade, o mítico e o místico. Tudo isso ambientado no terreno fértil do maravilhoso, o qual permite que animais falem, pessoas se transformem em animais e a mágica floresça involuntariamente.

Ainda que o romance de Manoel Pereira Sobrinho seja destes o mais recente, para Everardo Ramos¹³⁷ a maior parte de sua produção cordelística se dá na metade do século XIX, a qual pode ser dividida em dois grupos: folhetos políticos, de menor extensão e que custaram ao poeta certas inimizades devido ao teor crítico severo; e os romances, que compõem a maior parte de sua obra. Seu contato com a Editora Prelúdio se dá em 1959, quando se muda para São Paulo. Encerra sua carreira de forma misteriosa, após ajudar a editora a “contornar o problema dos direitos autorais de clássicos [...] Torna-se, com isso, alvo de severas críticas por parte dos poetas de cordel (RAMOS, s.d., p.1).

Afora essa desdita, o projeto gráfico de *História da Princesa da Pedra Fina* permite uma melhor compreensão da linguagem do texto em si, motivo pelo qual optou-se por elaborar a análise a partir dessa versão. A priori, já se pode indicar que, apesar de o título do romance indicar uma mulher, não é a ela que os louros da vitória são atribuídos. À moda de *Branca de Neve e o Soldado Guerreiro*, um certo rapaz é quem se destaca na cena sertaneja.

¹³⁷ Informação coletada de artigo sem data no site da FCRB.

5.5.1 Um certo José...

A *História da Princesa da Pedra Fina* inicia, como de costume, apresentando as personagens centrais da história, à semelhança do prólogo da tragédia: De um lado, uma mulher com três lindas filhas, de outro, um homem pobre e sua esposa Umbelina, também com três filhos: João, Antonio e o caçula José. Este, certo dia, revela ao pai ter vontade de ver as pernas das mulheres da Pedra Fina. Diante da atitude ousada, o menino é repellido pelo pai, que o expulsa de casa. Apesar de muito jovem, José sai pelo mundo. Ao atravessar um rio, pega seu chapéu para beber água e nele encontra uma pedra, para a qual não dá importância, apenas guarda-a em seu bolso. Chega, então, a um reino desconhecido e, como não tivesse dinheiro, tenta vender a pedra a um joalheiro, que logo o informa sobre o grande valor do objeto e que apenas um monarca poderia pagar por ele:

O rapaz saiu na rua
Com a tal pedra na mão,
Assim que o rei viu ela
Ficou com tanta ambição
Mandou chamar o rapaz
Comprou-a por um milhão. (PEREIRA SOBRINHO, 2002, p.8)

Além de pagar uma fortuna pela pedra, o rei manda colocá-la no centro de sua coroa e nomeia José o capitão de seu exército. Mas o barbeiro, conselheiro do rei, logo alerta o monarca sobre a necessidade de se ter mais pedras valiosas na coroa. Então o rei pede que o novo capitão revele onde havia encontrado a pedra. José confessa não saber e o rei intima-o a trazer-lhe outra, sob pena de morrer. Desolado, José refaz o caminho até o rio à procura da pedra, quando se depara com uma serpente e um leão brigando:

José nem pôde falar
Vendo aquela tempestade,
O leão gritou pra ele
Pedindo por caridade:
- Mata-me esta serpente
Que dou-te a felicidade.

Respondeu sem ter maldade
A serpente: - Criatura
Mata o leão que te dou
O que tu andas a procura
Depois te farei feliz,
Que sou uma virgem pura. (PEREIRA SOBRINHO, 1996, p.10-11)

A disputa entre o leão e a serpente pode remeter a símbolos da astrologia. O leão é um signo de fogo, dentre os doze que compõem o Zodíaco, enquanto a serpente faz parte do rol de signos do horóscopo chinês, representando o elemento Yin, associado à terra. São esses mesmos animais que se colocam entre Branca de Neve e o soldado Veridiano, no romance de Leandro Gomes de Barros. Marca presença mais uma vez o misticismo no romance de cordel.

Assim que José mata o leão, a serpente transforma-se na Princesa da Pedra Fina. O herói logo apaixonou-se pela linda donzela e juntos descem o rio. No caminho, a princesa pede que o rapaz corte o próprio dedo. Relutante, José obedece e, para sua surpresa, do sangue que escorre surgem três pedras iguais às que ele encontrara. Entrega uma delas ao rei, que lhe dá mais um cargo na corte e pede que a barba do herói seja feita pelo barbeiro real. Assim que este chega à casa de José e avista a princesa, fica encantado por ela e corre para contar ao rei. Incrédulo, o rei pega o carro e vai conferir o fato:

Passando o carro por baixo
 Avistou logo a princesa,
 Debruçada na janela
 Em traje de camponesa
 Deu um ataque e caiu
 Quando viu a boniteza.

Aí pegaram o rei
 Pensando que ele morria
 Deram-lhe medicamento
 Porém ele não bebia
 Levaram ele pra corte,
 Foi tornar no outro dia. (PEREIRA SOBRINHO, 1996, p.15)

Novamente a beleza de uma princesa provoca efeito devastador na vida da personagem masculina, porém, diferentemente de “Almofadinha de Ouro”, a vítima não é o herói da trama, mas o rei, seu algoz. Como o rei a desejasse, manda José buscar uma fruta no Reinado das Laranjeiras de Babel, a conselho do barbeiro; se José não retornasse em dez dias, morreria. Angustiado, o rapaz recorre à princesa que logo o tranquiliza, oferecendo-lhe diversas instruções para que cumpra a ordem do rei com êxito. José segue todas as orientações e retorna pra casa com a laranja. Ela então reparte o fruto ao meio e de dentro sai Romana, a irmã do meio da princesa. José entrega a laranja ao rei que o recompensa promovendo-o a conselheiro. Assim que o barbeiro descobre sobre a outra moça, conta ao rei, o qual novamente arruma um jeito de despistar José. Manda-o ao perigoso Reino da

Limeira trazer-lhe uma lima. Mais uma vez o rapaz segue as instruções da princesa e com êxito retorna com o fruto para casa. A princesa parte-o ao meio e de dentro sai a irmã caçula. No dia seguinte, José leva o fruto ao rei que o compensa com “tanto dinheiro” que ele “não tinha aonde botar” (SOBRINHO, 1996, p.23). O barbeiro, então, revela ao rei a existência da terceira moça e este manda José para o inferno levar o ofício ao finado avô, sob pena de morrer. Novamente José procede de acordo com as instruções da princesa, mas só consegue sair do inferno depois de um ano. Enquanto isso o rei e o barbeiro visitam as princesas, mas não conseguem vê-las:

No palácio de José
Quando o rei ia, saltava
A princesa na janela
Mas não o cumprimentava
Se o rei subia a calçada
O palácio se fechava.

O rei mandava de novo
Começava a rodear,
Ela deixava a janela
Procurava outro lugar
O rei se desenganou,
Não quis mais nem passear. (PEREIRA SOBRINHO, 2002, p.26)

A fuga da princesa para evitar que o rei a veja lembra a estratégia de Penélope para manter-se fiel a Ulisses. Com a casa repleta de pretendentes, que davam o rei de Ítaca como morto, a rainha tece sua mortalha de dia e a desmancha à noite. A princesa da Pedra Fina consegue esquivar-se do rei e do barbeiro por um ano, tempo que José demora para voltar do inferno para casa. Mas ela não se limita à fuga. Para vingar-se dos dois, escreve uma carta ao rei como se fosse do finado avô, o qual pedia que sua barba fosse aparada pelo barbeiro real. Entrega a carta a José, que está irreconhecível, de barba grande, desalinhado e fedido. Disfarçado, ele conseguiu chegar sem dificuldade até o rei e entregar-lhe a carta, que logo manda o barbeiro ao inferno, o qual de lá nunca mais volta. O rei morre em seguida e José assume o trono ao lado da princesa, que manda chamar pais e irmãos de seu esposo, presos há muito tempo. Indaga-os sobre o paradeiro do filho caçula, Cazuzinha, quando a mãe se revela saudosa do rapaz. Segue-se então uma cena que lembra a passagem bíblica de José do Egito:

Ela perguntou à velha
 Porém lhe mostrando agrado
 - A senhora conhece aquele
 Que se acha ali sentado?
 Lhe disse a velha: - É o rei,
 Que governa este reinado.

José não aguentou mais
 Partido de comoção
 Abraçou-se com o velho
 Chorando pediu perdão
 Se ajoelhou aos pés da velha,
 Para tomar-lhe a bênção. (PEREIRA SOBRINHO, 1996, p.32)

O romance se encerra com um final feliz coletivo: José perdoa sua família e casa Antonio com Romana e João com a princesa caçula. A referência à história de José do Egito, no livro do Gênesis da Bíblia Sagrada, não está apenas no nome do protagonista, mas também no modo como se encerra. Na narrativa bíblica, José é o filho querido dentre vários e por isso é odiado pelos irmãos que, em vingança, vendem-no como escravo. José é levado para o Egito, onde alcança fama como interpretador de sonhos. Um dia o faraó tem um sonho e recorre ao rapaz para decifrá-lo. José explica que o sonho do faraó alerta para sete anos de fartura seguidos de outros sete de penúria, por isso sugere que se faça um estoque com o excedente das colheitas para superarem os tempos difíceis. O Faraó, impressionado com o plano, nomeia-o governador do Egito. Nesse meio tempo José encontra os irmãos, mas eles não o reconhecem. Então resolve testá-los, prendendo-os por três dias, sob o pretexto de serem libertados apenas se trouxessem o irmão caçula. Os irmãos de José voltam pra casa, contam tudo ao pai, que lhes instrui para que levem Benjamim até o governador, o irmão defensor de José, além de outros produtos valiosos. Assim que José avista o caçula, convida todos os irmãos para cearem, trata-os com cordialidade e, ao final, pede que deixem Benjamim com ele, mas eles se recusam. Enfim, a identidade do protagonista é revelada:

A essa altura, José já não podia mais conter-se diante de todos os que ali estavam, e gritou: "Façam sair a todos!" Assim, ninguém mais estava presente quando José se revelou a seus irmãos. E ele se pôs a chorar tão alto que os egípcios o ouviram, e a notícia chegou ao palácio do faraó. Então disse José a seus irmãos: "Eu sou José! Meu pai ainda está vivo?" Mas os seus irmãos ficaram tão pasmados diante dele que não conseguiam responder-lhe. "Cheguem mais perto", disse José a seus irmãos. Quando eles se aproximaram, disse-lhes: "Eu sou José, seu irmão, aquele que vocês venderam ao Egito!" (GÊNESIS 45:1-4)

Outra referência à saga da Pedra Fina pode ser encontrada no conto “Pedro João e José”, coletado por Cascudo em *Contos Tradicionais*, com autoria atribuída também à babá de sua esposa, Lourença Maria da Conceição, com procedência de Rio Grande do Norte. Trata-se da história de Pedro, José e João, filhos de um velho muito rico que presenteia cada um deles com um cavalo, um cachorro, uma espada e um pé de pau. Conforme atingem a idade de sair de casa, o pai questiona se querem muito dinheiro e sua maldição ou pouco dinheiro e sua bênção. O filho mais velho, Pedro, opta por muito dinheiro e sai pelo mundo. No caminho encontra uma velha que o vence na queda de braço, fica com seus bens e prende-o no alçapão. O mesmo acontece com José, o filho do meio. Até que chega a vez de João sair de casa que pede ao pai apenas sua benção. O pai, comovido, abençoa-o e dá-lhe mais dinheiro do que havia concedido aos outros dois filhos. O caçula derrota a velha, liberta seus irmãos e torna-se dono de tudo o que ela tem. Os três resolvem então dar um fim na velha:

Resolveram queimar. Fizeram uma fogueira bem fornida e sacudiram a feiticeira dentro, aticando o fogão que subiu, clareando tudo. De repente ouviu-se um estouro terrível que abalou a casa e os galhos das árvores vieram até o chão. Rebentara o fígado da velha e pularam fora três ovos, grandes e brancos como ovos de ema. (CASCUDO, s.d., p.174)

Os irmãos decidem comer os ovos, mas assim que os quebram, um a um, de dentro sai uma princesa mais linda do que a outra, pedindo água. Conforme eles saciam a sede delas, o feitiço se rompe. Cada irmão casa-se com uma princesa, todos retornam ao castelo e quando finalmente o *happy end* parece se consolidar, tal como na história da Pedra Fina, o caçula novamente é posto à prova:

Na cidade do Rei casaram e cada qual ficou em sua casa que era um palácio. João era o querido do sogro por ter desencantado e vencido a velha feiticeira que fizera prisioneiros muitos homens e tomara riquezas sem conta. As duas princesas e os maridos ficaram enciumadas e aborrecidas com a irmã e João, e começaram a tecer intrigas e armar tocaias para prender os dois com medo que o Rei deixasse a coroa para o casal predileto, mas nada conseguiram e João herdou o Reino, perdendo aos irmãos e cunhadas e sendo todos felizes. (CASCUDO, s.d., p.175)

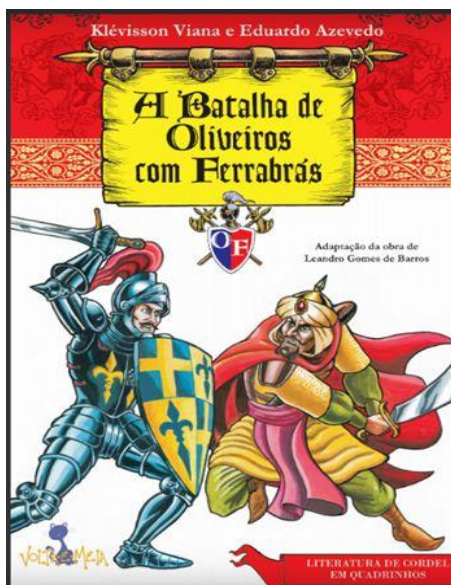
A *História da Princesa da Pedra Fina* permaneceu por muito tempo no imaginário popular (reverberando ainda hoje), mediante um arsenal de referências tão variado que ganha prospecção na literatura de cordel, dada sua flexibilidade adaptativa aos tempos e modos da sociedade. Somente em um plano dessa

natureza é possível pensar que misticismo, mitologia e religião poderiam se interseccionar de tal modo, a ponto de não mais se identificar onde uma começa e a outra termina. O final feliz e coletivo de *Pedro, João e José* retoma a saga do filho caçula piedoso. Cascudo, a respeito desse conto, comenta que o ouviu na infância, assim observa que “o episódio é popular no Oriente e no Ocidente, **encontrar-se mulher no âmago de frutas e ovos**” (s.d., p.175, nota de rodapé – grifo nosso).

Branca, Aurora, Eliza, Borracheira, seja qual for a princesa, a figura da moça casadoira à espera de um príncipe que a liberte é revisitada. Não obstante, a travessia desse arquétipo pelo mar e pelo tempo se deve, em partes, ao heroísmo não apenas das protagonistas, mas também às batalhas que seus salvadores enfrentam para libertá-las. É uma via de mão dupla: sem a donzela em perigo, o guerreiro valente perde sua função; em contrapartida, sem os atos heroicos do príncipe, a princesa não alcança seu *happy end*. Por isso, antes de se encerrar os estudos acerca das releituras dos contos de fadas no romance de cordel, resta compreender de que matéria são feitos heróis e heroínas dessas narrativas.

6 HERÓIS ÀS AVESSAS

Figura 60 – Capa do romance de Cordel em HQ *Batalha de Oliveiros com Ferrabrás*, de Klévisson Viana e Eduardo Azevedo.



Fonte :VIANA; AZEVEDO, 2012, capa.

Com texto de Klevisson Viana e ilustrações de Eduardo Azevedo, a Editora Tuppyanquim lançou a narrativa secular *Batalha de Oliveiros com Ferrabras* em HQ. De acordo com Sidney Gusman (2011), a obra ganhou o Prêmio Luiz Sá de Quadrinhos, oferecido pela Secretaria de Cultura do Ceará, a qual também foi a patrocinadora da obra. O texto dessa publicação é o mesmo do folheto de Leandro Gomes de Barros, publicado em 1913, mencionado no segundo capítulo.

Em tempos de multimodalidades e intersecções artísticas diversas, a narrativa secular dos guerreiros de Carlos Magno reafirma sua vitalidade em pleno século XXI. Como explica Arievaldo Viana, na entrevista para esta pesquisa, a “Batalha” faz parte do romanceiro ibérico e, suas origens no Brasil apontam para o fato de que “Raríssima seria a casa sertaneja sem um exemplar dessa obra, nas velhas edições portuguesas” (VIANA, 2019, gmail). Por esse motivo ela serviu de “inspiração para cantadores e poetas populares, tanto em seus desafios quanto nos folhetos de feira, a começar por Leandro Gomes de Barros e João Melchiades Ferreira da Silva, dois expoentes da fase inicial do Romanceiro Nordestino” (Idem).

Em seu discurso, Arievaldo Viana esclarece que a influência de narrativas antigas como a “Batalha” não se dá de forma aleatória e intuitiva, mas por meio de

um conjunto de textos organizados naquilo que ele e os estudos da literatura popular denominam de “romanceiro”, conforme estudado anteriormente. Assim o poeta identifica a existência de um grupo de textos que compõem o “romanceiro ibérico” e a formação de outro, herança direta deste, o “romanceiro nordestino”.

Ao ser questionado, na entrevista, acerca da revisitação a narrativas antigas, ainda hoje, Viana aponta para a vitalidade do modelo de herói medieval:

Não seria exagero afirmar que os heróis medievais da Cavalaria serviram de modelo para outros heróis que foram surgindo em épocas posteriores. Bravura, lealdade e a identificação com a fé Cristã são alguns predicados desses heróis. O público tradicional do Cordel os reconhece e identifica de imediato, então permanecem vivos na memória das novas gerações. Vamos pegar por exemplo o caso de séries como Harry Potter, Crônicas da Nárnia, A guerra dos Tronos, etc. Todas essas obras de estrondoso sucesso reeditam velhas matrizes do conto popular, adaptando-os, é claro, para os novos suportes da tecnologia. (VIANA, 2019, gmail)

Viana chama a atenção para a existência de um “público tradicional” e outro formado pelas “novas gerações”, em ambos o modelo de herói medieval permanece vivo, nas velhas e novas gerações, já que estas ouvem/leem o que é contado por aquelas. Assim o texto circula com vitalidade, resultando na dialética “esquecer/lembrar” que envolve a “tradição medieval”, pois “Nenhuma tradição medieval, com efeito, foi verdadeiramente fechada. Sempre substituiu, na falta de grande abertura, alguma brecha por onde se esboçaram trocas e se imiscuíram novidades.” (ZUMTHOR, 1997, p.20). Para o aturo, o jogo dialético gera uma tensão que impulsiona a dinâmica da literatura oral, ou seja, lembra-se e esquece-se de algo que se considera (des)necessário. No caso da “Batalha”, isso pode ser relacionado à tendência inata do ser humano em criar heróis com os quais se identifique.

Enfim, a despeito do que destaca Viana, contemporaneamente, a retomada de “velhas matrizes do conto popular” se fazem sentir pela saga de heróis como Harry Potter. Mas de onde parte essa necessidade? Motivado pela mesma questão, Joseph Campbell (1997) debruça-se à compreensão desse fato ao longo da história da humanidade e arrisca uma resposta com base na concepção de mito:

O herói, por conseguinte, é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. **As visões, ideias e inspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humanos.** (CAMPBELL, 1997, p. 13 – grifo nosso)

Nesse sentido confirma-se que a busca do herói provém da necessidade inata do ser humano. Mas de que forma esses antigos heróis ressurgem na atualidade? Como resistem ao tempo e ressurgem incólumes à obsolescência? Tome-se como exemplo o destemido e confuso Ulisses, arquétipo selecionado por Erich Auerbach (1971) para desenvolver seu conceito de *mimesis*. O guerreiro da *Odisseia* morreu há muito tempo, sepultado no contexto greco-romano, mas sua representação heroica, seus feitos grandiosos permanecem vivos ainda hoje em filmes e livros, adaptados, inclusive, para crianças, de modo que “Sua segunda e solene tarefa e façanha é, por conseguinte [...], retornar ao nosso meio, transfigurado, e ensinar a lição de vida renovada que aprendeu [...]” (CAMPBELL, 1997, p. 13).

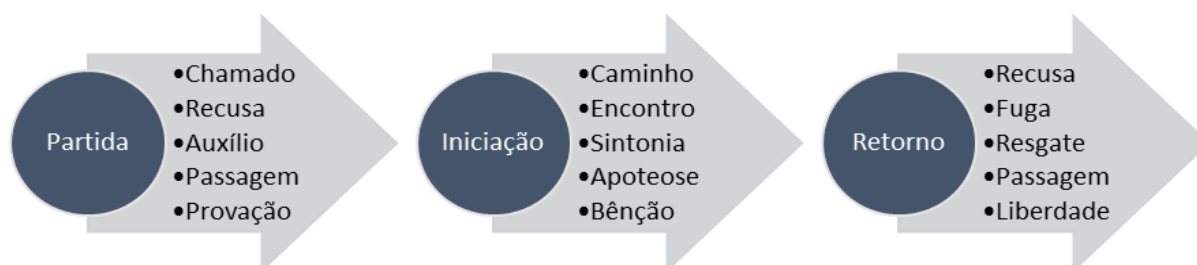
Eis portanto o motivo que leva batalhas, como a travada entre o cristão Oliveiros e o turco Ferrabrás, a se perpetuarem na cena literária brasileira: o renascimento do mito do herói como uma proposta de vida nova. Adotar essa perspectiva permite ao leitor/ouvinte, de ontem e de hoje, acreditar na lição de que o aprendizado se constrói, tal como acontece com o herói, a partir da superação de desafios que a vida impõe.

Não se trata, porém, de pensar que o herói clássico é um e o popular é outro. Pelo contrário, nos folhetos há um amálgama dessas duas manifestações. A ponto de ficar difícil distinguir o que é antigo e o que é novo no arquétipo, mesmo porque ambos são provenientes da mesma necessidade: a gestação de um herói que dê conta dos anseios de quem o solicita. Para tanto se faz necessário refletir sobre a caracterização do herói para então se compreender como se modula no romance de cordel que integra o terceiro e último grupo do objeto de pesquisa: *O príncipe e a fada*.

6.1 A jornada do herói

A principal missão do herói parece ser, portanto, mostrar que é possível vencer a batalha da vida. Na busca pela compreensão de como esse mito se consolida na cultura ocidental, Joseph Campbell (1997) identifica um ritual de passagem atravessado pelo herói, composto por três fases gerais, que seguiriam o percurso do astro sol: partida, iniciação e retorno. Cada uma delas é composta por desdobramentos, que representam o desenrolar da aventura pela qual o herói perpassa, conforme representado no esquema a seguir:

Figura 61 – Esquema das fases e respectivas etapas da trajetória do herói, de acordo com Joseph Campbell.



Fonte – Adaptado de CAMPBELL, 1997.

Não obstante o fato de tais etapas lembrarem as funções de Propp (2001) acerca do conto maravilhoso, Campbell (1997) inicia o primeiro capítulo, “A partida”, com o conto “A princesa e o sapo”, recuperando a narrativa do começo até o momento em que a princesa faz um acordo com o sapo, que consiste na ajuda do anfíbio em recuperar a bola dourada da moça que havia caído no lago sob a condição de ela, em troca, levá-lo consigo e fazer-lhe companhia. Porém, assim que obtém o objeto de desejo, a moça retira-se sem cumprir o prometido e a partir de então a história se desenrola.

Campbell (1997), nesse meio tempo, destaca o papel do auxiliar mágico, elemento-chave para a compreensão da trajetória do herói como representação imagética das mudanças pelas quais o homem passa constantemente:

Mito ou sonho, há nessas aventuras uma atmosfera de irresistível fascínio em torno da figura que aparece subitamente como guia, marcando um novo período, um novo estágio, da biografia. O elemento que tem de ser encarado, e que, de alguma forma, é profundamente familiar ao inconsciente apesar de desconhecido, surpreendente e até assustador para a personalidade consciente, se dá a conhecer; e aquilo que antes tinha sentido pode tornar-se estranhamente sem valor, tal como ocorreu com o mundo da filha do rei, quando do súbito desaparecimento da bola dourada na fonte. (CAMPBELL, 1994, p.33)

Acontece que, para Campbell (1997), quando o herói se recusa a cumprir seu destino, tudo tende para que se concretize, em todas as etapas descritas. Para o

pesquisador, isso é condição primeira para que a personagem ingresse em um território desconhecido (que Propp concebe como “maravilhoso”): “Um erro aparentemente um mero acaso revela um mundo insuspeito, e o indivíduo entra numa relação com **forças que não são plenamente compreendidas**” (CAMPBELL, 1997, p. 31 – grifo nosso).

Nesse sentido, a concepção de Campbell diverge da de Propp à medida que este, ao identificar 31 (trinta e uma) funções para a trajetória do herói no conto maravilhoso, pontua que nem todas podem estar presentes em um mesmo texto. Ambos os estudiosos, porém, concordam em um aspecto: a jornada do herói está calcada na tríade: início, meio e fim. Para se compreender melhor a questão, basta pensar no conto *Chapeuzinho Vermelho*. A trama se inicia a partir da insubordinação do herói, quando Chapeuzinho desobedece a instrução da mãe de não se desviar do caminho sugerido; continua na aventura à qual a menina se lança até chegar à casa da avó depois do lobo; e se encerra na conquista (ou não) do herói de algo ou alguém. Nesse último item, as teorias se bifurcam, pois Campbell (1997) acredita trajetória redentora do herói, já Propp (2001) aponta para o fato de que nem sempre se alcança o *happy end* no conto maravilhoso, a exemplo da versão de Perrault de *Chapeuzinho Vermelho*, que não apresenta a figura do caçador.

Seja como for, parte-se do princípio de que a trajetória do herói popular circunscrita no romance de cordel avança peça tríade: partida, aventura e conquista, como propõem Campbell e Propp. Trajeto sinuoso que se pretende percorrer para a compreensão dos romances de *O Príncipe e a Fada*.

6.2 A imagem heroica

A imagem do herói pode ser ainda melhor compreendida ao se aproximar a lente analítica do terceiro e último grupo temático, retomado no recorte a seguir:

Quadro 13 – Recorte de Romances de cordel com temática “Príncipe”, disponíveis em acervos digitais e físicos.

ROMANCE DE CORDEL	AUTORIA	ANO	ACERVO
O Príncipe e a Fada	Leandro Gomes de Barros	1917	FCRB
O Príncipe e a Fada	Leandro Gomes de Barros	1974	CEDAE
O Príncipe e a Fada	Leandro Gomes de Barros	1976	FUNDAJ

O Príncipe e a Fada	João Martins de Ataíde	1943	FCRB
O Príncipe e a Fada	João Martins de Ataíde	1951	FCRB
O Príncipe e a Fada	João Martins de Ataíde	1974	FCRB
O Príncipe e a Fada	João Martins de Ataíde	1975	FCRB
O Príncipe e a Fada	Manoel Pereira Sobrinho	1957	FCRB
O Príncipe e a Fada	Leandro Gomes de Barros	1982	BC/UEL
Bamam e Gercina ou O Príncipe e a Fada	Leandro Gomes de Barros	2006	Particular

Fonte - Própria.

Ainda que este grupo seja composto por dez exemplares que atravessam os séculos XX e XXI, o texto permanece inalterado, mantendo como matriz o de Leandro Gomes de Barros, cuja primeira publicação alcança o ano de 1917, com a seguinte capa:

Figura 62 – Capa do romance de cordel *O príncipe e a fada*, de Leandro Gomes de Barros, de 1917.



Fonte – BARROS, 1917, capa.

A ação do tempo atesta a idade do folheto, complementada pela fotografia, ao centro, de uma mulher com vestes que remontam à moda feminina do século XIX, fortemente influenciada pela Belle Époque. O vestido retratado na capa do folheto de Leandro pode ser relacionado, mais especificamente, ao final do século, quando, de

acordo com o site *Entenda de moda* (2019), mantido por Patricia Zanella, aboliu-se o uso de espartilhos, saiotes e saltos e o vestido passou a ser confeccionado com tecido mais leve, em larga escala. Antes disso, sua produção era artesanal, feita pelas próprias mulheres ou por profissionais contratados para o serviço.

Diante disso, nota-se que a virada do século XIX para o XX trouxe alterações não apenas no vestuário das mulheres, como também em seus hábitos. Afinal, afazeres domésticos, como costurar, são substituídos por leitura, por exemplo, propiciando, assim, a formação de um público leitor feminino cada vez maior, o qual poetas populares procuraram atender com romances como *O príncipe e a fada*.

Assim que Ataíde adquire os direitos autorais desse romance de Leandro, a capa é alterada, porém o texto se mantém, sem nem mesmo a preocupação em se inserir acróstico na última estrofe. No entanto, afora o exemplar de 1917, todos os outros trazem na capa o registro de propriedade às filhas de José Bernardo da Silva, editor contemplado no segundo capítulo. Por esse motivo, a capa das edições a partir de 1943, é a mesma, salvo a autoria:

Figura 63 – Capa do romance de cor-de-l O príncipe e a fada, de João Martins de Ataíde.



Fonte – ATAÍDE, 1975, capa.

Figura 64 - Capa do romance de cor-de-l O príncipe e a fada, de Leandro Gomes de Barros.



Fonte – BARROS, 1982, capa.

Desta vez a capa traz, no lugar do clichê de uma moça com vestido do final do século XIX, um casal em pose romântica, ao estilo hollywoodiano. Muito provavelmente a iniciativa pode ter partido de Ataíde, que apreciava esse tipo de recorte, conforme mencionado no terceiro capítulo.

A alteração da capa de *O príncipe e a fada* aponta também para a mudança de contexto e, conseqüentemente, do público leitor/ouvinte. Se o folheto de 1917 era voltado para moças solteiras adeptas às novas tendências de comportamento, dispensando hábitos como o uso de espartilho, por exemplo, o clichê do par romântico fixa-se no arquétipo da moça casadoira em busca do companheiro ideal.

A capa com o clichê romântico é mantida por décadas (1940, 1950, 1970 e 1980), até ser substituída pela ilustração de Klevisson Viana, na publicação de 2006, pela Tupynanquim¹³⁸:

Figura 65 – Capa do romance de cordel *Bamam e Gercina ou O príncipe e a Fada*.



Fonte – BARROS, 2006, capa.

Esta edição, além de contar com a ilustração do dono da editora, acrescenta ao título o nome dos protagonistas da história: Bamam e Gercina. O motivo pode estar na referência ao traçado das HQs, suporte literário que costuma trazer em destaque não apenas o herói da trama, mas também inseri-lo no título, como se pode observar na capa da série *Grandes Heróis da Marvel*, publicada pela editora Abril:

¹³⁸ O projeto gráfico do folheto é o mesmo de *Branca de Neve e o Soldado Guerreiro* (Figuras 38 e 39).

Figura 66 – Capa da HQ *Homem-Aranha versus Vingadores*, de 1994.



Fonte

<<http://www.guiadosquadrinhos.com/educacao/grandes-herois-marvel-1-serie-n-44/ghm0301/6138>>.

A influência dos quadrinhos na literatura de cordel não é recente, de acordo com *Quadripop*, em “Os cordéis e as Histórias em Quadrinhos”, as primeiras manifestações nesse sentido estão registradas nas capas da Editora Graphica Souza, de José Pinto de Souza, quando: “As capas dos folhetos eram impressos em policromia num formato maior que no Nordeste, 13,5 x 18 cm, em vez dos tradicionais 11 x 16 cm, o que fazia com que se parecessem com capas de quadrinhos como Sérgio Lima e Eugêncio Colonesse, que lembravam as revistas em quadrinhos e livros de bolso” (QUADRIPOP, 2018, p.1). Posteriormente, textos clássicos da poesia popular ganhavam versão completa nesse formato, como é o caso da “Batalha”, mencionada no início deste capítulo. Essa relação tem origem dantesca, que remonta ao fato de que uma das formas de transmissão de narrativas era por meio de imagens sequenciais.

Exemplo dessa prática está na divulgação dos *libretti muritioli*, estudados por Francisco Claudio Alves Marques (2019) em diálogo com os folhetos nordestinos. Ao investigar sobre as formas de transmissão de narrativas nos dois países, Brasil e Itália, Marques (2019) atribui esse papel, em partes, aos *cantastori*, espécie de

cantadores populares que divulgavam histórias normalmente auxiliados por um instrumento, que podia ser tanto um instrumento musical como uma gravura. Essa prática se manteve por séculos: “continuou em voga na Itália até meados do XIX, quando os ‘libretti’ ainda traziam capas com gravuras que, de certa forma, antecipavam o conteúdo das histórias escritas em prosa ou em oitavas” (MARQUES, 2019, p.51). Ainda a respeito disso, o pesquisador pontua:

Como seus antecessores, muitos daqueles cantadores ainda conduziam cartazes com gravuras ilustrando trechos das histórias e dos poemas a serem lidos, suporte iconográfico que permitia ao público ouvinte acompanhar e assimilar o narrado. Geralmente um púnico telão ou uma cartolina integrava a cena do espetáculo, ou ainda alguns painéis pintados que o assistente pendurava durante a apresentação, um de cada vez, à medida que o telão ou a cartolina eram dispostos à maneira de um retábulo¹³⁹ [...] (MARQUES, 2019, p.50)

Pode-se imaginar, enfim, que a arte sequencial, conhecida atualmente como História em Quadrinhos (HQ), tem origem remota. Contudo, enquanto gênero composto de heróis e super-heróis, surge apenas no século XX, mais precisamente na década de 30, de acordo com o professor e historiador Rodrigo Moraes Cunha (2013). Apesar de o termo ter sido oficializado somente um século depois (XX), a partir da inserção de balões de falas, como aponta Rafael Laytynher Silva (2011).

Vale refletir ainda acerca da concepção de herói nessas duas artes. Para Silva (2011, p. 2): “O termo ‘herói’ nas histórias em quadrinhos é utilizado para definir aquele que se diferencia dos demais personagens por seus valores morais e suas ações extraordinárias”. Em se tratando do romance de cordel, a valoração heroica não está ligada à moral, como na HQ, mas à superação de obstáculos em detrimento de um bem maior, concepção ofertada pelo próprio Campbell (1997, p.13):

O herói, por conseguinte, é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. As visões, ideias e inspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humanos.

Na visão de Campbell (1997), a figura do herói tem forte ligação com a existência humana, o que implica considerar que aquele é reflexo deste, e não o

¹³⁹ Peça de madeira, mármore ou outro material, com trabalhos manuais, localizada atrás e/ou acima do altar da igreja.

contrário, como muitas vezes se tende a pensar. Em última instância, representa um conjunto de anseios do homem e não um modelo a ser seguido.

Desse modo o herói, no folheto popular, travestido na figura do príncipe, dá voz aos anseios de homens e mulheres que apreciam feitos grandiosos, não apenas como entretenimento, mas também como expressão iconográfica do alcance da vitória mediante as mais variadas dificuldades da vida.

6.2.1 O início da trajetória

Figura 67 – Capa de *Branca de Neve e o Soldado Guerreiro*, de Leandro Gomes de Barros, de 2006.



Fonte: BARROS, 2006, capa.

No terceiro capítulo desta pesquisa (“Ser tão, tão nordestino”), a análise da princesa no romance de cordel se encerra na investigação da *mouvence* desse arquétipo em *Branca de Neve e o Soldado Guerreiro*, de Leandro Gomes de Barros. O projeto gráfico desse folheto é o mesmo de *O príncipe e a fada* (Figura 65), ambos publicados em 2006, pela Tupynanquim, e com ilustração de Klevisson Viana.

No entanto a semelhança não reside apenas na estética da capa. Nos dois romances aparece a figura do herói astuto. Em “O soldado Guerreiro”, esse papel é desempenhado por Veridiano, jovem perspicaz que mostra irreverência ao sentar-se

no colo da estátua de Branca de Neve. Na análise desenvolvida acerca desse texto, anotou-se o ingresso do herói no universo maravilhoso, por meio de uma voz feminina que o leva a perder-se em um lugar desconhecido.

Início semelhante encontra-se em *O Príncipe e a Fada*, à medida que Bamam distancia-se de casa e ouve uma voz feminina. Mas afasta-se de sua residência porque sai para caçar¹⁴⁰, diferentemente de Veridiano. Na escuridão da serra, Bamam não tem outra escolha senão manter-se alerta e seguir em frente, guiado pela voz melodiosa da fada Gercina:

Ele descendo uma gruta
Viu uma jovem sentada
Uma serpente dormindo
Junto aos pés dela enroscada
Um foco duma luz verde
Por quem era iluminada.

Tinha ao lado esquerdo dela
Sobre uma árvore um gavião
Entre ela e a serpente
Tinha prostrado um leão
Como quem estava rendendo
Um culto de adoração.
(BARROS, 2006, p.3)

A cena apresenta os mesmos animais presentes no folheto do “Soldado Guerreiro”, de Leandro: serpente, gavião e leão (Figura 35). Assim o leitor/ouvinte novamente é transportado para um universo pitoresco, denominado pelo próprio Bamam como “um reino encantado” (BARROS, 2006, p.3). Em *O príncipe e a fada*, logo de início, se anuncia a partida do herói rumo aos mais variados desafios que o percurso lhe indicar. Ao mesmo tempo apresenta-se o que Propp definiria como “auxiliar mágico” e Campbell caracteriza como o início clássico da trajetória do herói:

Para aqueles que não recusaram o chamado, o primeiro encontro da jornada do herói se dá com uma figura protetora (que, com frequência, é uma anciã ou um ancião), que fornece ao aventureiro amuletos que o protejam contra as forças titânicas com que ele está prestes a deparar-se.
(CAMPBELL, 1997, p.39)

Em *O príncipe e a fada*, de Leandro, há uma espécie de fusão entre dois elementos, pois o auxiliar mágico torna-se também o ser desejado. Ocorre que esse ser não pertence à esfera humana, o que, portanto, aponta para uma adaptação

¹⁴⁰ Ocupação típica da realeza.

atípica aos moldes dos contos de fadas, sobretudo se considerarmos os escritos e contados pelas Preciosas, mencionadas no primeiro capítulo desta pesquisa. Nos sete contos de autoria dessas mulheres entre os séculos XVII e XVIII, selecionados por Susana Vieira e Cassia Leslie (2019), as fadas se fazem presentes, tanto praticando o bem como o mal. Frequentemente o ponto dessas narrativas é o feitiço lançado por uma delas, amaldiçoando jovens indefesas, por vezes rapazes belos que se recusam a desposá-las.

Em alguns contos das Preciosas os heróis tornam-se meros joguetes nas mãos das fadas, mantidos no fogo cruzado entre as maldições de uma e as benfeitorias de outra. É o caso de *A princesa alfinete*, de Mademoiselle de Lubert. A história começa com o rei e a rainha à procura de uma pretendente para seu filho, Zirfil, quando são forçados pela fada Marmota a casarem-no com sua afilhada, a Princesa Alfinete, que tinha esse nome devido à estatura minúscula. Enquanto isso, sem saber que já estava comprometido, o príncipe casa-se com Baleia, princesa enfeitiçada com um corpo metade humano metade animal. Desse momento em diante, para que o príncipe consiga ficar com sua amada Baleia surgem vários desafios. Para todos os efeitos, a partir do momento que Zirfil e Baleia decidem ficar juntos, aceitam enfrentar os mais diversos desafios para realizar seu intento. Auxiliados pela Fada Luminosa, “não recusam o chamado” e lançam-se à trajetória heroica em busca de seu *happy end*. Enfim, os desafios que o protagonista enfrenta no percurso são tantos, que a transposição de cada um deles só enaltece ainda mais seu heroísmo.

6.2.2 Desafios no percurso

A exemplo da própria Branca de Neve, no folheto de Leandro, o jovem Bamam, que padece com a maldade de sua madrasta, encontra seu algoz na figura do próprio pai. Apaixonado pela fada, o príncipe leva-a até o rei e apresenta-a como sua legítima noiva. Mas o monarca se recusa a aceitar o enlace:

O rei ficou como um cão
Mandou que a fada voltasse
Pôs o príncipe na prisão
A fada quis falar-lhe
Ele não deu atenção.
(BARROS, 2006, p.7)

Gercina logo articula um plano para tirar seu amado do cárcere privado. Para tanto pede ajuda à irmã, Adrina, fada poderosa que rapidamente ordena a um gênio que liberte o príncipe e o conduza à casa do Deus do Amor. Assim que o rei acorda e não encontra o filho, sai desesperado pelo reino, chorando alto. Um dos vassallos ouviu as lamúrias do rei e tenta consolá-lo, indicando-lhe que procure Petazani, uma velha fada poderosa. O monarca manda chamar a velha, que logo mostra-lhe a localização do príncipe e manda um gênio resgatá-lo:

Cinco minutos depois
 O mesmo gênio voltou
 Trazendo o príncipe dormindo
 Na corte do rei chorou
 O rei quando viu o filho
 Como criança chorou.
 (BARROS, 2006, p.12)

Em seguida, o rei manda que o filho seja levado até o reino do Deus do Ouro, onde nenhum gênio pode alcançar. Quando Gercina percebe a ausência do príncipe, também se desespera e recorre novamente à irmã, que manda um gênio resgatá-lo. Dessa vez, o gênio é auxiliado por um pombo, que distrai o Deus do Ouro enquanto o príncipe é libertado e finalmente Bamam conquista seu *happy end*:

Bamam vivia encantado
 Ao lado de sua bela
 Passava dias inteiros
 Só mirando para ela
 Passava o dia no colo,
 Dormia nos braços dela.

Naquele amor casto e puro
 Desfrutavam a existência
 Ele honrado como o crédito,
 Ela pura como a essência
 Porque juraram um ao outro
 Respeitar a inocência.

Dormiam como dois anjos
 Pois nenhum tinha defeito
 Porque na pureza d'alma
 Tem fé, virtude e respeito
 O selo do juramento
 Não saía ali do leito.
 (BARROS, 2006, p.18-19)

Tal como em “Soldado Guerreiro”, quando a história parece chegar ao fim, há um recomeço. Incomodada pela felicidade em que vivem Gercina e Bamam, a fada

má, Petazani, decide reagir. Liberta um temido gênio e ordena-lhe que traga para ela o príncipe. Assim que percebe a ausência de seu amado, Gercina apela novamente à irmã que envia o gênio Oriam para eliminar Petazani e seu assistente. O intento é realizado, mas Bamam não é encontrado. Desesperada, Gercina vai até as profundezas, ressuscita a fada malvada, descobre que Bamam está no Reino da Meia Noite e envia um gênio para resgatá-lo novamente. Assim, como precaução:

Gercina levou Bamam
Para o céu das primaveras
Guarnecido por mil gênios
Vigiado por mil feras
Para não suceder
O que houve em outras eras.
(BARROS, 2006, p.28)

Novamente a shit'roia recomeça com a serpente transformando a fada em girassol, punindo-a pelo fato de o gênio salvador do príncipe ter roubado água da vida ao sair do reino. Tal como Bela Adormecida, Gercina permanece nessa condição por um longo tempo:

E assim passou mil anos
Transformada nessa flor
Mirando os raios de sol
Exposta a todo rigor
Pensando só em Bamam
Chorando por seu amor.
(BARROS, 2006, p.29)

Gercina e Bamam dispõem-se a enfrentar os percalços que a união proibida lhes impõe a para isso são constantemente atacados por Petazani, ao mesmo tempo auxiliados por Adrina, tal como Zirfil e Baleia em relação à Marmota e Luminosa, em *A princesa Alfinete*. Semelhante conflito entre seres encantados na defesa ou perseguição de príncipes e princesas está presente em *A princesa Adormecida e o Reino das Sete Fadas*, de Milevino Francisco Silva. Conforme pontuado no capítulo anterior, um grupo de figuras benevolentes e outro de malélicas, cada qual composto por sete fadas poderosas que degladiam. Tanto Campbell como Propp assinalam a presença desses auxiliares como marcantes na trajetória do herói.

Ao conjunto dos desafios enfrentados pelo herói, Campbell (1997) denomina de “iniciação”, referindo-se a uma espécie de ritual pelo qual o herói precisa passar para alcançar a vitória. No entanto, em ambos os textos é a princesa quem salva o

príncipe, justamente porque é ela o ser mágico e, conseqüentemente, tem mais poder. No que concerne ao papel das protagonistas nessas narrativas, o mesmo autor relembra que essa inversão provém da mitologia, pois é Psique quem corre para conquistar Cupido, impedida constantemente pela impetuosa Vênus.

Gercina é então compelida a libertar o príncipe diversas vezes, ora das garras do rei ora da fada má. Essa seqüência de desafios oriundos da mesma motivação também é uma constante na trajetória do herói. Campbell (1997) relembra assim os vários testes a que Vênus sujeita Psique, sendo o último deles descer ao mundo inferior e trazer o abismo. O mesmo desafio é enfrentado também por João, em *O Príncipe do Barro Branco*, quando ingressa no Reino do Vai-Não-Torna para libertar a princesa enfeitiçada. Na trajetória de Gercina, isso se manifesta em sua ida às profundezas do mar em busca de seu amado Bamam. Finalmente, o pesquisador confirma: “A viagem de Psique ao mundo inferior é apenas uma das inúmeras aventuras desse tipo, empreendidas pelos **heróis dos contos de fadas** e dos mitos” (CAMPBELL, 1997, p.57 – grifo nosso).

Mas Campbell (1997) não se limita a reproduzir os passos do herói na literatura, para além disso, associa-os aos do homem, que também aceita desafios para enfrentar a difícil tarefa de viver. Nesse sentido, lamenta a descrença nos mitos, promovido pelo racionalismo na modernidade, mas revela que, ainda assim, “[...] podemos ver, na multiplicidade de mitos e lendas que chegaram até nós ou que têm sido registrados nos confins da terra, o esboço de alguns elementos do nosso destino ainda humano” (CAMPBELL, 1997, p.60). Se assim o é, nada mais sensato do que acreditar no final feliz de uma trajetória repleta de percalços, como a de Gercina, em *O príncipe e a fada*. Após resgatar o amado por tantas vezes, será que a princesa vencerá ao final?

6.2.3 O encerramento da jornada

Transformada em girassol, um dia Gercina suplica ao Sol para libertá-la do feitiço. Compadecido, o astro invoca o gênio que desencanta a fada. A história ruma para os momentos finais e, como de praxe, para Gercina reaver Bamam precisa cumprir uma série de tarefas, a começar pela localização complexa do príncipe, revelada pelo Sol:

Aí o filho do sol
 Deu-lhe o cartão de coral
 Escrita com letras de ouro
 Para o rei do Vendaval
 Recomendando que o rei
 Não tratasse a fada mal.

O astro disse: - Ele tem
 Uma riquíssima estante
 Com a fechadura de pérola
 E a chave de brilhante
 Nessa estante tem um quadro
 No quadro está seu amante.
 (BARROS, 2006, p.30)

Gercina recebe do Sol um anel mágico que faz aparecer um gênio quando esfregado, o que faz lembrar a história do gênio da lâmpada mágica. A fada vai até o rei do Vendaval, pelo qual é bem recebida, mas descobre que Bamam havia desaparecido do quadro. Imediatamente a moça chama o gênio do anel mágico e este lhe atualiza sobre a localização do amado que ela procura:

- Bamam está muito oculto
 O gênio lhe respondeu
 Nos labirintos da noite
 Uma deusa o escondeu
 Um gênio faz guarda a ele
 Recomendado a Morfeu.
 (BARROS, 2006, p.31)

As figuras da deusa e de Morfeu apontam para o momento em que a narrativa parece ser tomada pela esfera mítica. Gercina transforma-se em borboleta e o gênio, em um talismã. Dessa forma, conseguem entrar nos labirintos e resgatam Bamam sem que Morfeu ou mesmo o Deus do Sono percebam. Finalmente a heroína consegue permanecer ao lado de seu amado e o final da história segue glorioso, testemunhado por deuses e consolidando as raízes com o mito de psique:

Cupido, o deus do amor,
 Celebrou o casamento
 Fizeram o altar das ondas
 Veio o sol, a chuva e o vento,
 As nuvens e as estrelas
 Mostrando contentamento.
 (BARROS, 2006, p.32)

O momento final, emblemático pela presença de seres divinos, como o astro Sol, e posteriormente Morfeu, aponta para o que Campbell identifica como “a

aventura última” do herói, ou seja, “o encontro com a deusa”. Há, nesse instante, o que o teórico define como “casamento místico” (CAMPBELL, 1997, p. 62), ou seja, quando a alma triunfante do herói se encontra com a da deusa, mas em *O príncipe e a fada*, os gêneros se invertem, pois é a alma da heroína que encontra a do deus. De modo que, quando o aventureiro, nesse contexto, não é um jovem, mas uma jovem, “É ela quem, por suas qualidades, sua beleza ou desejo ardente, se mostra apropriada para tornar-se consorte de um imortal. Então, o celeste marido desce até ela e a conduz ao seu leito quer ela queira, quer não”. (CAMPBELL, 1997, p. 67).

Na perspectiva, a trajetória heroica é recompensada pelo enlace com uma divindade. Mas é preciso salientar que o *corpus* do teórico é a literatura clássica greco-romana e o desta pesquisa, a poesia popular, mais especificamente o romance de cordel do Nordeste brasileiro. Por esse motivo, é compreensível que o pesquisador desconsidere o fato de que nem sempre a heroína se casa com o deus, muito menos que este possa testemunhar, consentir o enlace de uma fada e um mortal. Afinal, trata-se da literatura de cordel, híbrida e sincrética, cujas matrizes, impressas e orais, remontam séculos de existência.

6.3 A astúcia do herói popular

Figura 68 – Capa de *O príncipe do Barro Branco e a princesa do reino do Vai Não Torna*, de Severino Milanês da Silva.



Fonte: SILVA, 2007, capa.

No segundo capítulo desta pesquisa (“A realeza no Nordeste”), investigou-se, no romance *O Príncipe do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai-Não-torna*, de Severino Milanês, a história do aventureiro João que parte rumo ao desconhecido (o Reino do Vai-Não-Torna) para salvar uma princesa enfeitiçada e, literalmente, a própria pele. O ingresso na trajetória do herói é impulsionado pela inveja de um príncipe malvado, o qual, na ânsia de obter tudo o que João possuía, determina ao rapaz uma série de desafios, dentre eles libertar a princesa enfeitiçada no Reino do Vai-Não-Torna. Nessa medida, observou-se que o arquétipo do herói astuto alcança raízes no cavaleiro medieval e ajusta-se ao modo de ser e viver do herói popular, que faz de tudo para se livrar das dificuldades.

Nos estudos do arquétipo do cavaleiro medieval, Jerusa Pires Ferreira (2016) observa que, na adaptação de narrativas heroicas para o cordel, ao lado da preservação de elementos que permitem identificar sua longevidade, há também a criação “de novos elementos nesse espaço” os quais inauguram “uma poética própria, culta e popular ao mesmo tempo enquanto processo de engendramento, sempre disposta a se afirmar para além de modelos” (FERREIRA, 2016, p. 72).

Pode soar paradoxal considerar que a literatura de cordel parte de modelos para então se afastar deles, mas é exatamente esse o ponto de vista que se pretende adotar para uma compreensão mais acurada da manifestação heroica em *O príncipe e a fada*. Ferreira (2016) dedica-se a compreender os entretextos de *Batalha de Oliveiros e Ferrabrás* e outras histórias medievais adaptadas para romance de cordel e assim identifica, dentre outros aspectos pontuados no primeiro capítulo, a plasticidade da batalha e o ingresso no universo maravilhoso.

Nesse entremeio, é preciso considerar que o heroísmo não tem gênero exclusivo, pois as princesas, indefinidamente, também podem receber esse atributo, especialmente quando passam de donzelas em perigo a salvadoras em potencial, como é o caso de Gercina. Para todos os efeitos, a releitura do herói maravilhoso envolve ambos os gêneros, que se revezam nos atos heroicos e, às vezes, até invertem os papéis ou mesmo se concentram em apenas um deles, no caso da princesa Eliza, por exemplo, conforme se observa no quadro a seguir:

Quadro 14 – Levantamento de heróis nos romances de cordel analisados.

ROMANCE DE CORDEL	AUTORIA	SÉCULO DE PUBLICAÇÃO	HERÓIS
O Príncipe do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai-Não-Torna	Severino Milanês da Silva	XX e XXI	João Princesa
Branca de Neve em Cordel	Susana Morais de França Medeiros	XXI	Príncipe Branca de Neve
Branca de Neve	Stélio Torquato Lima	XXI	Príncipe Branca de Neve
Branca de Neve e os Sete Anões	Severino Borges Silva	XX	Príncipe Branca de Neve
Branca de Neve e os Sete Anões	Lucia Carvalho	XXI	Príncipe Branca de Neve
Branca de Neve e o Soldado Guerreiro	Leandro Gomes de Barros	XIX, XX e XXI	Veridiano Branca de Neve
História da Princesa Eliza	João Martins de Ataíde	XIX e XX	Eliza
Bela Adormecida no Bosque	João Martins de Ataíde	XX	Maria Príncipe
Princesa Adormecida e o Reino das Sete Fadas	Minelvino Francisco Silva	Sem data	Ferreirinha Princesa Adormecida
Cinderela	Stélio Torquato Lima	XXI	Príncipe
Maria Borracheira ou a varinha mágica	João José da Silva	XX	Maria Borracheira Príncipe
A Cinderela Mulata da Cidade Maravilhosa	K. Gay Nawara	XX	Príncipe Mulata
Martírios de um alemão ou o conto da Cinderela	Klevisson Viana e Arievaldo Viana	XXI	Hans Prostitutas
O Príncipe e a Fada	Leandro gomes de Barros	XX e XXI	Bamam Fada Gercina

Fonte: Própria

Esse levantamento permite constatar o arsenal variado de heróis de que a literatura popular dispõe: há desde príncipes que salvam donzelas em perigo, como em *Branca de Neve*, de Torquato, aos que são salvos por elas, como em *O Príncipe e a Fada*, de Leandro, ou mesmo os que fogem completamente aos padrões, como o agenciador de prostitutas alemão Hans, do folheto de Nawara, que bem poderia ser identificado com um anti-herói.

De qualquer forma, nesses romances de cordel, o arquétipo do herói se ajusta sob um paradoxal heroísmo. Por um lado, remete à figura do cavaleiro medieval que se lança corajosamente sobre desafios, por outro aproxima-se do humano, pois titubeia, esquiva-se de confrontos, questiona o próprio destino e/ou deixa-se salvar pela princesa. Isso sem mencionar o fato de que na literatura popular nem sempre o herói tem procedência monárquica, mas irremediavelmente conquista um lugar na realeza ao final da história.

Conforme contemplado no capítulo 2, a procedência do herói na poesia popular nordestina tem procedência longínqua. Mais precisamente se dá pela *mouvence* da figura de Orlando, do manuscrito francês do século XI, passando por *Orlando lannamoratto*, na Itália, até a *Batalha de Oliveiros e Ferrabrás*, no século XX, no Brasil (Figura 15). Mas de que forma esse herói se ajusta aos diversos contextos pelos quais perpassa? Quais são as motivações para essa revisitação de tempos em tempos?

Para responder a essas questões é necessário retornar ao contexto do poeta popular nordestino, em seus primórdios, pois, como pontua Campbell (1997, p. 13): “Os arquétipos a serem descobertos e assimilados são precisamente aqueles que inspiraram, nos anais da cultura humana, as imagens básicas dos rituais, da mitologia e das visões”. Cumpre, portanto, investigar quais são “as imagens básicas” presentes na poesia popular nordestina que permitem a tessitura de um herói tão genuíno e, ao mesmo tempo, tão familiar. Para isso é apropriado recorrer novamente aos estudos de Francisco Claudio Alves Marques (2018), especialmente no que diz respeito a leituras disponíveis no Nordeste, entre o final do século XIX e início do XXI, e a modelos de herói de que dispunham para inspirar suas recriações poéticas.

6.4 Atravessando os mares

Para compreender as estratégias dos poetas populares na reelaboração de narrativas seculares e os motivos para a revitalização arquetípica, Marques (2018) refuta a tese de que os cantadores, desde tempos imemoriais, tanto na Itália quanto no Brasil, dominassem a arte do improviso e se reduzissem a ela. Em contrapartida, alega que mantinham um repertório de leituras devidamente memorizado, aperfeiçoado e modificado, e que permanecia à disposição se a ocasião o exigisse.

É o mesmo pesquisador quem alerta pra ao fato de que, na Itália, de meados do século XVI até o início do XIX, dentre os títulos mais lidos e ouvidos nas praças

públicas estavam os *contrasti* (disputas entre cantadores) e as histórias de “briganti” (bandidos) e “acontecidos”. Aos *contrasti* Marques (2018) associa as pelepas nordestinas e a recorrência nos folhetos italianos de narrativas com lugares imaginários, como a Cocanha, que encontra na terra de São Saruê seu correlato no Brasil, conforme abordado no capítulo anterior.

As relações entre os “pliegos sueltos”, na Itália, e os folhetos nordestinos é sintomática de uma dinâmica histórica e social bastante significativa: a colonização do “mundo novo”, expressão que se remete ao grupo de terras a serem exploradas, dentre elas o Brasil. Ao se lançar ao mar e atracar no Nordeste brasileiro, o colonizador europeu traz consigo um imaginário pré-concebido:

Os que partiam – aventureiros, missionários, marginais de todo calibre encontrados nos portos do Ocidente – mergulhavam ainda, até a barriga, até a boca, no velho mundo medieval, camponês, guerreiro, que tinha sido o mundo da voz. Nos estabelecimentos tão frágeis que edificavam, em nome de reis longínquos, na vacuidade desse Novo Mundo, mantinham – mantiveram pelo tempo em que a sociedade e a técnica o permitiam – o sopro dessa voz, palavra viva, presença e calor... É disto que testemunha, a seu modo e no seu setor, a literatura de cordel. (ZUMTHOR, 1980, p.220)

Marques (2018) verifica que os colonizadores trouxeram consigo imagens e relatos dos habitantes e da vida nas novas terras, registradas muitas vezes em livros que passaram a fazer parte do repertório de leituras dos cantadores nordestinos. Dentre elas, o *Mundus Novus*, documento em latim com relatos do Novo Mundo que remetem ao mito da Cocanha, supostamente escrito entre 1503-1504, e *Lettera al Soderini* (Carta a Soderini), uma compilação de relatos de quatro viagens de Américo Vespúcio durante o período de 1497 a 1504. Ambos trazem a visão do Novo Mundo plasmada pelo colonizador europeu que buscava no novo continente o Paraíso Terrestre, mesmo após o século XVI. Isso explica porque um território como São Saruê (a “Cocanha nordestina”, para Marques) tenha perdurado no imaginário popular séculos após o descobrimento do Brasil. Exemplo disso, conforme capítulo anterior, pode ser encontrado no folheto de Nawara, *A Cinderela Mulata da Cidade Maravilhosa*.

Tal como Arievaldo Viana lembra (na entrevista apresentada no início deste capítulo), Francisco C. A. Marques (2018) também indica o *Lunário Perpétuo* como parte desse arsenal de leituras. Trata-se de um manual astronômico e astrológico muito popular no Nordeste para divulgar horóscopo, festividades, bem como tabelas e fórmulas para calcular as fases da lua, cuja primeira edição é de 1703, em

Portugal. No entanto, Marques (2019) destaca ainda outras fontes consultadas pelos cantadores de cordel no Brasil, como a *Missão Abreviada*, coletânea de trechos bíblicos organizada por Padre Manuel Couto; o *Manual Enciclopédico*, espécie de compilação da *Missão* e do *Lunário*, com informações para agricultores e criadores; e o *Dicionário de Fábulas*. Mas de onde provém o apreço por narrativas heroicas?

6.4.1 O herói cavalheiresco

Em meio a todas essas leituras, Marques (2019) destaca ainda a predileção de auditores, cantadores, poetas e leitores nordestinos por novelas de cavalaria, especialmente as que trazem aventuras gloriosas empreendidas por Amadis e Palmerin. Essas personagens protagonizam uma série de conquistas registradas em novelas de cavalaria, tais como *Amadis de Gaula*, escrita por Garcia Rodriguez de Motalvo e publicada em 1508, na cidade de Saragoça, e *Palmerin de Oliva*, publicada na Espanha, em 1511, e *Palmerin de Inglaterra*, com publicação em Portugal no ano de 1567. Tais novelas atravessam séculos e o oceano até chegarem ao território brasileiro, indica Marques (2018), devido a um conjunto de elementos que caem no gosto do público leitor/ouvinte: aventura, amor, coragem, otimismo, heróis invulneráveis e donzelas encantadoras. A aventura de se lançar rumo ao desconhecido, no período das grandes navegações, vai ao encontro das narrativas fantásticas de novelas como *Amadis de Gaula* e *Palmerin de Inglaterra*. Assim o Novo Mundo passa a ser o reduto do imaginário para onde convergem os ideais cavalheirescos.

Na novela o amor é o mecanismo propulsor do herói, mas a dificuldade em concretizá-lo dá origem a desafios aos quais ele se lança. Certos romances de cordel nordestinos partem desse mesmo princípio, reforçando o arquétipo do herói à moda cavalheiresca: valente, honesto e forte, que, por sua vez, solicita o salvamento de uma donzela em perigo. No levantamento do *corpus* analisado, ambos os arquétipos, do herói invulnerável e da donzela encantadora, estão presentes nos seguintes romances de cordel:

Quadro 15 – Romances de cordel analisados: herói cavalheiresco.

ROMANCE DE CORDEL	AUTORIA	SÉCULO DE PUBLICAÇÃO	HERÓIS
Branca de Neve em cordel	Susana Morais de França Medeiros	XXI	Príncipe Branca de Neve
Branca de Neve	Stélio Torquato Lima	XXI	Príncipe Branca de Neve
Branca de Neve e os Sete Anões	Severino Borges Silva	XX	Príncipe Branca de Neve
Branca de Neve e os Sete Anões	Lucia Carvalho	XXI	Príncipe Branca de Neve
Bela Adormecida no Bosque	João Martins de Ataíde	XX	Maria Príncipe
Cinderela	Stélio Torquato Lima	XXI	Príncipe
Maria Borracheira ou a varinha mágica	João José da Silva	XX	Maria Borracheira Príncipe

Fonte Própria.

O quadro revela que Branca de Neve, Bela Adormecida e Cinderela reforçam o arquétipo da princesa em perigo à espera do príncipe salvador. Mesmo quando Branca e Bela não são despertadas com um beijo, conforme verificado nos capítulos anteriores, elas se mantêm na dependência de um salvador para romper o feitiço. Assim o martírio da princesa é imprescindível para o surgimento de um herói, que se molda à medida que se torna necessário para a garantia do *happy end*.

6.4.2 As heroínas

Em suma, o papel heroico nem sempre é exercido pela figura masculina, outrossim, a figura feminina pode cumprir essa missão, conforme mostra o quadro:

Quadro 16 – Romances de cordel analisados: heroína.

ROMANCE DE CORDEL	AUTORIA	SÉCULO DE PUBLICAÇÃO	HERÓIS
História da Princesa Eliza	João Martins de Ataíde	XIX e XX	Eliza
O Príncipe e a Fada	Leandro Gomes de Barros	XX e XXI	Bamam Fada Gercina

Fonte: Própria.

A exemplo das heroínas nos contos das Preciosas, publicados ao longo dos séculos XVII e XVIII, no folheto de João Martins de Ataíde, é Eliza quem rompe o feitiço e conquista a alcunha de heroína. Se se levar em consideração o fato de que o romance de Ataíde retoma *Os cisnes selvagens*, de Hans Cristian Andersen, pode-se compreender o motivo de tal mudança. Conforme pontuado no terceiro capítulo, o dinamarquês é autor de contos que fogem à estrutura e à proposta ideológica de Perrault e dos irmãos Grimm. Se para aquele a intenção é endossar os valores da querela dos modernos e para estes, registrar a cultura alemã do conto popular, para Andersen a proposta é elaborar contos atrelados a causas sociais. Nesse sentido, tendo em vista que as mulheres se encaixam na parcela marginalizada da sociedade (não apenas na Dinamarca do escritor, mas na Europa como um todo), relegar à princesa o papel de heroína parece coadunar com tal premissa.

Da mesma forma o papel heroico cabe à fada Gercina, no folheto de Leandro Gomes de Barros, a qual embrenha-se em uma longa disputa com a fada má para salvar seu amado príncipe Bamam. Em ambos os textos, há uma inversão de papéis: o herói do conto tradicional que salva a princesa, é salvo e vice-versa. Sob essa perspectiva, a lógica anteriormente mencionada se inverte: o heroísmo de Eliza e Gercina só existe porque há príncipes em perigo, que dependem da intervenção delas para se libertar. Novamente a ocasião faz o herói, ou melhor, a heroína.

Contudo, vale lembrar que as “preciosas” já haviam realizado essa façanha séculos antes, como no conto “O príncipe Arco-íris”, abordado no terceiro capítulo. Nele a heroína, Mais que Bela Fada, cumpre as etapas da trajetória do herói preconizadas por Campbell (1997) e Propp (2006), ao afastar-se de sua casa (o casebre isolado na floresta), enfrentar toda sorte de desafios e finalmente libertar os príncipes do feitiço lançado sobre eles, garantindo o *happy end*, nem sempre presente nos contos de Andersen, mas frequentes nos romances de cordel.

Conforme abordado nos dois capítulos anteriores, os romances de cordel em questão voltam-se ao público feminino fortemente influenciado pelos valores patriarcais, que indicam um salvo-conduto de regras que a mulher deve seguir, a fim de atingir seu objetivo de vida: casar-se. De certa forma, Gercina reforça os valores da moça casadoira à procura do parceiro ideal à medida que se casa com o homem por quem se apaixona perdidamente e faz de tudo para manter-se ao lado dele. É exatamente esse esforço que a torna uma heroína para a leitora/ouvinte que almeja o mesmo destino.

Já Eliza foge um pouco a esse padrão, pois ainda que se case com um membro da realeza e por consequência retome o trono que lhe é negado pela madrasta, o objetivo maior é salvar os irmãos. O motivo das batalhas que a princesa enfrenta está aquém de um desejo com benefício próprio, ao contrário, trata-se de uma causa nobre: salvar os irmãos é uma questão de honra, de justiça, de liberdade, enfim, reverberar as máximas românticas.

Distinções à parte, Gercina e Eliza fomentam o arquétipo da mulher casadoira, na qual as leitoras se espelham, afinal, cada qual, à sua maneira, conquista o *happy end*, tão necessário às leitoras/ouvintes que esperam por isso, pois precisam acreditar na superação de desafios impostos pela vida. Porém, nem só de heroínas vivem as narrativas populares, há também os guerreiros astutos, movidos a artimanhas cujo objetivo é livrarem-se de perigos que nem sempre incluem salvar uma donzela em perigo, mas inevitavelmente levam a isso.

6.4.3 O herói popular

Nos estudos acerca dos “escritos e ditos”¹⁴¹ que envolvem as relações entre os folhetos da Itália e do Brasil, Francisco C. A. Marques identifica, na tradição da poesia popular nordestina, os “representantes de uma astúcia brejeira”¹⁴², que teriam caído no gosto popular sobretudo pelo apreço à malandragem e destreza dessas personagens. Para o pesquisador, “já em meados do século XIX existia no Brasil um público leitor afeito ao gênero dos ‘sabe-tudo’, representado no Nordeste brasileiro pelos astutos ‘amarelinhos’ da ordem de Malasartes e João Grilo” (MARQUES, 2018, p.180).

Os “amarelinhos” teriam origem nos *villani*, durante a Idade Média, espécie de camponeses rústicos italianos, dos quais faziam parte, por exemplo, Bertoldo, personagem criado por Giulio Cesare Croce. Para Marques (2019), este seria o ancestral arquetípico do herói matuto que clama às autoridades por justiça e alcança representação no Brasil na figura de Pedro Malasartes, João Grilo, João Leso, Cancão de Fogo, Pedro Quengo, Bocage, Camões, dentre outros. Nessa perspectiva, os amarelinhos se diferenciam dos demais heróis porque, ao invés da

¹⁴¹ Referência ao título do livro de Marques: *Escritos e ditos: poéticas e arquétipos da literatura de folhetos Itália/Brasil*.

¹⁴² Expressão retirada do título do capítulo 8 do livro de Marques (2019, p.179): “Amarelinhos e ‘villani’: os representantes da astúcia brejeira”.

coragem e do preparo físico, livram-se de problemas usando a cabeça ou o “quengo”, por isso não raras vezes são descritos como franzinos e com tipo físico desfavorável, estereótipo encontrado também em Jeca Tatu¹⁴³.

Marques (2018) assinala ainda que os logros promovidos pelo astuto camponês representam, inconscientemente, a crítica à ordem religiosa e política. Assim o trabalhador rural encontra nesses amarelinhos uma forma de externar sua indignação frente às injustiças sociais. Para o pesquisador, personagens como Malasartes, Grillo e outros dos folhetos italianos teriam, nos textos do Nordeste brasileiro, tomado forma em João Grilo, Cancão de Fogo e Camões, adquirindo novos traços fisionômicos e morais. Irremediavelmente, lá ou cá, os protagonistas reviram do avesso valores tradicionais, por meio da sátira, como anti-heróis. Essa representação arquetípica aparece representada nos seguintes folhetos:

Quadro 17 – Romances de cordel analisados: herói popular.

ROMANCE DE CORDEL	AUTORIA	SÉCULO DE PUBLICAÇÃO	HERÓIS
A Cinderela Mulata da Cidade Maravilhosa	K. Gay Nawara	XX	Príncipe Mulata
Martírios de um alemão ou o conto da Cinderela	Klevisson Viana e Arievaldo Viana	XXI	Hans Prostitutas

Fonte - Própria

Ainda que o príncipe do folheto de Nawara represente para a mulata uma espécie de salvador, para o(a) leitor(a) a perspectiva pode não ser exatamente essa, pois o monarca abandona esposa e filhos para aventurar-se em terras estrangeiras, ou seja, uma postura nada heroica. Ele não sai propriamente para enfrentar uma batalha, contudo acaba por salvar a mulata que se coloca em perigo por causa do príncipe. Mais distante ainda do heroísmo está Hans, do folheto de Klevisson e Arievaldo, que chega ao Brasil no intuito de aliciar prostitutas para levar à Alemanha. A tentativa frustrada, no encerramento da história, confirma que se tem algo que o alemão não poderia ser é: herói. O leitor/ouvinte atento ao heroísmo que se apresenta em cada uma das histórias pode então, rechaçá-lo pela conduta ou compadecer-se diante de sua fragilidade enquanto ser humano passível de falibilidade.

¹⁴³ Personagem criada por Monteiro Lobato em sua produção literária não-infantil.

A figura desse herói popular desperta o que Marques identifica como a personagem que oscila entre “louvor e derrisão” (MARQUES, 2018, p. 180). O fenômeno pode se dar pelo fato de que a astúcia dos “amarelinhos” cai no gosto de leitores e ouvintes no Nordeste porque se aproxima da astúcia brejeira mas, ao mesmo tempo, pode cair no desgosto por se distanciar do arquétipo do herói medieval. Por isso muitas vezes o herói popular é tido como uma figura dúbia, ora boa ora má, o que o torna mais humano e, portanto, mais próximo do leitor/ouvinte, permitindo-lhe a identificação com um herói mais humanizado.

6.5 O herói às avessas

No romance de cordel a astúcia do herói pode ganhar uma dimensão mais plástica do que propriamente social, devido ao contexto maravilhoso em que as narrativas estão ambientadas. Num misto de herói cavaleiresco e popular, emerge outro, constituído da intersecção destes e formando um outro “às avessas”. Contudo, não se trata propriamente de um herói que subverte valores tradicionais e destrona a realeza (como os amarelinhos) nem tampouco de virtuoso e destemido guerreiro (como os cavaleiros medievais), mas de um herói “virado do avesso”, ou seja, aquele que por trás da armadura revela temores e aflições diante de desafios e apela para a destreza ao invés da bravura, a fim de solucioná-los ou simplesmente livrar-se deles. Aproximam-se desse arquétipo os seguintes textos:

Quadro 18 – Romances de cordel analisados: herói às avessas.

ROMANCE DE CORDEL	AUTORIA	SÉCULO DE PUBLICAÇÃO	HERÓIS
O Príncipe do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai-Não-Torna	Severino Milanês da Silva	XX e XXI	João Princesa
Branca de Neve e o Soldado Guerreiro	Leandro Gomes de Barros	XIX, XX e XXI	Veridiano Branca de Neve
Princesa Adormecida e o Reino das Sete Fadas	Minelvino Francisco Silva	Sem data	Ferreirinha Princesa Adormecida

Fonte: Própria.

João, Veridiano e Ferreirinha, três nomes e uma característica em comum: não pertencem à realeza e contam com a própria astúcia para enfrentar os mais

diversos obstáculos, dentre elas, salvar a princesa. A trajetória deles, tal como a das heroínas no grupo anterior, tem início com o afastamento de casa, passa pelo ingresso na batalha e a conseqüente vitória gloriosa. Porém tudo isso é realizado por meio de artifícios, procedimentos próprios de algumas personagens da literatura brasileira, como indica Antonio Candido em sua “Dialética da Malandragem” (1970).

Mas o herói no romance de cordel está longe de ser um anti-herói picaresco, como proporia Candido (1991) ao referir-se ao protagonista de *Memórias do Sargento de Milícias*. A seu modo, tanto João quanto Ferrerinha e Veridiano cumprem o destino que lhes cabe: ser um salvador, aquele que soluciona os conflitos da história e ao final mostra que a vitória é certa para quem não esmorece na batalha. Enfim, nas releituras analisadas, o leitor/ouvinte é levado a conhecer não apenas o príncipe corajoso que enfrenta temidos obstáculos para salvar a donzela em perigo, mas também a princesa destemida que salva seu amado de feitiços e inimigos terríveis ou mesmo o guerreiro astuto que se utiliza das mais variadas artimanhas para livrar-se de apuros. Sem esquecer, no entanto, que tais peripécias são (re)contadas de tempos em tempos porque é ele mesmo (leitor/ouvinte) que solicita sua escuta, muita mais do que sua leitura, conforme lembra Cavignac (2006, p. 17): “O que interessa ao leitor de folhetos e de romances é a história; devido a seu preço e seu caráter efêmero, o suporte ‘papel’ tem pouca importância e as coleções pessoais são bastante raras”.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Para o leitor de cordel, o encanto é o folheto”.
(Paiva Neves)

A escuta das vozes que emanam de narrativas tão longínquas conduziu à leitura de um conjunto de textos que não se fecham em si, pelo contrário, abrem-se a um vasto universo de possibilidades. Entre castelos, príncipes e princesas, desvelou-se a revitalização de arquétipos que reverberam a essência humana desde tempos imemoriais. A donzela casta, bela e fiel e o guerreiro incontestado que suplanta os mais diversos desafios para salvá-la reavivam o conhecido *happy end*, um tanto agastado, mas nem por isso menos glorioso. Sob a égide desse fio condutor, buscou-se amiúde a compreensão do *modus faciendi* da poesia popular elaborada no Nordeste brasileiro que envolvesse a releitura do conto de fadas europeu.

A relação de manifestações culturais diversas (evento, exposição, ponto turístico, canção infantil, samba-enredo etc.) com a poesia popular e o terreno da releitura impulsionou a compreensão não apenas dos motivos que levaram poetas populares a promoverem essa dinâmica, mas também da necessidade inata ao ser humano de revisitar o universo maravilhoso da realeza. Híbrido, popular, peculiar e interativo, o romance de cordel produzido no Nordeste brasileiro se move na dinâmica do dito e do escrito, situando-se sempre no *entrelugar*. O conceito de *mouvence* (ZUMTHOR, 1993), guiou a compreensão do desdobramento arquetípico de Porcinas e Amarelinhos por séculos e lugares, os quais, por mais distintos e complexos que sejam, são aproximados pela mágica da poesia popular.

Da donzela no castelo à do Reino do Vai-Não-Torna, do cavaleiro medieval ao nordestino, da Cocanha ao Barro Branco, foi se desvelando a *mouvence* de arquétipos que ecoam vozes europeias, seja na performance do poeta popular seja na audição do brasileiro, sobretudo do nordestino habituado ao deleite de narrativas populares. Nessa toada, foi possível escutar príncipes e princesas entoarem (em alto e bom tom) os ecos vindos da Alemanha dos irmãos Grimm, da França de Perrault e da Dinamarca de Andersen e verificar a união de sons registradas em versos de habilidosos poetas do Nordeste brasileiro.

Em *Branca de neve e os sete anões*, de Severino Borges da Silva, e em *Branca de neve e o soldado guerreiro*, de Leandro Gomes de Barros, revisita-se o arquétipo da mulher bela invejada, que, apesar de não ser propriamente salva pelo

herói, ao final casa-se com ele, reavivando-se o clássico final feliz. O mesmo arquétipo reverbera em *História da Princesa Elisa*, de João Martins de Ataíde, com uma protagonista que também sofre com a perseguição de uma madrasta má e ao final conquista sua redenção, e, auxiliada por um ser mágico, atinge sua liberdade, tornando-se a heroína de sua própria história. Despontam heroínas cujo traço marcante é a persistência típica da mulher que dedica sua vida em busca de sua felicidade, que envolve o (re)encontro com o ser amado, seja ele um bravo guerreiro ou simplesmente um ente encantado ou mesmo familiar.

Assomam-se ainda outras heroínas pela mesma via de sofrimento, ocasionado pela inveja alheia: Cinderela e Bela Adormecida. Os percalços enfrentados por essas princesas justificam seu heroísmo, pois quanto maior o desafio melhor o sabor da vitória. Em *A Bela Adormecida no Bosque*, de João Martins de Ataíde, e em *História da princesa dormecida e o reino das sete fadas*, de Minelvino Francisco Silva, promove-se a releitura da princesa que cai em sono profundo por anos até ser despertada por um príncipe; ao mesmo tempo que *Maria Borradeira ou a Varinha mágica*, de João José da Silva, dialoga com as versões de irmãos Grimm, Perrault e outras pela mesma via de acesso: o dito e o escrito. Esses romances de cordel, por sua vez, interscecionam-se com a *História da Princesa da Pedra Fina*, de autoria tão variada quanto suas (re)publicações. Na trajetória sofridora dessas princesas revitaliza-se o arquétipo da donzela à espera do príncipe que a salve da sobrevida, marcada ora pelo sono profundo ora pela escravidão; em suma os arquétipos que envolvem as figuras de Branca de Neve, Cinderela e Bela Adormecida oscilam entre a opressão e a submissão.

Em entrevista exclusiva a esta pesquisa, Francisco Claudio Alves Marques (2020) explica que esse arquétipo se alinha às necessidades das mulheres no Nordeste brasileiro que viviam aprisionadas. Assim como as princesas das narrativas maravilhosas, pois “só saíam em companhia do marido ou da mãe, não podiam receber visitas masculinas quando estavam sozinhas e ainda viviam da janela para a rede” (MARQUES, 2020, gmail)¹⁴⁴. Cerceadas, não tinham escolha senão imaginar como a vida poderia ser diferente do que vivenciavam, assim: “A literatura de cordel inspirada no mundo das fadas e do maravilhoso, nas histórias de príncipes e princesas, meio que abria esse mundo de clausura para liberdades momentâneas” (Idem).

¹⁴⁴ A entrevista completa encontra-se no APÊNDICE D.

Alimentado por certa dose de astúcia e irreverência, desvelou-se nesse processo o herói às avessas, plasmado pelos anseios do leitor/ouvinte que se modifica ao sabor dos tempos, mas mantém o apreço por histórias de feitos heroicos, com guerreiros suficientemente corajosos e astutos para libertar donzelas em perigo e, ao final, casarem-se com elas. Acontece que os poetas populares, na mais sincera perspicácia, detectam a necessidade humana de ficção (CANDIDO, 1972), e buscam supri-la por meio do maravilhoso mundo do conto de fadas. Assim, de mãos dadas, príncipes e princesas passeiam livremente na imaginação fértil não apenas daquele que compõe/entoa versos, mas daquele que os testemunha. Afinal, lembrando Cavignac (2006), para estes últimos importa mais a história em si do que seu registro em papel.

O longo trajeto percorrido pelas releituras dos contos de fadas no romance de cordel revelou uma gama de (entre)textos que apontam para o fato de que a realeza no Nordeste brasileiro revitaliza arquétipos caros aos leitores/ouvintes, sobretudo porque anseiam pelo *happy end*. Assim, enxergam na figura da mulher bela e sofredora ou do cavaleiro astuto que a salva, um modelo de superação de obstáculos da vida, recompensada, ao final, com benesses. É, portanto, com o (re)encantamento de narrativas maravilhosas que leitores/ouvintes se deleitam porque nelas reavivam e satisfazem anseios. Tal como o gênio a realizar desejos de quem esfrega a lâmpada mágica, o poeta popular (re)encanta os anseios de quem se dispõe a adentrar no universo maravilhoso da realeza... no Nordeste.

Contudo, como o intuito desta pesquisa foi compreender os motivos que levam a essa demanda na literatura de cordel, é preciso, por fim, destacar o conjunto de fatores que a envolvem: i) os romances que ocuparam lugar no *corpus* desta pesquisa foram registrados majoritariamente por homens; ii) sua produção, sobretudo das primeiras gerações (conforme a FCRB), é realizada em um contexto que favorece a escuta da voz masculina, em detrimento da feminina; iii) o (re)encantamento de narrativas maravilhosas serve também ao propósito de “doutrinar, elaborar cartilhas rimadas ditando modelos de conduta para as mulheres” (MARQUES, 2020, gmail). Enfim, por detrás da benevolente postura do gênio/poeta descobre-se sua real intenção: conquistar leitores/ouvintes e divulgar valores que lhes são igualmente caros.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. Verso simples e rudes produzidos pela cultura popular': a beleza e o sentido estético em culturas outras. In: **Cultura letrada: literatura e leitura**. São Paulo: Ed. da Unesp, 2006, p. 59-80.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Estória de João Joana. In: **Carlos Drummond de Andrade: Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. (Coleção Nova Aguilar)
- ANDRADE, Oswald. Sol da meia noite. In: **Ponta de lança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- ANDRADE, Oswald. Erro de português. In: FARACO; MOURA. **Língua e Literatura**. São Paulo: Ática, 1995.
- ANDRADE, Maria do Carmo. Rodolfo Coelho Cavalcante. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar_en>. Acesso em: dia mês ano. Ex. 6 ago. 2009.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Galouste Gulbenkian, 2008.
- AZEVEDO, Carlos Alberto. *O heroico e o messiânico na literatura de cordel*. Recife: Edicordel, 1972.
- 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.
- AYALA, Maria Ignez Novais. **Riqueza de pobre: Literatura e sociedade**, v. 2, n.2, 1997.
- BANDEIRA, Pedro. **O fantástico mistério de Feiurinha**. 3.ed. São Paulo: Moderna, 1986. (Ilustrações Alvelino Guedes).
- BATISTA, Sebastião Nunes. **Antologia da Literatura de Cordel**. Rio de Janeiro: Fundação José, 1977.
- BENJAMIN, Roberto. **João Martins de Athayde**. In: FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/JoaoMartins/joaoMartinsdeAtaide_biografia.html#>. Acesso em: 19 mar. 2019.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad. Arlete Caetano. 16 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BRAGA, Teófilo. **Contos Tradicionais do Povo Português**. Vol. 1 Lisboa/Portugal: Edições Vercial, 2014.

BRAGA, Teófilo. **Estudos da Idade Média**: Philosophia da Literatura. Porto: Livraria Internacional, 1870.

BLUEBA. *Das Märchengarten in blüenden Barock*. Disponível em: <<https://www.blueba.de/de/maerchengarten.html>>. Acesso em jul. 2019.

BURKE, Peter. **A Cultura Popular na Idade Moderna** - Europa, 1500-1800. Trad., São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2015. (Ensaio Latino-americanos).

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: ANDRADE, Carlos Drummond et al. São Paulo: Ática, 1984. v. 5, Prefácio. (Para gostar de ler)

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. **Novos Estudos**, n. 30, jul. 1991.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *In*: **Ciência e Cultura**. São Paulo: 24 (9), 1972.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 9. ed. Belo Horizonte/RJ: Itatiaia, 1959.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. 3. ed. Belo horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1984. (Reconquista do Brasil, v. 84).

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d. (Coleção Prestígio)

CASCUDO, Luís da Câmara. **Cinco livros do povo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

CAVIGNAC, Julie. **A literatura de cordel no Nordeste do Brasil**: Da história escrita à narrativa oral. Tradução de Nelson Patriota. Natal: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2006.

CHARTIER, R. et al. **A mão do autor e a mente do editor**. Trad. George Schlesinger. São Paulo: Unesp, 2014.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**: mitos, símbolos e arquétipos. São Paulo: DCL, 2003.

CRUZ, Roberto dos Reis; VEIGA, Benedito José de Araújo. Maxado Nordestino: Vida e obras de um cordelista deslocado nas décadas de 60 e 70. **Cadernos do CNLF**, Vol. XVII, Nº 05. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2013.

CUNHA, Rodrigo Moraes. História em quadrinho: um olhar histórico. **Revista Científica Semana Acadêmica**. Fortaleza, ano MMXII, Nº. 000010, 10/07/2013. Disponível em: <<http://semana7links.info/artigo/historia-em-quadrinho-um-olhar-historico>>. Acesso em: 14 jan. 2020.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. **Literatura infantil: teoria e prática**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1984.

CURRAN, Mark. **História do Brasil em cordel**. São Paulo: Edusp, 2009.

DA MATTA, Roberto. **Relativizando: Uma introdução à antropologia social**. 3. ed. São Paulo: Vozes, 1981.

DARNTON, Robert. **O grande massacre dos gatos e outros episódios da história cultural francesa**. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DEUTSCHEN-MARCHENSTRASSE. *Einleitung*. Disponível em: <<https://www.deutsche-maerchenstrasse.com/de/ueber-uns/einleitung/>>. Acesso em: 19 fev. 2019.

DIÁRIO DO NORDESTE - Caderno 3. *Travessia poética*. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/travessia-poetica-1.1896761>>. Acesso em: 14 maio 2018.

DIÉGUES JUNIOR, Manuel. *Literatura de cordel*. São Paulo: Evoluarte Geradora Promo, 1975. (Cadernos de folclore 2).

EUSÉBIO, Marco. Frases de revistas femininas dos anos 50 e 60. In: **Entrelinhas da Notícia**. Disponível em: <<https://www.marcoeusebio.com.br/coluna/frases-de-revistas-femininas-dos-anos-50-e-60/34529>>. Acesso em: 27 jun. 2019.

FEITOSA, Soares. Classificação de Ariano Suassuna. IN: **Jornal de Poesia**. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/cordel01.html>>. Acesso em: 30 jul. 2019.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da memória: conto e poesia popular**. Salvador/Ba: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas**. São Paulo: Edusp, 2016.

FERREIRA, Jerusa Pires. O texto impresso: guardião da oralidade. In: GUIMARÃES, Valéria (Org.). **Transferências culturais: o exemplo da imprensa na França e no Brasil**. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Edusp, 2012.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Matrizes impressas do oral**: Conto russo no sertão. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2014.

FERREIRA, Eliane A. G. R. **Construindo histórias de leitura**: a leitura dialógica enquanto elemento de articulação no interior de uma “biblioteca vivida”. Unesp, Assis, 2009. (Tese de doutorado). Digitalizada. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp123189.pdf>>. Acesso em: 21 fev. 2019.

FOLIADASLETRAS. Stelio Torquato Lima. Disponível em: <http://foliadeletras.com.br/pag_col_stelio_lima.html>. Acesso em 20 dez. 2019.

GASPAR, Lúcia. Pregões (folclore). **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

GASPAR, Lúcia. Edição de cordel no Brasil. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&id=926:edicao-de-cordel-no-brasil>. Acesso em: dia mês ano. Ex: 6 ago. 2009.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. (Arte do livro: 7).

GÓES, Fred. **O carnaval elegante de Figueiredo Pimentel**. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.12, n.2, p. 21-31, nov. 2015.

GOMES, Plínio Freire. Notas sobre a mediação entre o erudito e o popular. R. História, São Paulo, n. 125-126, p. 65-81, ago-dez/91 jan-jul/92-5, n.1, p.149-167, jan./jul., 2007.

GRÄTZ, Manfred. **Das Märchen in der deutschen Aufklärung**: vom Feenmärchen zum Volksmärchen. 63. ed. Stuttgart, Alemanha: J.B. Metzler, 1988.

GUIA RECIFE. Editora Coqueiro. Disponível em: <<http://www.guiarecife.info/places/21807555-Editora-Coqueiro/>>. Acesso em: 21 fev. 2019.

GUIMARÃES, Rosângela Maria Oliveira. Princesa Elisa e seu julgamento como feiticeira. **Revista Usp**, São Paulo, n.66, p.120-124, março/maio 2005.

HAURÉLIO, Marco. **Breve história da literatura de cordel**. São Paulo: Claridade, 2010.

HELD, Jaqueline. **O imaginário no poder**: as crianças e a literatura fantástica. Tradução de Carlos Rizzi. Vol. 7. São Paulo: Summus Editorial, 1980.

ILLUS Editora. **Eduardo Azevedo**. Disponível em: <<https://www.illus.com.br/nossos-colaboradores>>. Acesso em: 6 jan. 2020.

JAUSS, H. R. **A História da Literatura Como Provocação à Teoria Literária**. Trad. Sérgio Telarolli. São Paulo: Ática, 1994.

JBORGESBRASIL. **Severino Milanês por J. Borges**. Disponível em: <<http://jborgesbrasil.blogspot.com/2008/09/severino-milans-por-jborges.html>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

JCONLINE. SESC Interlagos prorroga visitação da mostra "Grimm Agreste". Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2014/08/18/sesc-interlagos-prorroga-visitacao-da-mostra-grimm-agreste-140456.php>>. Acesso em: 28 maio 2018.

JODOGNE, Omer. *Le fabliau* (Typologie des sources du Moyen  ge), Turnholt, Brepols, 1985, p. 28.

JOLLES, Andre. **Formas simples**: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto e chiste. Tradu o de  lvaro Cabral. Cultrix: São Paulo, 1930.

JUNG, Carl. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradu o de Maria Luiza Appi; Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

KAZ, Leonel. Um olhar sobre elas, as revistas. **Mulheres em Revista**: o jornalismo feminino no Brasil. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204434/4101415/memoria4.pdf>>. Acesso em: 27 jun. 2019.

LAIS DOS BRETÕES. Trad. Antonio Furtado. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2013.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura Infantil Brasileira**: História e Histórias. São Paulo:  tica, 2007. (Série Fundamentos)

LE GOFF, Jacques, "As Mentalidades: uma história ambígua" In: LE GOFF, J. e NORA, P. (Orgs.) História: Novos Objetos. Trad., Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Ed., 1976, pp. 68-83.

LESSA, Orígenes. **Getúlio Vargas na literatura de cordel**, rio de Janeiro, Documentário, 1973.

LIMA, Stélio Torquato. Facebook: Stélio Torquato Lima. Disponível em: <<https://www.facebook.com/profstelio>>. Acesso em: 12 jan. 2020.

LIRA NORDESTINA – Ponto de Cultura e gráfica. **Zincogravura**. Disponível em: <<http://www.urca.br/liranordestina/index.php/nosso-acervo/zincogravuras>>. Acesso em: 11 mar. 2019.

LOPES, Marina Martini. **"Branca de neve"**: história e curiosidades sobre o maior clássico da Disney. Disponível em: <<http://itapemafm.clicrbs.com.br/universocompartilhado/2018/12/13/branca-de-neve-historia-e-curiosidades-sobre-o-maior-classico-da-disney/>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

LOPES, José de Ribamar (Org.). **Literatura de cordel**: antologia. Fortaleza/BNB, 1982.

LÖWY; Michel; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia**. Trad. Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.

LUCENA, Kalhil Gibran Melo de; GRILLO, Maria Ângela de Faria. O Uso de uma Linguagem Popular nas Aulas de História: Representações da República Velha no Folheto de Cordel. **Revista História em Reflexão**, vol. 5, n. 9, UFGD. Dourados jan./jul. 2011.

LUCIANO, Aderaldo. **José Bernardo da Silva, o senhor dos cordéis**. Disponível em: <<https://jornalgggn.com.br/noticia/jose-bernardo-da-silva-o-senhor-dos-cordeis/>>. Acesso em: 20 mar. 2019.

LUZEIRO. Disponível em: <<http://www.editoraluzeiro.com.br/>>.

MAIOR, Mario Souto. **Nordeste**: A inventiva popular. São Paulo: Cátedra, 1978.

MARANHÃO, Liêdo. **O folheto popular**: Sua capa e seus ilustradores. Recife, Pernambuco: Fundação Joaquim Nabuco, 1981.

MARQUES, Francisco C. A. **Um pau com formigas ou o mundo às avessas**: A sátira na poesia popular de Leandro Gomes de Barros. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2014.

MARQUES, Francisco Claudio Alves. Uma trama de cordéis. [Entrevista concedida a] Luisa Destri. **Revista Pesquisa**, ed. 275, jan. 2019. Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/2019/01/10/uma-trama-de-cordeis/>>. Acesso em: 7 jan. 2020.

MARQUES, Francisco Claudio Alves. O fantástico-maravilhoso no folheto de cordel “Romance do Pavão misterioso”. In: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina; MICHELLI, Regina (Orgs.). II Congresso Internacional: Vertentes do Insólito Ficcional/ V Encontro Nacional O insólito como questão da narrativa/ XIII Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional, Dialogarts, 2016. (Anais).

MARQUES, Francisco Claudio Alves. **Escritos e ditos**: poéticas e arquétipos da literatura de folhetos Itália/Brasil. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2018.

MARQUES, Francisco Claudio Alves. **Entrevista concedida exclusivamente à esta pesquisa**. G-mail, 22 set. 2020. [A entrevista encontra-se na íntegra no apêndice D desta pesquisa.]

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **O Manifesto Comunista**. 3. ed. São Paulo: Global, 1988.

MATIAS, Sebastião. **Klevisson Viana, poeta cearense afirma**: Enquanto existir povo, nossa cultura não morre! Disponível em: <<https://inverta.org/jornal/edicao->

impressa/480/cultura/klevisson-viana-poeta-cearense-afirma-enquanto-existir-povo-nossa-cultura-nao-morre>. Acesso em: 15 jul. 2019.

MATOS, Edilene. **Literatura de cordel**: a escuta de uma voz poética. Goiânia, v.5, n.1. p.149-167. 2007.

MATOS, Edilene. **Cuíca de Santo amaro**. Rio de Janeiro: Manati, 2004.

MAXADO, Franklin. **O que é cordel**. Mossoró: Queima-Bucha, 2011.

MEMÓRIAS DA POESIA POPULAR. Disponível em:

<<https://memoriasdapoesiapopular.com.br/2014/11/25/poeta-arievaldo-viana-lima-sintese-biografica/>>. Acesso em: 15 jul. 2019.

MAZZARI, Marcus. O homem bicentenário de um clássico: poesia do maravilhoso em versão original. In: GRIMM, Wilhelm; GRIMM, Jacob. **Contos Clássicos de Grimm**: Seleção da Edição Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos. São Paulo: Cosa Naiffy, 2013. (Prefácio)

MELETINSKI, E. M. "As transformações dos arquétipos na literatura russa clássica: cosmo e caos, herói e anti-herói." In: *Os Arquétipos Literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MEMÓRIAS DA POESIA POPULAR. Poeta Severino Borges Silva- síntese biográfica. Disponível em: <<https://memoriasdapoesiapopular.com.br/tag/severino-borges-silva/>>. Acesso em: 23 fev. 2019.

MEYER, Marlyse. **Autores de cordel**. São Paulo: Abril Educação, 1980. (Literatura Comentada).

MAIOR, Mario Souto. Literatura popular em verso, literatura popular nordestina: uma introdução. In.: CARVALHO, Alcides (Org.). *Literatura de Cordel*: Antologia. V. 1.

MAYA, Ivone. *Severino Milanez da Silva*. Disponível em: <casaruibarbosa.gov.br>. Acesso em: 15 fev. 2019.

MATOS, Edilene. **Cuíca de Santo Amaro**. Rio de Janeiro: Manati, 2004.

MIRANDA, Juliana. A mulher no mundo machista: revistas femininas nos anos 50 e 60. **Revista Prosa Verso e Arte**. Disponível em:

<<https://www.revistaprosaversoearte.com/mulher-no-mundo-machista-as-revistas-femininas-nos-anos-50-e-60/>>. Acesso em: 27 jun. 2019.

MOURA, Ranielle Leal. **História das revistas brasileiras**: informação e entretenimento. VIII Encontro Nacional de História da Mídia Unicentro, Guarapuava/PR, 28-30 abr. 2011.

NEVES, Paiva. **Entrevista concedida exclusivamente à pesquisa**. Gmail, 7 jan. 2020.

OGLOBO. Quinhentos contos de fadas são descobertos na Alemanha. 5 mar. 2012. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/quinhentos-contos-de-fadas-sao-descobertos-na-alemanha-4220843>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

OLIVEIRA, Lívio Lima da. **Pedro da Silva Quaresma**. Disponível em: <<http://www.escriitoriodolivro.com.br/oficios/quaresma.php>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

OLIVEIRA, Eva aparecida de. **Giambattista Basile e o conto maravilhoso**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho (Unesp)/ Faculdade de Ciências e Letras. São Paulo, p.103, 2007.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do Romantismo à Vanguarda**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosca Naify, 2013.

PELOSO, Silvano. **O canto e a memória: história e utopia no imaginário popular brasileiro**. Tradução e organização de Sonia Netto Salomão. São Paulo: Ática, 1996.

PERRAULT, Charles. Cinderela ou Sapatinho de vidro. In: **Contos de fadas de Perrault, Grimm, Andersen e outros**. Tradução de Maria Luiza X de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, s.d. Disponível em: <http://ftp.zahar.com.br/sites/default/files/arquivos/trecho_ContosDeFadas_Bolso.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2019.

PINTO, Maria Rosário. **Minelvino Francisco Silva**. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/MinelvinoFrancisco/minelvinoFrancisco_biografia.html#>. Acesso em: 4 jul. 2019.

PROENÇA, Ivan Cavalcante. **A ideologia do cordel**. 2. ed. Rio de Janeiro: Brasília/Rio, 1977.

PROPP, Wladmiri. **Morfologia do conto maravilhoso**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

PROPP, Vladimir. **As Raízes Históricas do Conto Maravilhoso**. Trad. Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. 2. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2002.

QUADRIPOP. O cordel e as histórias em quadrinhos. 15 out. 2018. Disponível em: <<http://quadripop.blogspot.com/2018/10/cordeis-e-quadrinhos.html>>. Acesso em: 25 jan. 2020.

RAFAEL, Romero. BLOG SOCIAL 1. **Um ano sem Ariano Suassuna: Francisco Brennand e J. Borges relembram o amigo**. Disponível em: <<http://blogs.ne10.uol.com.br/social1/2015/07/23/um-ano-sem-ariano-suassuna-francisco-brennand-e-j-borges-relembram-o-amigo/>>. Acesso em: 2 jun. 2018.

RAMOS, Everardo. **Manuel Pereira Sobrinho**. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/ManuelPereira/manuelPereira_biografia.html#>. Acesso em: 20 jul. 2019.

REIS, Bia. **Estadão**. A incrível exposição Grimm Agreste no SESC Interlagos. 21 fev. 2014. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/estante-de-letrinhas/a-incrivel-exposicao-grimm-agreste-no-sesc-interlagos/>>. Acesso em: 25 maio 2019.

RIBEIRO, Eliane Bueno. **Os contos de Charles Perrault**. Programa exibido em Ciências e Letras. 18 jul. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vvzxYWUt2uE>>. Acesso em: 7 jun. 2019.

ROCHA, Anabella Machado da. **Sebastião Nunes Batista e a poesia popular**. Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. (Transcrição de Palestra). Disponível em: <<http://www.rb.gov.br/dados/DOC/Casa%20Rui%20Barbosa%20-%20cordel%20-%20apresenta%C3%A7%C3%A3o%20.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

ROIPHE, Alberto. O folheto de cordel na crítica de Mário de Andrade. **Interdisciplinar-Revista de Estudos em Língua e Literatura**. São Cristóvão: UFS, v. 25, mai./ago., p. 143-156, 2016.

ROMERO, Silvio. **Contos populares do Brasil**. São Paulo: Landy, 2000.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

RUF, Theodor. *Die Schöne aus dem Glassarg: Schneewittchens Märchenhaftes und wirkliches Leben*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **O canibalismo amoroso**. São Paulo: Círculo do livro, s.d.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SERPA, Miguel. **A Bela Adormecida (1959)**. Disponível em: <<https://medium.com/@migdomserpa/a-bela-adormecida-1959-19ddf06c2c1c>>. Acesso em: 18 jul. 2019.

SILVA, Rafael Laytynher. A contribuição das Histórias em Quadrinhos de Super-Heróis para a Formação de Leitores Críticos. **Revista Anagrama**, Ano 5, ed. 1., set./nov. 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/35596>>. Acesso em: 14 jan. 2020.

SOUZA, Jorge Pedro. Uma breve história do jornalismo no ocidente. BOCC – Biblioteca online de Ciências da Comunicação: SECS, 2008. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/>>. Acesso em: 2 maio 2018.

SUASSUNA, Ariano. Coletânea de poesia popular brasileira. **Revista Deca**, Recife, (5)9-113, 1962.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. 34 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1999.

TAVARES, Braulio. **Contando histórias em versos: poesia e romanceiro popular no Brasil**. São Paulo: 34, 2005.

TEIXEIRA, J. Carlos. Reflexões acerca da dinâmica amorosa na poesia em médio-alto-alemão dos séculos XII e XIII. Incipit 3. Workshop de Estudos Medievais da Universidade do Porto, 2013–14.

TENGARRINHA, J. História da Imprensa Periódica Portuguesa, 2a edição revista e ampliada, Lisboa: Caminho, 1989.

TERRA, Ruth Brito Lêmos. **A literatura de folhetos nos Fundos Villa-Lobos**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 1981.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

TUPYNANQUIM. Disponível em: <<http://tupynanquimeditora.blogspot.com/p/a-editora.html>>.

UNESCO. A linda Rosa Juvenil. In: **Cantando pelo mundo**. Disponível em: <<https://www.peaunesco.com.br/cantandopelomundo/maua.pdf>>. Acesso em: 6 jun. 2019.

VIANA, Arievaldo. **José Bernardo da Silva: Poeta e editor de cordel**. Disponível em: <<http://jcaurora.blogspot.com/2011/03/jose-bernardo-da-silva-poeta-e-editor.html>>. Acesso em: 11 fev. 2018.

VIANA, Arievaldo. **Leandro Gomes de Barros: o Mestre da Literatura de Cordel**. Recife, Pernambuco: Queima-Bucha, 2014.

VIANA, Arievaldo. **Entrevista concedida exclusivamente à esta pesquisa**. G-mail, 28 nov. 2019.

VIEIRA, Susana; LESLIE, Cassia. **Na companhia de Bela: contos de fadas por autoras dos séculos XVII e XVIII**.

VILLA, Marco Antonio. **A Queda do Império: Os últimos momentos da monarquia no Brasil**. São Paulo: Ática, 1996.

VOLOBUEF, Karin. **Literatura Fundamental 85 – UnivespTV. Os contos dos irmãos Grimm**, 4 nov. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1ILue7Obokg>> Acesso em: 15 abr. 2019.

VOLOBUEF, Karin. **Literatura Fundamental 85 - UnivespTV. Os contos de Andersen**, 4 nov. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=47&v=sTDF0YtWRO4&feature=emb_logo> Acesso em: 15 abr. 2019.

VOLOBUEF, Karin. **O sol, Lua e Tália**. Disponível em:
<file:///C:/Users/Carla%20Kühlewein/OneDrive/Unesp/Tese/o%20sol%20a%20lua%20e%20tália.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2019.

VOLOBUEF, Karin. **Um estudo do conto de fadas**. Revista de Letras, v. 33, 1993. p.99-114.

ZANELLA, Patricia. **Entenda de moda**. Disponível em:
<http://www.entendademoda.com.br/2013/02/a-moda-no-seculo-xix.html>. Acesso em: 12 jan. 2020.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: A "literatura" medieval**. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Tradição e esquecimento**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. A escrita e a voz (de uma literatura popular brasileira). Tradução de Idelete Muzart. In: *L'Écriture et la Voix (d'une littérature populaire brésilienne)*. **Critique**, Littératures populaires: du dit à l'écrit, 394: 228-239, mars, 1980. Paris: Editions de Minuit.

ACERVOS DIGITAIS

GRIMMSTORIES. Grimms Märchen. Disponível em:
<https://www.grimmstories.com/de/grimm_maerchen/index>.

RAYMOND CANTEL. Disponível em:
<http://cordel.edel.univ-poitiers.fr/collections/show/3>.

CORDELTECA. Disponível em:
<http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=65>.

FUNDAJ. Disponível em:
<http://www.fundaj.gov.br/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=344>.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. Disponível em:
<http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/acervo.html>.

CEDAE. Disponível em:
<http://www3.iel.unicamp.br/cedae/guia.php?view=details&id=37693cfc748049e45d87b8c7d8b9aacd#>.

FUNDAÇÃO CASA RUI BARBOSA. Disponível em:
<http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/poeta.html#>. Acesso em: 29. Ago. 2018.

REVISTA A CIGARRA. N. 45, Ano 2, jul. 1916. Disponível em:
<http://www.hagopgaragem.com/revista_a_cigarra_45.html>. Acesso em: fev. 2019.

CONTOS DE FADAS DO CORPUS

ANDERSEN, Hans Christian. **Os cisnes selvagens**. Trad. Wilde Swanner. s.e. s.l., 1893.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. O conto maravilhoso da terra da Cocanha. In: **Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos (1812-1815)**. Trad. Cristine Röhrig. São Paulo: 34, 2018. Coleção Fábula.

GRIMM, Jacob; Wilhelm, GRIMM. Cinderela. In: **Contos maravilhosos infantis e domésticos (1812-1815)**. Trad. Cristine Röhrin. 3. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

GRIMM, Jacob; Wilhelm, GRIMM. Bela Adormecida. In: **Contos maravilhosos infantis e domésticos (1812-1815)**. Trad. Cristine Röhrin. 3. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

GRIMM, Jacob; Wilhelm, GRIMM. Rapunzel. In: **Contos maravilhosos infantis e domésticos (1812-1815)**. Trad. Cristine Röhrin. 3. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Dornröschen**. Disponível em: <https://www.grimmstories.com/de/grimm_maerchen/dornroschen>. Acesso em: 13 jun. 2019.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Schneewittchen**. Disponível em: <https://www.grimmstories.com/de/grimm_maerchen/sneewittchen_schneewittchen>. Acesso em: 27 fev. 2019.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Aschenputtel**. Disponível em: <https://www.grimmstories.com/de/grimm_maerchen/aschenputtel>. Acesso em: 20 fev. 2019.

PERRAULT, Charles. A bela adormecida no bosque. In: **Contos e fábulas: Charles Perrault**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Iluminiuras, 2007.

PERRAULT, Charles. **La Belle au Bois Dormant**. Disponível em: <https://www.grimmstories.com/de/grimm_maerchen/dornroschen>. Acesso em: 22 jun. 2019.

PERRAULT, Charles. **A Bela Adormecida no Bosque**. Trad. Iacy Ewerton Martins. Rio de Janeiro: Agir, 1962. (Contos Divertidos).

PIMENTEL, Figueiredo. A Bela Adormecida no Bosque. In: **Contos da Carochinha**. Belo Horizonte/Minas Gerais: Vila Rica, 2005.

PIMENTEL, Figueiredo. Branca como a Neve. In: **Contos da Carochinha**. Belo Horizonte/Minas Gerais: Vila Rica, 2005.

PIMENTEL, Figueiredo. A Gata Borralheira. In: **Contos da Carochinha**. Belo Horizonte/Minas Gerais: Vila Rica, 2005.

PIMENTEL, Figueiredo. Os Onze Irmãos da Princesa. In: **Contos da Carochinha**. Belo Horizonte/Minas Gerais: Vila Rica, 2005.

ROMANCES DE CORDEL ANALISADOS

ATAÍDE, João Martins de. **História da Princesa Elisa**. Juazeiro do Norte: Editor José Bernardo da Silva, 1949.

ATAÍDE, João Martins de. **História da Princesa Elisa**. Juazeiro do Norte: Editor José Bernardo da Silva, 1949.

ATAÍDE, João Martins de. **A Bela Adormecida no Bosque**. Juazeiro do Norte: Editores Filhos de José Bernardo da Silva, 1974.

ATAÍDE, João Martins de. **A Bela Adormecida no Bosque**. Juazeiro do Norte, 1982.

ATAÍDE, João Martins de. **História da Princesa da Pedra Fina**. Juazeiro do Norte, 1951.

ATAÍDE, João Martins de. **História da Princesa da Pedra Fina**. Juazeiro do Norte, Editor José Bernardo da Silva, 1959.

ATAÍDE, João Martins de. **O Príncipe e a Fada**. Juazeiro do Norte: Editoras Filhas de José Bernardo da Silva, 1975.

BARROS, Leandro Gomes de. **Batalha de Oliveiros com Ferrabrás**. Fortaleza, 1913.

BARROS, Leandro Gomes de. **História da Branca de Neve e o soldado guerreiro**. Juazeiro do Norte, Editoras Filhas de José Bernardo da Silva, 1865-1918.

BARROS, Leandro Gomes de. **História da Branca de Neve e o soldado guerreiro**. Juazeiro do Norte, Editoras Filhas de José Bernardo da Silva, 1962.

BARROS, Leandro Gomes de. **História da Branca de Neve e o soldado guerreiro**. Juazeiro do Norte, Editoras Filhas de José Bernardo da Silva, 1973.

BARROS, Leandro Gomes de. **Branca de Neve e o Soldado Guerreiro**. Fortaleza/CE: Tupynanquim, 2006. (Literatura de Cordel).

BARROS, Leandro Gomes de. **Branca de Neve e o Soldado Guerreiro**. Fortaleza/CE, s.d.

BARROS, Leandro Gomes de. **Branca de Neve e o Soldado Guerreiro**. São Paulo: Luzeiro, s.d. (ebook).

BARROS, Leandro Gomes de. **História da Princesa da Pedra Fina**. Fortaleza, s.d.

BARROS, Leandro Gomes de. **O Príncipe e a Fada**. 2. ed. Recife: Tipografia Mendes, 1917.

BARROS, Leandro Gomes de. **O Príncipe e a Fada**. Juazeiro do Norte: Editoras Filhas de José Bernardo da Silva, 1982.

BARROS, Leandro Gomes de. **O Príncipe e a Fada**. Fortaleza/Ce: Tupynanquim, 2006.

BORGES, Severino. **Branca de Neve e os Sete Anões**. São Paulo: Luzeiro do Norte, Editor João José Silva, s.d.

CARVALHO, Lucia. **Branca de Neve e os Sete Anões**. Recife, Pernambuco: Coqueiro, 2009.

LIMA, Stelio Torquato. **Branca de Neve**. Fortaleza: Cordelaria Flor da Serra, 2018. (Literatura de Cordel).

LIMA, Stelio Torquato. **Cinderela**. Fortaleza: Cordelaria Flor da Serra, 2018. (Literatura de Cordel).

MORAIS, Susana. **Branca de Neve em Cordel**. Recife, Pernambuco: Coqueiro, 2009.

NAWARA, K. Gay. **A Cinderela Mulata da Cidade Maravilhosa**. São Paulo, 1943.

SILVA, João José da. **Maria Borracheira ou a Varinha Mágica**. São Paulo: Luzeiro do Norte, s.d.

SILVA, Minelvino Francisco. **História da Princesa Adormecida e o Reino das Sete Fadas**. Itabuna/Bahia, s.d.

SILVA, Severino Milanês da. **História do Príncipe do Barro Branco e da Princesa do Reino do Vai-Não-Torna**. Juazeiro do Norte, Editora José Bernardo da Silva, 1960.

SILVA, Severino Milanês da. **História do Príncipe do Barro Branco e da Princesa do Reino do Vai-Não-Torna**. Juazeiro do Norte, Editora José Bernardo da Silva, 1962.

SILVA, Severino Milanês da. **História do Príncipe do Barro Branco e da Princesa do Reino do Vai-Não-Torna**. Juazeiro do Norte, Editoras Filhas de José Bernardo da Silva, 1975.

SILVA, Severino Milanês da. **O Príncipe do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai-Não-Torna**. Juazeiro do Norte, Queima-Bucha, 2007.

SOBRINHO, Manoel Pereira. **A Princesa do Reino da Pedra Fina**. São Paulo: Luzeiro, 1996.

VIANA, Arievaldo; VIANA, Klevisson. **Martírios de um alemão ou o “Conto da Cinderela” (A Comédia do Turismo Sexual)**. Fortaleza/Ce: Tupynanquim, 2002.

VIANA, Klevisson; AZEVEDO, Eduardo. **A Batalha de Oliveiros com Ferrabrás**. Fortaleza/Ce: Tupynanquim, 2012. (Literatura de Cordel em Quadrinhos).

**APÊNDICE A – TRADUÇÃO LIVRE DO CONTO ORIGINAL DOS IRMÃOS GRIMM
“SCHNEEWITTCHEN”**

Branca de Neve

Era uma vez no inverno, quando os flocos de neve caíam como plumas do céu, havia uma rainha sentada em uma janela, que tinha bordas pretas como o ébano. E como ela costurasse, depois de observar a neve, espetou-se com o alfinete e caíram sobre o gelo três gotas de sangue. Como o vermelho ficasse tão belo no branco da neve, ela pensou consigo: “Eu gostaria de ter no quadro uma filha, tão branca como a neve, vermelha como o sangue e negra como o ébano.” Logo ela teve uma filhinha, branca como a neve, vermelha como o sangue e com o cabelo negro como o ébano e por isso foi chamada de Branca de Neve (Branquinha de neve). E assim que a criança nasceu, a rainha morreu. Mais de um ano depois o rei arrumou outra esposa. Ela era uma mulher bonita, mas orgulhosa, arrogante e não admitia que sua beleza fosse superada por alguém. Ela tinha um maravilhoso espelho e quando se colocava em frente a ele e se olhava, ela dizia:

“Espelhinho, espelhinho na parede,
Quem é a mais bela de todo o reino?”

Assim respondia o espelho:

“Senhora rainha, você é a mais bela do reino.”

Assim ela ficou satisfeita, pois sabia que o espelho dizia a verdade. Mas Branca de neve se desenvolveu, foi ficando cada vez mais bela e aos sete anos ela era linda como um dia claro e mais bonita do que a própria rainha. Desta vez ela perguntou ao espelho:

“Quem é a mais bela de todo o reino?”

Assim ele respondia:

“Senhora Rainha, você é a mais bela aqui,
Mas Branca de Neve é mil vezes mais bela que você.”

Estarrecida, a rainha ficou verde e amarela de inveja. Dali em diante sempre que ela via Branca de Neve, o coração dela se retorcia de tanto que odiava a menina. A inveja e a arrogância cresceram cada vez mais no seu coração, como erva daninha, de modo que não tinha mais sossego nem de noite nem de dia. Então

ela chamou um caçador e falou: “Leve a menina para longe na floresta, eu não quero mais vê-la na minha frente. Mate-a e traga como prova o pulmão e o fígado dela”.

O caçador obedeceu e levou-a para longe, e quando ele pegou a arma e estava prestes a perfurar a pobre Branca de Neve, ela começou a chorar e falou: Ah, querido caçador, me deixe viver! Eu quero correr para a floresta selvagem e nunca mais vir para casa de novo”. E porque ela era tão bonita, o caçador teve compaixão e falou: “Então vá, pobre criança!”. Os animais selvagens logo vão devorá-la, pensou ele, então ele tirou uma pedra de seu coração, porque não precisou matá-la. Então quando um filhote de javali apareceu ali saltitante, ele apunhalou-o, retirou-lhe o pulmão e o fígado e levou como prova para a rainha. O cozinheiro teve de cozinhá-los no sal e a malvada mulher comeu e achou que tivesse devorado o pulmão e o fígado de Branca de Neve.

Agora a pobre menina estava abandonada na enorme floresta e isso foi se tornando cada vez mais amedrontador que todas as folhas nas árvores pareciam olhar para ela e ela não sabia como se ajudar. Então ela começou a andar e correr sobre as pedras finas, por entre os espinhos e os animais selvagens passavam por ela, mas não lhe faziam nada. Foi assim até quando seus pés puderam aguentar, quando começou a querer anoitecer. Então ela avistou uma casinha e entrou para descansar. Na casinha era tudo pequeno, mas tão gracioso e limpo, que não havia palavras para descrever. Havia mesinha branca arrumada com sete pratos pequenos, cada qual com suas colherinhas, também com sete faquinhas e garfinhos e sete canequinhas. Na parede havia sete caminhas, uma ao lado da outra, cobertas com lençóis brancos como a neve. Como Branca de neve estivesse com fome e com sede, comeu de cada prato um pouco de vegetais e pão e bebeu de cada canequinha um pingo de vinho, pois não queria pegar tudo de um só. Mais tarde, como ela estivesse muito cansada, deitou em uma caminha, mas nenhuma serviu, aquela era muito comprida, aquela outra muito curta, até que finalmente a sétima serviu e ali ela ficou deitada, pediu a bênção de Deus e adormeceu.

Quando já estava bem escuro, vieram os senhores da casinha, eram sete anões que retiravam o minério das minas, eles acenderam as sete lanterninhas, e como estava claro dentro casinha, viram que havia alguém lá dentro e não estava tudo em ordem como eles haviam deixado. O primeiro disse: “quem sentou na minha cadeirinha?”. O segundo: “Quem comeu no meu pratinho?”. O terceiro: “Quem pegou o meu pãozinho?”. O quarto: Quem comeu os meus legumezinhos?”. O

quinto: “Quem espetou com o meu garfinho?”. O sexto: “Quem cortou com a minha faquinha?”. O sétimo: “Quem tomou na minha canequinha?”. Então o primeiro anão olhou para ele e viu que havia um amassado em cima da cama. “Quem pisoteou minha caminha?”. Os outros vieram correndo e gritaram: “Na minha também deitou alguém!”. Então o sétimo, assim que viu sua caminha, encontrou Branca de Neve deitada dormindo. Ele chamou os outros, que vieram gritando espantados, pegaram suas sete lanterninhas e iluminaram Branca de Neve. “Ei você, meu Deus! Ei você, meu Deus!” chamavam eles. “Que menina tão linda!” e ficaram tão felizes que eles não a acordaram e deixaram-na dormir na caminha. Mas o sétimo anão dormiu com os seus companheiros, uma hora com cada um e logo a noite se foi. Quando amanheceu, Branca de Neve acordou e viu os sete anões se assustou. Mas eles foram amigáveis e perguntaram: “Como você se chama?” “Eu me chamo Branca de Neve”, respondeu ela. “Como você entrou em nossa casa?” continuaram perguntando os anões. Então ela contou a eles que sua madrasta queria matá-la mas que o caçador poupou sua vida, então ela andou o dia todo até encontrar a casinha deles. Os anões disseram: “Se você quiser nos ajudar com nossa casa, a cozinhar, arrumar as camas, lavar, costurar e tricotar e se você deixar tudo em ordem e limpo pode ficar conosco e não vamos deixar te faltar nada”. “Sim, disse Branca de Neve, de todo o coração!”. E ficou com eles, ajudando-os a deixar a casa em ordem. Pela manhã eles iam à montanha catar minério e ouro, a noite eles voltavam e a comida precisava estar pronta. O dia todo a menina ficava sozinha, então os anões a avisavam: “Tome cuidado com sua madrasta, ela logo saberá que você está aqui, não deixe ninguém entrar!” Mas a rainha, depois de acreditar que havia comido o pulmão e o fígado de Branca de Neve, não pensava em outra coisa senão no fato de que era novamente a única e a mais bela de todas, encontrou seu espelho e disse:

“Espelhinho! Espelinho na parede
Quem é a mais bela de todo o reino?”

Então o espelho respondia:

“Senhora rainha, você é a mais bela aqui,
Mas Branca de Neve nas montanhas
com os sete anões
é ainda mil vezes mais bela que você.”

Então ela se assustou, pois sabia que o espelho não dizia mentiras, e compreendeu que o caçador a traíra e Branca de Neve ainda estava viva. Então ela tramou e tramou algo novo como ela gostaria de matar a menina, enquanto ela não se tornava a mais bela de todo o reino, a inveja não lhe daria sossego. Quando finalmente ela inventou algo, pintou seu rosto, vestiu-se com trapos velhos e ficou totalmente irreconhecível. Dessa forma subiu as montanhas, bateu na porta e falou: “Lindos produtos à venda! À venda!”. Branca de Neve olhou pela janela e disse: “Bom dia, querida senhora! O que tem para vender?”. “Bons produtos”, respondeu ela. “Cordão de todas as cores” e pegou um que era trançado de seda colorida. Essa senhora honesta eu posso deixar entrar, pensou Branca de neve, girou o trinco da porta e comprou o cordão mais bonito.

“Criança, disse a velha, “Como você se parece! Venha, eu quero te amarrar bem”. Branca de Neve, sem malícia, não ficou em frente à velha então se deixou amarrar com o novo cordão. Mas a velha foi amarrando, amarrando rápido e tão forte que Branca de Neve ficou sem ar e caiu morta. “Agora você era a mais bela”, falou e correu embora. Não muito tempo depois, ao entardecer, vieram os sete anões para casa e se espantaram quando viram a sua querida Branca de Neve caída no chão, ela não se mexia nem se movia, como se estivesse morta. Eles a ergueram, e como perceberam que ela estava amarrada muito forte, rapidamente cortaram o cordão em dois, então ela começou a respirar e aos poucos reviveu. Quando os anões ouviram o que havia acontecido, disseram: “A velha maltrapilha não era ninguém mais do que a rainha descrente. Tome cuidado e não deixe ninguém entrar, se não estivermos com você”. Mas a mulher maldosa, assim que chegou em casa, foi ao espelho e perguntou:

“Espelhinho, espelhinho na parede,
Quem é a mais bela de todo o reino?”

Assim ele respondeu como de costume:

“Querida senhora, você é a mais bela aqui,
Mas Branca de Neve nas montanhas
Com os sete anões
É ainda mil vezes mais bela que você.”

Assim que ela ouviu isso, subiu todo o sangue para o coração, de tão espantada ‘pois ela bem viu que Branca de Neve estava viva de novo. “Mas agora”, falou ela, “eu quero encontrar algo que arruine você”, e com a bruxaria que ela

conhecia, ela fez um pente envenenado. Então ela se disfarçou com a forma de outra mulher. Assim ela foi para as sete montanhas até os sete anões, bateu na porta e chamou: “Belos produtos à venda! À venda!”. Branca de Neve olhou para fora e falou: “Vá adiante, eu não posso deixar ninguém entrar!”. “Olhar você pode”, disse a velha, retirou o pente envenenado e ergueu-o. O pente agradou a menina, que se deixou enganar e abriu as portas. Logo que a venda foi concretizada, a velha falou: “Agora eu quero pentear direito”. A pobre Branca de Neve não pensou em nada e deixou a velha entrar, quando mal ela tinha enfiado o pente no cabelo da menina, o veneno fez efeito e ela caiu inconsciente. “Seu protótipo de beleza”, falou a maldosa mulher, “agora está liquidado”, e saiu. Por sorte era quase de noite, quando os sete anões voltavam para casa. Quando eles viram Branca de Neve caída no chão como morta, logo pensaram na madrasta, procuraram e encontraram o pente envenenado. Com dificuldade trouxeram ela de volta, assim que ela retornou, contou sobre o que havia ocorrido. Então eles a avisaram novamente para tomar cuidado e não abrir a porta para ninguém. A rainha estava lá em frente ao espelho e falou:

“Espelhinho, espelhinho na parede,
Quem é a mais bela em todo o reino?”

Assim respondia ele, como antes:

“Senhora rainha, você é a mais bela aqui,
Mas Branca de Neve nas montanhas
Com os sete anões
É ainda mil vezes mais bela que você.”

Quando ela ouviu o espelho contar isso, tremeu e estremeceu de raiva. “Branca de neve precisa morrer”, gritou ela, “Nem que isso custe a minha única vida!”. Nisso ela foi sozinha a uma câmara secreta, aonde ninguém havia entrado, e fez um veneno, uma maçã envenenada. Externamente ela parecia bonita, branca com bochechas vermelhas, cada um que a observasse ficaria animado, mas quem provasse um pedaço teria que morrer. Quando a maçã ficou pronta, ela pintou seu rosto e vestiu-se como uma camponesa e assim subiu as sete montanhas até os sete anões. Ela bateu na porta. Branca de Neve esticou a cabeça para fora da janela e falou: “Não posso deixar ninguém entrar, os anões me proibiram!”. “Também acho certo”, respondeu a camponesa, “eu já vou descartar minhas maçãs. Aqui, uma eu gostaria de te dar”. “Não”, falou Branca de Neve, “eu não posso pegar nada”. “Você

tem receio de veneno?”, falou a velha. “Veja, vou cortar a maçã em duas partes, a parte vermelha você come, a branca eu quero comer”. Mas a maçã havia sido feita tão artisticamente que somente a parte vermelha tinha veneno. Assim que a camponesa comeu, Branca de neve lustrou a linda maçã e, como previu, não pôde resistir muito tempo, esticou a mão pra fora e pegou a metade envenenada. Porém mal ela tinha um pedaço na boca, caiu morta no chão. Então a rainha analisou com olhar cruel, riu bem alto e falou: “Branca como a neve, vermelha como o sangue, negra como ébano! Desta vez os anões não conseguirão te despertar novamente”. E quando em casa ela perguntou ao espelho:

“Espelhinho, espelhinho na parede
Quem é a mais bela de todo o reino?”

Assim respondeu ele finalmente:

“Senhora rainha, você é a mais bela do reino.”

Então o seu coração invejoso sossegou, tão bom ter um coração invejoso sossegado. Os anõezinhos, assim que chegaram em casa a noite, encontraram Branca de Neve caída no chão, sem nenhuma respiração saindo de sua boca, ela estava morta. Les a ergueram, como de costume, para o caso de acharem algo envenenado, apertaram-na, pentearam seus cabelos, lavaram-na com água e vinho, mas nada ajudou; a querida menina havia morrido e permanecia morta. Eles a deitaram em uma maca, sentaram-se os sete em perto dela, choraram e choraram durante três dias. Então eles queiram enterrá-la, mas ela ainda estava tão fresca, como uma pessoa viva, e ainda tinha sua beleza, as bochechas vermelhas. Eles falaram: “Nós não podemos afundá-la na terra negra,” deitaram um caixão transparente, com vidro, de modo que fosse possível ver de todos os lados, deitaram-na dentro e escreveram com letras douradas seu nome em cima e que era a princesa. Assim colocaram o caixão fora, na montanha, e um deles sempre ficava junto a vigiando. Os animais também vieram e choraram por Branca de Neve, primeiro uma coruja, depois um corvo, por último um pombo.

Branca de Neve ficou por muito, muito tempo no caixão e não apodreceu, parecia estar como se dormisse, ainda estava tão branca como a neve, tão vermelha como o sangue e com os cabelos tão negros como o ébano. Mas aconteceu de um príncipe ser orientado na floresta e vir até os anões para pernoitar. Ele viu o caixão na montanha, a linda Branca de Neve e leu o que estava escrito com letras douradas. Então ele falou aos anões: “Deixem o caixão comigo, eu darei o que

vocês quiserem por ele.” Mas os anões responderam: “Nós não o damos por ouro nenhum neste mundo.” E ele falou: “Então me deem ele de presente, pois não posso mais ficar sem ver Branca de Neve, eu quero homenageá-la e lembrar dela como a minha preferida”. Quando ele falou isso, os anõezinhos sentiram pena dele e lhe deram o caixão. O príncipe reuniu-os como seus servos para levarem o caixão nos ombros. Acontece que um deles tropeçou em um arbusto e o bagaço da maçã que Branca de Neve havia comido saiu para fora da garganta. E nem bem ela abriu os olhos, ergueu a tampa do caixão pra cima, endireitou-se e estava viva de novo. “Oh, Deus, onde estou?”, gritou ela. O príncipe disse, bem amigável: “Você está comigo”, contou o que havia acontecido com ela e falou: “Eu te amo mais que tudo no mundo, venha comigo ao castelo de meu pai, você tem que ser minha esposa.” Para Branca de Neve estava tudo bem e foi com ele, seu casamento foi realizado com glória e organizado com carinho. Mas para a festa Branca de Neve convidou a perversa madrasta. Assim que ela colocou um vestido lindo, colocou-se diante do espelho e perguntou:

“Espelhinho, espelhinho na parede,
Quem é a mais bela de todo o reino?”

O espelho respondeu:

“Senhora rainha, você é a mais bela aqui,
Mas a jovem rainha é mil vezes ainda mais bela que você.”

Então a malvada mulher teve uma maldição e teve tanto medo, mas tanto medo, que isso não a abandonou mais. Ela não mesmo queria ir ao casamento, mas não ficou sossegada, precisava ver a jovem rainha. E com muito custo reconheceu Branca de Neve, e de tão amedrontada e espantada não pôde se mexer. Suas pantufas de aço estavam sobre a brasa, pegaram, levaram com alicates e colocaram em frente da bruxa. Ela precisou calçar os sapatos incandescentes e dançar por tanto tempo, até cair morta no chão.

APÊNDICE B – TRADUÇÃO LIVRE DO CONTO ORIGINAL DOS IRMÃOS GRIMM “DORNRÖSCHEN”

Bela Adormecida

Há anos atrás havia um rei e uma rainha que falavam todos os dias: “Ah, se nós tivéssemos uma criança” e nunca ganhavam uma. Então aconteceu, quando a rainha estava sentada no balneário, um sapo saiu rastejando da água para a terra e falou para ela: “O seu desejo se tornará realidade, antes que um ano passe, você trará uma filha ao mundo”.

O que o sapo disse, aconteceu, ela deu à luz uma menina que era tão linda, que o rei, de alegria, mandou fazer uma grande festa. Ele não convidou apenas os parentes, amigos e conhecidos, mas também as sábias mulheres, que ficassem encantadas e se afeiçoassem à criança. Havia treze sábias no seu reino, mas ele só tinha doze pratos dourados, onde elas comeriam, ele precisou deixar uma delas em casa.

A festa foi comemorada com todo o esplendor, e quando estava no fim, as mulheres sábias presentearam a criança com suas dádivas maravilhosas: uma com virtude, a outra com beleza, a terceira com riqueza, e assim com tudo o que se pode desejar no mundo. Quando a décima primeira estava falando sua frase, de repente a décima terceira entrou. Ela queria se vingar por não ter sido convidada por não ter sido convidada, e sem cumprimentar ou olhar para alguém, ela falou com voz alta: “A filha do rei se espetará com um fuso e cairá morta com quinze anos”. E sem falar mais nenhuma palavra, ela se virou e deixou o salão. Todos ficaram assustados, então a décima segunda veio pra frente, ela ainda tinha um desejo a fazer, e como não podia desfazer o feitiço apenas podia amenizá-lo, disse assim: “Isso não será uma morte, mas sim um sono profundo de cem anos, no qual a filha do rei cairá”.

O rei, que queria proteger sua filha do infortúnio, ordenou que todas as rocas em todo o reino fossem queimadas. Na menina porém todas as dádivas se manifestaram, pois ela era tão linda, tão doce, tão amigável e ajuizada, que todos que a olhavam, amavam-na. Aconteceu que um dia, exatamente no aniversário de quinze anos, o rei e a rainha não estavam em casa e a menina ficou completamente sozinha no castelo. Ela andou por todos os lugares, observou salas e compartimentos até quando tinha disposição até que finalmente chegou a uma

antiga torre. Subiu uma escada estreita espiralada até chegar a uma pequena porta. No castelo colocou uma chave enferrujada e assim que ela girou, a porta se abriu, ali estava sentada uma velha senhora, em uma pequena sala, com seu fuso tecendo com dedicação seu linho.

“Boa tarde, senhora mãezinha”, disse a filha do rei, “o que você está fazendo aí?” - “Eu fio,” disse a velha e mexeu com a cabeça. “O que é isso que você faz de um jeito tão divertido?” falou a menina, pegou o fuso e também quis fiar. Porém mal ela havia pego o fuso o feitiço se manifestou nele e ela furou o dedo com ele. Mas no momento em que ela sentiu a espetada, deitou-se na cama que ali havia e caiu em um sono profundo.

E esse sono se difundiu por todo o castelo: O rei e a rainha, que haviam acabado de chegar e entrar no salão, começaram a dormir e a cidade toda com eles. Também dormiram os cavalos no estábulo, os cães no pátio, os pombos nos telhados, as moscas na parede, até o fogo que tremeluzia no fogão ficou mais fraco e dormiu, as linguças pararam de assar e o cozinheiro queria puxar o cabelo do jovem aprendiz porque ele havia se distraído, mas soltou-o e dormiu. O vento cessou, nas árvores do castelo nenhuma folha mais se mexia. Ao redor do castelo começou a crescer um arbusto de espinhos que a cada ano foi ficando maior até rodeá-lo totalmente e crescer sobre ele não se podia mais ver mais nada de lá, nem as bandeiras no telhado.

Criou-se então uma lenda sobre uma Bela Adormecida, conhecida como a filha do rei, por isso de tempos em tempos vinham filhos de reis pelo arbusto, querendo entrar no castelo. Mas isso não era possível pra eles porque os espinhos, como se tivessem mãos, se mantinham fortemente unidos e os jovens ficavam ali pendurados, sem poder se libertar e acabavam com uma morte deplorável.

Depois de muitos anos veio novamente um príncipe naquele reino, que tinha ouvido um velho homem contar sobre uma Rosa Selvagem, que devia haver um castelo ali atrás, onde havia uma maravilhosa princesa, chamada Bela Adormecida, que dormia há cem anos junto com o rei, a rainha e toda a redondeza. Ele também ficou sabendo pelo seu avô que muitos príncipes tinham vindo e tentado entrar na Rosa Selvagem, mas ficaram ali pendurados e acabaram tendo uma morte muito triste. Então o jovem disse: “Eu não temo, eu quero entrar e ver a Bela Adormecida”. O bom velho quis aconselhá-lo, porém como o rapaz queria, não deu ouvidos às palavras dele. Naquele momento completavam-se os cem anos e o dia que Bela

Adormecida despertaria estava chegando. Quando o príncipe chegou perto da Rosa Selvagem havia lindas flores grandes, elas se abriram e deixaram o príncipe entrar e passar e se fecharam novamente. No campo estavam os cavalos e os cães de caça deitados dormindo, nos telhados estavam sentadas as pombas com a cabeça debaixo das asas. E quando ele entrou na casa, as moscas estavam dormindo na parede, o cozinheiro estava com o braço estendido, pois queria pegar o jovem aprendiz, e a empregada estava sentada em frente ao galo preto, para depená-lo.

Então ele seguiu, olhou pelo salão e lá em cima o rei e a rainha dormiam no trono. Dali ele continuou, tudo estava tão quieto, que alguém poderia ouvir sua respiração, até que finalmente ele foi até a torre e abriu a porta do pequeno quarto, onde a Bela Adormecida repousava. Ela estava deitada e era tão bonita, que não podia deixar de olhar e ele se curvou e deu um beijo nela.

Assim que ele deu o beijo, Bela Adormecida abriu os olhos, despertou e olhou para ele com muito carinho. Então eles desceram juntos, o rei, a rainha e todo o reino havia despertado e olharam para eles com olhos bem abertos. Os cavalos no campo se levantaram e se sacudiam; os cães de caça saltavam e corriam; os pombos nos telhados tiravam a cabeça debaixo das asas, ficaram por ali voando pelo campo; as moscas na parede continuavam a brilhar; o fogo na cozinha se ascendeu, flamejou e assou a comida; as linguças começaram finalmente a assar; e o cozinheiro deu um tapa no rapaz que gritou e a empregada depenou o galo.

Enfim o casamento do príncipe e da Bela Adormecida foi festejado com todo o esplendor e eles viveram felizes até o seu fim.

**APÊNDICE C – TRADUÇÃO LIVRE DO CONTO ORIGINAL DOS IRMÃOS GRIMM
“ASCHENPUTTEL”**

Cinderela

Um homem rico tinha uma mulher doente, quando ela sentiu que estava chegando seu fim, chamou sua filhinha única para perto de sua cama e disse: “querida filha, seja sempre devota e boa, assim o querido Deus sempre te ajudará e eu vou olhar do alto do céu para você e estarei contigo”. Então ela fechou os olhos e faleceu. A menina ia todos os dias ao túmulo da mãe e chorava, mas permanecia devota e boa. Quando o inverno chegou, a neve cobriu o túmulo com um paninho branco, e quando o sol trouxe novamente a primavera, o homem arrumou outra mulher.

A mulher trouxe duas filhas para a casa, que eram belas e alvas na aparência, mas horrorosas e negras no coração. Então deu início um período muito difícil na vida da pobre enteada. “Deixe a gansa tonta sentar conosco na sala!” diziam elas, “quem quer comer pão, precisa ganhar dinheiro: inclusive nossa empregada!” Elas Jogaram seus lindos vestidos fora, deram-lhe vestido cinza velho e sapatos de madeira. “Veja só a orgulhosa princesa, como está limpa!” gritaram elas, riram e levaram-na à cozinha. Assim de manhã até a noite ela precisava fazer trabalhos pesados, acordar cedo, trazer água, acender o fogo, cozinhar e lavar. As irmãs também a ameaçavam com ataques cardíacos, ridicularizavam-na e despejavam ervilhas e lentilhas na cinza para que então ela precisasse sentar e separá-las novamente. A noite, quando ela já estava cansada de trabalhar, ela não tinha cama, tinha que dormir ao lado do fogão, sobre as a cinza. E porque ela sempre estava empoeirada e suja de cinza, chamavam-na de “Raspas de cinza” (Cinderela).

Certa vez o pai precisou ir à feira, então perguntou às duas filhas adotivas o que ele devia trazer para elas. “Vestidos lindos”, dizia uma, “Pérolas e pedras preciosas”, a segunda. “Mas você, Cinderela, o que você gostaria de ganhar?”. “Pai, o primeiro arroz que na viagem de vocês enroscar em seu chapéu, isso me bastaria.” Assim ele comprou vestidos lindos para as filhas adotivas, pérolas e pedras preciosas, e no caminho de volta, ao passar por um arbusto verde, enroscou em um pé de arroz que lhe arrancou o chapéu. Então ele pegou o arroz e o levou junto. Quando ele chegou em casa, deu às filhas adotivas o que elas desejavam e para Cinderela deu o arroz do pé. Ela agradeceu, foi até o túmulo de sua mãe e lá plantou o arroz e

chorou tanto que as lágrimas caíram sobre as plantas e as regaram. Ela cresceu e se transformou em uma linda árvore. Cinderela ia todos os dias, três vezes até lá, chorava e rezava, e todas as vezes vinha um pássaro branco na árvore, e quando ela fez um pedido, o pássaro levava o que ela havia desejado.

Mas aconteceu que o rei queria realizar uma festa, que duraria três dias, por isso todas as belas jovens do reino foram convidadas, pois seu filho queria escolher uma noiva. As duas filhas adotivas, assim que ouviram que elas também deveriam comparecer, era uma oportunidade, chamaram Borracheira e disseram: “Penteie nossos cabelos, escove nossos sapatos e aperte nossas fivelas, nós vamos ao casamento do rei do castelo.” Cinderela ouvia, mas chorou, porque ela também queria ir junto dançar, e foi ver se a madrasta lhe dava permissão. “Borracheira”, disse ela, “Você está muito empoeirada e suja, e você quer ir ao casamento? Você não tem vestido nem sapato e quer dançar?” Mas como ela havia lhe pedido, disse finalmente: “Eu derrubei uma tigela de ervilhas sobre as cinzas, se você as tiver separado em duas horas poderá ir junto.” A menina foi para a porta dos fundos pelo jardim e gritou: “Queridos pássaros, passarinhos, todos os pássaros do céu, venham me ajudar a colher,

As boas na panelinha
As ruins no papinho.”

Então entraram duas pombinhas brancas pela janela da cozinha, depois as rolinhas e por fim entraram zunindo todos os pássaros do céu e pousaram ao redor das cinzas. Então as pombinhas começaram a balançar a cabeça e a fazer pic pic pic pic, depois o restante também começou a fazer pic pic pic pic, deixando todos os grãos bons na bacia. Um pouco mais de uma hora depois estavam prontas e voaram para fora. Então a menina levou a bacia para a madrasta, alegre e acreditando que agora poderia ir junto ao casamento.

Mas ela disse: “Não, Borracheira, você não tem roupas e não sabe dançar: todos vão rir de você.” Então ela chorou e a madrasta disse: “Se você conseguir selecionar duas bacias de lentilha em uma hora, você poderá ir junto.” e pensou: “Isso ela jamais conseguirá”.

As boas na panelinha
As ruins no papinho.”

Quando ninguém mais estava em casa, a Borracheira foi para o túmulo da sua mãe, embaixo da avelheira e clamou:

“Arvorezinha, mexa-se e chacoalhe-se
Jogue ouro e prata sobre mim.”

Então o pássaro jogou um vestido prata e dourado para baixo com pantufas bordadas com prata e seda. Apressada ela vestiu o vestido e foi para o casamento. Suas irmãs e a madrasta não a conheceram e acharam que seria uma princesa desconhecida, de tão bonita que ela estava em seu vestido dourado. Na Borracheira elas nem pensaram e acharam que ela estaria sentada em casa na sujeira procurando as lentilhas na cinza. O príncipe veio ao seu encontro, pegou-a pelas mãos e dançou com ela. Ele não queria mais dançar com mais ninguém, de modo que não largava a mão dela, e quando outros vinham, ele advertia, dizendo: “Esta é minha dançarina”.

Aí então o pássaro jogou um vestido ainda mais elegante do que no dia anterior. E quando ela apareceu no casamento com este vestido todos se admiraram com sua beleza. Mas o príncipe esperou até que ela chegasse, pegou logo sua mão e dançou só com ela. E quando os outros vinham tirá-la para dançar, ele dizia: “Ela é minha dançarina”. Quando era de noite todos queriam ir embora, então o príncipe a seguiu pois queria ver em qual casa ela ia: mas ela fugiu para o jardim atrás da casa. Lá havia uma grande e bela árvore, na qual estavam penduradas maravilhosas pedras, ela escalou pelos galhos tão hábil como se fosse um esquilo, e o príncipe ficou sem saber para onde ela havia ido. Porém ele esperou até que o pai viesse e disse-lhe: “A menina desconhecida me escapou e eu acho que ela pulou na pereira”. O pai pensou: “Seria a Borracheira?” mandou trazer o machado e inclinou a árvore, mas não havia ninguém lá. Quando eles chegaram na cozinha, a Borracheira estava deitada nas cinzas, como sempre, pois ela pulou do outro lado da árvore, levou as roupas bonitas para o pássaro e vestiu seus trapos cinzas.

Ela dançou até anoitecer e então ela queria ir pra casa. Mas o príncipe disse: “Eu vou junto e te acompanho”, pois ele queria ver a quem pertencia a linda moça. Porém ela escapou dele e pulou na casa de pombos. Então o príncipe esperou até vir seu pai e disse-lhe que a moça desconhecida havia pulado na casa dos pombos. O velho pensou: “Seria ela a Borracheira?” e precisaram de machado e picaretas para repartir a casa de pombos em duas, mas não havia ninguém lá dentro. Quando chegou em casa, Borracheira vestiu-se com seu vestido sujo de cinzas e brilhava uma luz fraca na lareira uma lamparina de óleo, então Borracheira pulou rápido de trás da casa de pombos e pulou para baixo e correu para o pequeno carvalho: ali ela

tirou as belas roupas e deitou em cima do túmulo, então o pássaro pegou-as de volta e se vestiu de novo com seus trapos e sentou na cozinha às cinzas.

No outro dia, quando a festa recomeçou de novo e os pais e as irmãs adotivas saíram de novo, A Borracheira foi até o carvalho e falou:

“Arvorezinha, mexa-se e chacoalhe-se
Jogue ouro e prata sobre mim.”

No terceiro dia, quando os pais e as irmãs tinham saído, a Borracheira foi de novo até o túmulo de sua mãe e falou com o carvalhinho:

“Arvorezinha, mexa-se e chacoalhe-se
Jogue ouro e prata sobre mim.”

Agora o pássaro jogou o vestido, tão gracioso e brilhante como ela nunca tivera, e as pantufas eram completamente douradas. Quando ela chegou de vestido ao casamento, ninguém sabia como expressar sua surpresa. O príncipe dançou sozinho com ela e quando outras a chamavam para dançar ele dizia: “Esta é a minha dançarina”.

A noite a Borracheira queria ir embora e o filho do rei queria acompanhá-la, mas escapou dele tão rápido que ele não conseguiu segui-la. O príncipe usou uma artimanha, mandou pintar a escada com piche, então quando ela tentou pular sua pantufa esquerda ficou presa. O príncipe a pegou, ela era pequena, graciosa e toda dourada. No dia seguinte ele foi ao homem e lhe disse “Nenhuma outra deve tornar-se minha esposa, em cujo pé caiba este sapato dourado”. Então as irmãs se alegraram, pois elas tinham belos pés. A mais velha foi ao cômodo e queria prová-lo, a mãe estava ao lado. Mas ela não conseguiu calçar por causa do dedão grande e o sapato era muito pequeno para ela. Então a mãe alcançou-lhe uma faca e falou: “Corte o dedo. Quando você for rainha não precisará mais andar a pé”. A menina cortou o dedo e forçou o pé no sapato, engoliu a dor e saiu com o príncipe. Então ele a levou como sua noiva e partiu com ela. Mas eles tinham que passar pelo túmulo e lá estavam duas pombinhas no carvalho que chamaram:

“Grou, Grou, olhe, Grou, Grou olhe!
Sangue no sapato.
O sapato é pequeno demais.
A noiva certa ainda está em casa.”

Então ele olhou para o pé dela e viu como o sangue jorrava. Ele virou o cavalo e levou a falsa noiva para casa e disse que esta não era a certa, a outra irmã deveria calçar o sapato. Então ela foi ao quarto e veio feliz com os dedos no sapato,

mas o calcanhar era grande demais. Então a mãe alcançou-lhe a faca e disse: “Corte um pedaço do calcanhar, quando você for a rainha não terá que andar a pé”. A menina retirou um pedaço do calcanhar, forçou o pé no sapato, engoliu a dor e saiu em direção ao príncipe. Então ele a levou como sua noiva no cavalo e cavalgou embora com ela. Quando eles passaram pela arvorezinha, lá estavam sentadas duas pombinhas e chamaram:

“Grou, Grou, olhe, Grou, Grou olhe!

Sangue no sapato.

O sapato é pequeno demais.

A noiva certa ainda está em casa.”

Ele olhou para baixo e viu como o sangue jorrava e manchava a meia toda de vermelho. Então ele virou seu cavalo e novamente a noiva falsa para casa. “Esta também não é a certa”, disse ele, “vocês não têm outra filha?” - “Não”, disse o homem, “temos apenas, da minha falecida esposa, uma pequena franzina Borracheira: esta é impossível ser a noiva”. Ele falou que deveria mandá-la para cima, mas a respondeu: “Ah, não, ela está suja demais, ela não deve se deixar ver.” Mas ele queria mesmo isso e a Borracheira teve que se chamar. Então ela simplesmente lavou suas mãos e o rosto, inclinou-se em frente ao príncipe, que lhe alcançou o sapato dourado. Ela se sentou em cima da banquetta, descalçou o sapato de pau e vestiu a pantufa que serviu como uma luva. Quando ela se ergueu e o rei olhou-a no rosto ele reconheceu a bela menina que havia dançado com ele e falou, e chamou: “Esta é a noiva certa”. A madrasta e as duas irmãs se assustaram ficaram pálidas de raiva. Mas ele pegou a Borracheira, levou-a até o cavalo e cavalgou com ela embora. Quando eles passaram pelo arvorezinha, chamaram as duas pombinhas brancas:

“Grou, Grou, olhe, Grou, Grou olhe!

Não há sangue no sapato.

O sapato não é pequeno demais.

A noiva certa ele está levando para casa.”

Quando elas falaram isso, ambas voaram e sentaram sobre os ombros da Borracheira, uma à direita, uma à esquerda. E ficaram ali sentadas.

Quando o casamento com o príncipe aconteceu, as irmãs falsas se intrometeram e queriam participar da felicidade da Borracheira. Quando os convidados foram para a igreja, a mais velha estava à direita, a mais nova estava à esquerda: então as pombas arrancaram o olho de cada uma. Mais tarde, quando elas saíram, a mais

velha estava do lado esquerdo, a mais nova do lado direito: então as pombas arrancaram o outro olho de cada uma. E foram então punidas pela sua maldade e falsidade com a cegueira por toda sua vida.

APÊNDICE D – ENTREVISTA CONCEDIDA POR FRANCISCO CLAUDIO ALVES MARQUES EXCLUSIVAMENTE A ESTA PESQUISA

A condição da mulher nordestina e a literatura de cordel

CARLA – Como se estabelece o contato da mulher nordestina com o folheto de cordel, no Brasil?

FRANCISCO - Desde sua sistematização em folhetos, no início do século XX, os temas que mais agradaram às mulheres, especialmente às casadoiras, foram as histórias de amores contrariados, de donzelas aprisionadas em castelos e libertadas por seus pretendentes. Também era leitura preferida das mulheres, inclusive as de minha mãe, as histórias de mulheres mártires ou das esposas castas caluniadas de adultério e depois inocentadas por intervenção divina ou mariana, como é o caso da história de Alzira, da Imperatriz Porcina, de D. Genoveva e tantas outras nessa mesma linha. É fácil entender essa predileção em uma região em que as mulheres entre o final do XIX e começo do XX, na visão de alguns viajantes estrangeiros, só saíam em companhia do marido ou da mãe, não podiam receber visitas masculinas quando estavam sozinhas e ainda viviam da janela para a rede. A literatura de cordel inspirada no mundo das fadas e do maravilhoso, nas histórias de príncipes e princesas, meio que abria esse mundo de clausura para liberdades momentâneas, viagens que na vida real, nunca eram realizadas. Seus desejos mais íntimos certamente projetavam nessas histórias.

CARLA – A que se deve a revitalização do arquétipo da heroína bela e corajosa nos romances de cordel?

FRANCISCO - Geralmente essas heroínas não são apenas castas, elas são também extremamente prendadas e católicas e o fato de os expoentes masculinos da literatura de cordel adaptarem narrativas com esse teor para seus versos consistia no fato de que eram representantes máximos da sociedade patriarcal, a qual, por meio da literatura de folhetos, viu uma oportunidade de doutrinar, elaborar cartilhas rimadas ditando modelos de conduta para as mulheres. Essas mulheres da ficção eram exemplares e deviam servir de modelo para suas esposas e filhas, bem como para as mulheres da comunidade. Claro a maioria dessas mulheres não tinham consciência desse controle, muitas até corroboravam a opinião reinante sobre sua

própria condição de tutelada pelo marido e pela família. Os cordéis do início do século XX eram extremamente conservadores e moralistas e um dos critérios para a adoção de matrizes impressas a serem adaptadas consistia em selecionar histórias que dessem continuidade, no Nordeste, à essa visão sobre a fidelidade feminina, religiosidade (católica), habilidades domésticas etc.